

El concepto de creación en Occidente, entre mitología y arte

Antonio Martire | antonmartire@gmail.com

Doctorando en el Programa de Investigación en Comunicación y Periodismo de la UAB - Universidad Autónoma de Barcelona

Resumen: *El artículo analiza el concepto de creación en la cultura artística occidental, en particular en relación con el cambio de paradigma de la época renacentista italiana. A partir del análisis de la creación como rebelión al divino y de las conexiones entre las culturas renacentista y clásica, se destacará la tensión del arte entre expresión de la individualidad y proceso colectivo.*

Palabras clave: *Creación, creatividad, arte, Renacimiento, artistas y colectividad*

The concept of creation in the West, between mythology and art

Abstract: *This paper analyzes the concept of creation in the western artistic culture, particularly in relation to the paradigm shift of the Italian Renaissance. Starting from an analysis of the creation as rebellion against the divine and the connections between the Renaissance and classical culture, it will highlight the stress of the art between expression of individuality and collective process.*

Keywords: *Creation, creativity, art, Renaissance, artists and collectivity*

Breve biografía del autor

Doctorando en el Programa de Investigación en Comunicación y Periodismo de la UAB, donde forma parte del equipo de investigación del Gabinete de Comunicación y Educación. Máster oficial en Investigación en Comunicación y Periodismo de la UAB. Profesor de Dibujo e Historia del Arte en la educación secundaria superior en Italia, habilitado por el MIUR (*Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca*).

Arquitecto - Licenciado por la *Università degli Studi di Napoli "Federico II"*, Italia.



Introducción – Creación y conocimiento como rebelión

(...) οἱ πρῶτα μὲν βλέποντες ἔβλεπον μάτην, κλύοντες οὐκ ἤκουον, ἀλλ' ὄνειράτων
ἀλίγκιοι μορφαῖσι τὸν μακρὸν βίον ἔφυρον εἰκῆ πάντα (...)
Esquilo, *Prometeo encadenado*, vv 447-450

(...) en el principio, ellos veían sin ver, escuchaban sin oír, y semejantes a las imágenes de los sueños, vivían su larga existencia en el desorden y la confusión (...)

No es casual, al empezar un discurso sobre el concepto de creación en la cultura occidental, referirnos a estos versos de Esquilo, en los cuales el dramaturgo da voz a Prometeo y nos presenta el mito del Titán condenado por Zeus por ser culpable de haber robado el fuego sagrado a los dioses para llevarlo a los hombres. Prometeo representa la rebelión al poder impuesto y en cierta manera la posibilidad de alcanzar la libertad a través del conocimiento y el ingenio creativo. Sin querer analizar la tragedia de Esquilo, que ha sido interpretada a lo largo de los años desde diferentes puntos de vista, este incipit nos sirve para una breve reflexión sobre los desenlaces del concepto de creación a lo largo de la historia occidental.

Reflexionar sobre este concepto no es algo simple, puesto que está conectado con muchos factores: históricos, culturales y a veces también políticos, cuya relevancia es algo que no se puede descuidar. Nuestro recorrido se centrará en algunos aspectos relacionados con el cambio paradigmático que hubo en Italia en la época renacentista, en particular por lo que se refiere al mundo artístico y a al formarse de una cultura en la que se abrió paso una nueva concepción del artista como *hombre universal*, un hombre que dispone de todos los elementos del saber de su época (Burckhardt, 1876).

El mito de Prometeo representa en el mundo griego, que es la raíz de una parte de la cultura occidental, la libertad intelectual para analizar de forma crítica los fenómenos, la libertad de tener acceso a los conocimientos mismos. Pero este mito se conecta también con otro mito, ya que como castigo por la rebelión del Titán, Zeus envió a los hombres a Pandora y, con ella, la caja con los males del mundo.

“En el desarrollo posterior de la cultura griega, sus gentes creyeron cada vez con mayor convicción que Pandora representaba un aspecto de su propia naturaleza; la cultura fundada en cosas hechas por el hombre corre continuamente el riesgo de autolesionarse.” (Sennet, 2009: 12)¹

Los riesgos representados por el hambre de conocimiento tienen puntos de contacto con el tema bíblico de Adán y Eva, que Sennet (2009) nos recuerda a través del Poema *El Paraíso Perdido* de John Milton, como alegoría de los peligros de la curiosidad.

Adán y Eva, que tienen similitudes con el mito de Pandora por haber representado ellos también un momento de ruptura con el mundo divino, son un tema central de la iconografía cristiana que, a lo largo de la historia occidental, los ha representado como memento de la transgresión humana.

A este respecto, Masolino da Panicale y Masaccio se “confrontan” en la *Cappella Brancacci* de la Iglesia de *Santa Maria del Carmine* en Florencia con dos frescos que representan, con estilos completamente diferentes, temáticas parecidas (ver fig. 1 y fig. 2).²



Fig. 1
Masolino da Panicale,
*Tentación de Adán y
Eva*, 1424-1425,
Fresco



Fig. 2
Masaccio,
*Expulsión de Adán y
Eva del Paraíso
terrenal*, 1424-1425,
Fresco

La obra de Masolino presenta un estilo conectado todavía con la “manera tardo-gótica”, con una representación idealizada del mundo fenoménico, mientras que la obra de Masaccio presenta una nueva fuerza expresiva y originalidad creativa en la composición, en la cual la acción humana y el espacio físico son los protagonistas absolutos.

¹ Las argumentaciones de Sennet (2009), en el prólogo de su obra, empiezan a partir de una conversación que el autor había tenido con su maestra Hannah Arendt, en 1962 poco después de la crisis cubana de los misiles.

² Ambos frescos se pueden ver en la siguiente página web de los Museos Cívicos de la *Città di Firenze*: http://museicivicifirentini.comune.fi.it/en/brancacci/Masaccio_Masolino_FilippinoLippi.htm

La pintura de Masaccio se coloca en una fase de la historia del arte italiano –la cultura renacentista del siglo XV– que es el espejo de un cambio paradigmático importante desde el punto de vista artístico y social y que tiene una continuidad histórica y cultural con la época anterior o Edad Media, así como con otro importante fenómeno cultural que es el Humanismo.³

En la cultura renacentista el concepto de creación y de originalidad en la obra artística adquieren un nuevo papel que afectará a toda la cultura occidental hasta la época contemporánea.

³ Para profundizar las temáticas relacionadas con la cultura renacentista italiana véase la obra de Jacob Burckhardt, primer intérprete del Renacimiento en el siglo XIX: J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze: Sansoni, 1876.

¿Transformación o creación *ex nihilo*? *Ars mechanica versus ars liberalis* ⁴

A pesar de las profundas conexiones del Renacimiento con la cultura clásica grecolatina, hay diferencias que podemos destacar en lo concerniente, en particular, al concepto de creación.

En el pensamiento de la antigua Grecia, uno de los puntos centrales era el principio según el cual nada surge de la nada. ⁵

Para Platón, el *Demiurgo* (un ser divino que representaba la conexión entre el mundo sensible y el mundo inteligible) había plasmado la *chora* donándole una forma y tomando como modelo el mundo de las ideas.

Este proceso de transformación demiúrgica es un tópico también del arte en el mundo griego. El artista, a través de la *μίμησις* (mímesis) o sea la imitación, podía reflejar el *κόσμος* (cosmos) o, en otras palabras, el universo y al mismo tiempo el orden, la armonía del universo, pues la palabra *κόσμος* (cosmos) se puede considerar un término polisémico.

Una de las modalidades a través de las cuales el arte y la arquitectura podían reflejar dicha armonía del universo era el uso de las proporciones y, entre estas, de las proporciones basadas en el número áureo, sinónimo de perfección formal.

Por último, la obra artística en el mundo griego era siempre el resultado del equilibrio entre la idea, la imitación del orden del universo –a través de la aplicación de un canon, es decir reglas relacionadas con la geometría y las proporciones– y también el uso de una técnica.

En el arte del mundo antiguo, los conceptos de creación y de creatividad tenían una connotación diferente de la que adquirirá en la época renacentista y, después, en la época contemporánea. La misma palabra que definía el concepto de arte, en griego *τέχνη* (techne), ha originado una connotación semántica completamente diferente que hoy en día a menudo asociamos más con la artesanía que con el arte, según un sentido común que –poniendo un límite entre artesanía y creación pura– responde casi a una distinción

⁴ En la Edad Media el concepto de *ars mechanica*, que podemos traducir como arte manual, se contraponía al concepto de *ars liberalis* (existían siete artes liberales), es decir un tipo de arte propio de los hombres libres y conectado con las actividades intelectuales.

⁵ *Ex nihilo nihil (nada [surge] de la nada)* es una expresión latina que comúnmente se utiliza para explicar uno de los tópicos centrales del pensamiento griego (Véase también el diccionario de filosofía de la Enciclopedia Treccani, disponible en: [http://www.treccani.it/enciclopedia/creazione_\(Dizionario-di-filosofia\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/creazione_(Dizionario-di-filosofia)/)). De hecho, en el mundo griego la creación era algo que procedía de una transformación y estaba conectada con una acción material. Es importante destacar, en este sentido, que la forma expresiva por excelencia que implicaba un proceso de creación era la *ποίησις* (poiesis) y representaba la acción dirigida a la producción de un objeto. Según indica el citado diccionario de filosofía de la Enciclopedia Treccani, la palabra griega *κτίσις* (ktisis), para denominar la creación, entró en el lenguaje de la filosofía griega solo a través del pensamiento cristiano.

de clase entre artesanos y artistas.

Un cambio paradigmático importante en el arte antiguo coincide con la fase de transición entre el mundo clásico y el mundo helenístico.

(...) non habet Latinum nomen symmetria, quam diligentissime custodit nova intactaque ratione quadratas veterum statuas permutando, vulgoque dicebat ab illis factos quales essent homines, a se quales viderentur esse. (...)

(Plinio, *Naturalis historia*, XXXIV, 65)

(...) no existe una palabra latina para "symmetria", que él con suma diligencia respetó, modificando las estatuas "cuadradas" de los antiguos con nuevas proporciones nunca usadas, y decía a la multitud que ellos representaban a los hombres tal como eran, mientras que él, como parecían ser (...) ⁶

En este pasaje de la *Naturalis historia*, Plinio el Viejo describe la obra de Lisipo, escultor de Alejandro Magno, y la compara con la producción artística anterior, destacando que Lisipo solía afirmar que él representaba a los hombres no por su esencia sino por la manera a través de la cual él mismo los veía. Es muy importante este pasaje porque confiere al artista una nueva centralidad en el proceso de creación y acerca la visión del arte al que será el cambio de la edad moderna; en este sentido, tal vez es uno de los cambios de paradigmas más importantes de la historia del arte occidental, porque la visión personal del autor, del artista, empieza a jugar un papel central en la representación del mundo. La obra de arte es el resultado de un proceso de elaboración personal del autor, que no representa ya la presunta esencia de los fenómenos, sino su manera de observar esos fenómenos; dicho de otra manera, la obra de arte, a pesar de estar conectada con el concepto de *μίμησις* (mímesis), se pone como acción creativa en cuanto espejo de la visión personal y autónoma del autor. Lisipo, de hecho, fue el creador de una nueva poética, cuya novedad está en el cambio de referente externo que pasa de la naturaleza a la experiencia visual. El escultor imita la imagen capturada por el ojo y

⁶ Traducción del autor. La palabra griega de la cual Plinio el Viejo nos habla es *συμμετρία* (simetría), palabra que, a lo largo de los años, hemos utilizado con un nuevo sentido. Como nos ha explicado Vitruvio en su *De Architectura*, el significado clásico de "symmetria" era armonías de las proporciones. Por otra parte, también la palabra latina "quadratas" que hemos traducido con "cuadradas" procede del griego *τετράγωνος* (tetragonos) y puede tener distintos significados. En relación por ejemplo con la obra de Policleto, la palabra ha sido utilizada normalmente en el sentido de robustez, pero según la intención de Plinio el Viejo, cuando pone en relación la escultura de Lisipo con la estatuas "cuadradas" de los escultores anteriores como por supuesto Policleto, quizás tiene otros significados relacionados también con la correspondencia proporcional de los miembros superiores e inferiores de las estatuas. Véase, a este respecto, el interesante ensayo de Silvio Ferri, "Nuovi contributi esegetici al Canone della scultura greca", en la *Rivista del Reale Istituto d'archeologia e storia dell'arte*, 7 (1940).

pone como punto de inicio del arte la visión individual (Argan, 1968).

Un momento histórico paradigmático en la cultura occidental, donde la expresión de la obra artística como propiedad intelectual empieza a tomar una forma muy definida, es la citada época renacentista italiana a partir del siglo XV. A pesar de las profundas conexiones que los artistas en este siglo tienen con la gremios de la Edad Media, se destacan en esta época muchos ejemplos puntuales que resaltan el comienzo de un proceso de emancipación social de los artistas de artesanos a intelectuales. Filippo Brunelleschi, con el diseño y la realización de la cúpula de *Santa María del Fiore* en Florencia, lleva al cabo un problema arquitectónico que no había sido resuelto durante años, afirmando la importancia del proyecto como proceso básico que preexiste a la realización de la obra (Argan, 1968; Murray, 1987) y que es, por supuesto, el resultado de un proceso mental. Brunelleschi parece resolver problemas técnicos o bien compositivos casi imposibles, pero con un resultado final de la composición arquitectónica en la cual todo parece perfectamente claro e inteligible (De Fusco, 1989: 202). Para la resolución técnico-arquitectónica de la cúpula de *Santa Maria del Fiore*, Brunelleschi estudia las antiguas técnicas de edificación y crea una innovadora estructura autoportante.

Asimismo, figuras emblemáticas como León Battista Alberti y Miguel Ángel, solo por citar a algunos, han encarnado la idea de artistas polifacéticos y afirmado claramente, a través de sus obras, la idea del artista intelectual y del arte como expresión de la creación individual.

La individuación de la fuerza innovadora de muchas experiencias artísticas italianas en la época renacentista tuvo lugar en el siglo XVI, y este es un factor importante en la afirmación de un cambio de paradigma con respecto al pasado, ya en la misma cultura del Renacimiento. En dicho proceso, Giorgio Vasari ha jugado un papel fundamental porque, de hecho, ha utilizado el término “Rinascita”⁷ para describir el desarrollo del arte en Italia desde el siglo XIV hasta el siglo XVI, hablando de un proceso de crecimiento que alcanzó su punto máximo con la obra de Miguel Ángel.

Miguel Ángel es una figura emblemática en el cambio cultural del Renacimiento, también porque ha encarnado la idea del artista que trabaja y crea en soledad, fuera de la lógica de los talleres y de la realización de las obras de arte como procesos colectivos, característica típica de la sociedad medieval.

⁷ Giorgio Vasari utiliza el término «Rinascita» en su libro *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, 1550, para definir el nuevo nacimiento del arte antiguo, después del paréntesis de la Edad Media. La «Rinascita» del arte está dividida en tres *maniere* correspondientes a los siglos XIV, XV y XVI. La «terza maniera», del siglo XVI, es la que está definida también como «*Maniera moderna*», con la cual, según Vasari, se llegó a la cumbre gracias a la obra de Miguel Ángel. Después de los grandes artistas de la *Maniera moderna*, se habla de Manierismo, término que a lo largo de la historia se ha utilizado con varias connotaciones semánticas.

El debate entre artesanía y arte: la creación como proceso colectivo o como expresión de la individualidad

A pesar de que la organización artística esté todavía conectada con formas artesanales, herencia de la Edad Media, a comienzos del Renacimiento se pueden individuar en Italia ejemplos de *botteghe*⁸ de artistas en las que se persiguen métodos de educación individuales y por eso hay aprendices que eligen una en particular por la presencia de un determinado maestro (Hauser, 1969).

Hauser hace hincapié en que la obra de arte todavía no es el resultado completo de una personalidad autónoma, pero al mismo tiempo destaca que ya con Miguel Ángel se afirma la voluntad de realizar por su propia mano todo el proceso artístico desde el comienzo hasta el final.

En el cambio paradigmático que estamos argumentando ha sido fundamental la afirmación del hombre como individuo en la cultura renacentista italiana, junto con la consideración de las cosas terrenas desde un punto de vista *objetivo* y, paralelamente, el despertar de la conciencia en el hombre de su valor personal y *subjetivo*. Esta emancipación, que tiene ya un ejemplo en la antigüedad y concretamente en el mundo griego, ha sido posible gracias a las condiciones políticas en las que se encontraba Italia en aquella época (Burckhardt, 1876).

Citando a Margot y Rudolf Wittkower, Sennet (2009: 86) destaca que la versión del cambio cultural de estos, entre la Edad Media y el Renacimiento, se determina en el privilegio más fuerte concedido a la subjetividad por parte de la sociedad moderna; o en otras palabras, mientras que el artesano se dirigía a una colectividad, el artista se dirigiría ahora a su propia individualidad; un proceso que, según la visión de los Wittkower, podía llevar también a la aparición otra vez del mito de Pandora. La subjetividad puede generar formas de autodestrucción detectables, por ejemplo, en los artistas suicidas.⁹

Además, en dicha visión del cambio cultural de la época moderna, se les otorga a los artistas una mayor autonomía con respecto a los artesanos, debido a su presunta condición de individuos solitarios en búsqueda de una originalidad para su propio trabajo. Sennet (2009: 87) afirma que, en el Renacimiento, en realidad pocos artistas trabajaban

⁸ Una *bottega* artesanal y artística en la Edad Media y en la época moderna era un taller de realización de obras, donde un maestro podía contar con varios discípulos que aprendían y al mismo tiempo participaban en el proceso de realización.

⁹ Sennet (2009) se refiere a las argumentaciones de Rudolf y Margot Wittkower en la obra: *Born under Saturn; The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1963.

en solitario, debido a una continuidad entre el taller artesanal y el estudio del artista. Lo que el autor sí destaca es que la originalidad empieza a adquirir una mayor importancia y que el anhelo de originalidad lleva a la formación de un estereotipo social del artista como creador de obras únicas o distintivas; idea que ha llegado hasta nuestra época junto a la que considera la artesanía el producto de prácticas más anónimas y colectivas. Un contraste que no tiene en cuenta al arte como fenómeno también colectivo, de redes.

Analizando los contratos de comisiones artísticas en Italia a comienzos de la época renacentista, Baxandall (1978) subraya que una pintura en el siglo XV evidencia siempre una relación social entre dos partes que trabajan dentro de unas convenciones; autor y usuario juegan un rol central al mismo tiempo. Este aspecto nos parece importante en relación con nuestro recorrido por el concepto de creación en el arte. Baxandall destaca que, a diferencia de la condición actual del mercado artístico de herencia tardo-romántica, que nos lleva a considerar una obra de arte la expresión de una individualidad -puesto que un artista normalmente produce autónomamente una obra y no bajo encargo- en el siglo XV el mercado era completamente diferente. Toda pintura era el resultado de una comisión y en este proceso, por supuesto, también el cliente desempeñaba un papel protagonista. En este sentido podemos afirmar que, a pesar de la emancipación renacentista del arte desde un proceso de tipo colectivo hacia la expresión de una individualidad, de todas formas, una pintura siempre era el resultado de un proceso que incluía varios actores sociales. Pero hay otro aspecto que tenemos que considerar, es decir, que en el análisis de Baxandall (1978) se evidencia también una evolución de los contratos y en estos el aspecto conectado con las habilidades personales de un determinado maestro adquirió cada vez más importancia, por lo cual, a los artistas considerados en sus individualidades, se les atribuyó una mayor relevancia.

La tensión producida entre la visión del arte como expresión de un proceso creativo individual o bien la visión del arte como expresión de un proceso creativo colectivo ha sido abordada por Becker (2008), que ha utilizado la expresión *mundos del arte* para destacar que toda obra de arte pertenece a un universo propio y que siempre lleva en sí indicios, huellas, de formas de cooperaciones. Un mundo del arte es por tanto un patrón de actividades colectivas.

Asimismo, Becker (2008) subraya que el aspecto conectado con la realización no se puede descuidar, porque toda obra artística adopta una forma física, se expresa a través de cierto tipo de soporte, de medio, y esta característica-límite representa una parte importante del proceso creativo que afecta a varios actores sociales. Si tomamos como ejemplo el arte conceptual, que se expresa a través de significados y conceptos puros,

notaremos que también este tipo de arte ha tenido que adoptar un conjunto de significantes para expresarse.

En relación a la idea común del artista como un individuo “elegido” y que posee un don especial, Becker afirma:

“Nos parece importante saber quién tiene ese don y quién no tiene porque acordamos derechos y privilegios a las personas que tienen. En un extremo, el mito romántico del artista sugiere que las personas que tienen ese talento no pueden estar sometidas a las limitaciones que se imponen a otros miembros de la sociedad: tenemos que permitirles violar las reglas del decoro, la corrección y el sentido común que todo los demás deben respetar a riesgo de ser castigados. El mito sugiere que, a cambio, la sociedad recibe un trabajo extraordinario y muy valioso. Esa convicción no existe en todas las sociedades, ni siquiera en la mayoría. Puede ser exclusiva de las sociedades europeas occidentales –y las sometidas a su influencia– a partir del Renacimiento.” (Becker, 2008: 31, 32)

Como soporte de esta afirmación Becker (2008) pone en evidencia el citado análisis de los contratos en el siglo XV entre pintores y compradores realizado por Baxandall (1978), destacando que –a pesar de que se produjo un reconocimiento social del artista como alguien especial– todavía no se le concedió ningún derecho especial, como ocurrirá, por ejemplo, a partir de la época romántica.

Rebeldes creativos y artistas solitarios

El reconocimiento social del artista como individuo original ha producido, a lo largo de la historia, formas de representaciones culturales y etiquetas sociales que han representado también un límite para los artistas mismos.

El cambio paradigmático que tuvo lugar durante la transición de la Edad Media al Renacimiento y que reconoció un valor cada vez más importante a la originalidad de la obra artística y al aporte creativo individual a expensas de la obra colectiva, como ha afirmado Sennet (2009), tenía un coste porque incluso podía reducir la autonomía de los artistas. Un artista que persigue a cualquier precio la originalidad puede llegar a formas de aislamiento hasta que no obtenga un reconocimiento social y este es algo que se produce y se construye a través de la interacción de varios grupos de actores. Asimismo, los *mundos del arte*¹⁰ producen también rebeldes, o sea artistas que no aceptan las reglas impuestas por dichos mundos porque las consideran demasiado limitantes para su propia

¹⁰ La expresión está en cursivo para destacar que se refiere al sentido utilizado en la citada obra de Becker (2008), *Mundos del Arte*.

expresividad; por el contrario, la aceptación de las reglas de estos mundos, si por un lado facilita la producción y por tanto el reconocimiento social, por el otro impone a los actores de estos mundos la aceptación de límites a lo que pueden realizar (Becker, 2008).

Sennet (2009: 87) subraya que un momento tópico en la historia tuvo lugar con la afirmación de la sociedad cortesana a expensas de las comunas medievales, cuando la relación entre clientes y maestros se hizo cada vez más personal. El reconocimiento social de la originalidad de los artistas, si por un lado les ofreció la posibilidad de emerger y de afirmar la propiedad intelectual de sus obras, por otro dio lugar a formas de dependencias sociales y a relaciones de poder entre artistas y mecenas. La originalidad además de ser conquistada tenía que ser defendida.

El proceso, empezado en la época renacentista, que ha afirmado la propiedad intelectual de una obra de arte y que ha puesto de relieve el valor de la creatividad artística y la originalidad es un proceso muy largo que ha confluído en la concepción del artista en el siglo XIX como genio absoluto y, finalmente, en los lenguajes vanguardistas con los cuales el arte ha sido consagrado como pura actividad creativa del pensamiento humano que compete con el mundo fenoménico, siendo ella misma un fenómeno autónomo. La creatividad artística, por tanto, tras la destrucción definitiva del puente que conectaba realidad artística y realidad fenoménica, se ha considerado cada vez más una característica conectada con un talento innato, por lo cual se ha alimentado el mito del artista como genio absoluto y relegado, en muchos casos, el complejo fenómeno de la creación artística en espacios de elites, accesibles solo a grupos de elegidos que poseían los códigos interpretativos.

Pero el concepto de la afirmación de la originalidad como valor añadido a una obra de arte ha afectado también a otros mundos y en la sociedad capitalista occidental desempeña un papel central en muchos sectores laborales.

“(…) La moderna ideología de gestión empresarial urge a trabajar «creativamente» y a demostrar originalidad incluso a los empleados del nivel más bajo de la organización. (...) El artista del Renacimiento aún necesitaba un taller, y es indudable que en él sus ayudantes aprendían del ejemplo de su maestro. La propia maestría del maestro cambió de contenido; las exigencias de distinción y originalidad le planteaban un problema motivacional. En adelante, necesitaría la voluntad de luchar para cumplir con estas exigencias. Su honor adoptó una naturaleza competitiva. El taller le serviría como refugio de la sociedad.” (Sennet, 2009: 96)

Este pasaje evidencia los aspectos contradictorios en la afirmación de la creatividad como valor y en la búsqueda de la originalidad que, en el mundo occidental, tienen raíces

importantes en el antropocentrismo que se ha desarrollado a partir de la edad moderna. La afirmación del genio creativo ha representado también un factor de crisis por haber puesto al hombre frente a una nueva condición de aislamiento.

Bibliografía de referencia

Argan, G. C. (1968). *Storia dell'arte italiana, vol. 1 y vol. 2*, Firenze: Sansoni.

Baxandall, M. (1978). *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*. Torino: Einaudi. (Título original: Baxandall, M. (1972). *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford: Oxford University Press.)

Becker, H. S. (2008). *Los mundos del arte, Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial. (Título original: Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.)

Burckhardt, J. (1876). *La civiltà del Rinascimento in Italia* [en línea]. Firenze: G. C. Sansoni.
[En línea:
<http://openlibrary.org/books/OL24139846M/La_civiltà_del_rinascimento_in_Italia>]

Hauser, A. (1969). *Historia social de la literatura y del arte*. Madrid: Editorial Punto Omega.

Murray, P. (1987). *L'architettura del Rinascimento italiano*. Bari: Editori Laterza. (Título original: Murray, P. (1969). *The architecture of the Italian Renaissance*. London: Thames and Hudson.)

De Fusco, R. (1989). *Segni, storia e progetto dell'architettura*. Bari: Editori Laterza.

Sennet, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama. (Título original: Sennet, R. (2008). *The Craftsman*. New Haven & London: Yale University Press).

Vasari, G. (1986). *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550. A cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi*, Torino: Einaudi.