

## La acción y la materia

### La estética de Dino Formaggio

Prof.ssa Maddalena Mazzocut-Mis

Università degli studi di Milano

1.

L'azione e la materia fan tutto. [...] Dal caos delle immagini, accavallantesi come mare di nubi sotto la spinta del vento, e dai desideri senza contorno, dalle visioni travolte incessantemente nei fiumi del cambiamento, l'azione si solleva e si rivolta, segna violentemente la materia e porta un oggetto a chiarezza dell'individuo e l'individuo-immaginazione alla chiarezza dell'oggetto<sup>1</sup>.

¡He aquí el hacerse de la obra, he aquí la creación artística! El arte es acción, gesto de la mano que bosqueja el objeto en el aire, sobre el papel, en la piedra; es la mano que escribe. Es dejar un rastro y es comunicar.

Dino Formaggio desmitifica cualquier concepción que considera el arte como el lugar del poder indiscutible de la imaginación o de una indefinida fuerza creadora. En el arte se manifiesta, más bien, una energía revolucionaria y liberadora que se lleva a cabo en el plan concreto del hacerse de la obra y el plan cultural de la comunicación simbólica.

El término materia es liberado de sus connotaciones dogmáticamente naturalistas o bien ideológicas o platónicamente negativas, hasta el punto que puede ser sustituido por el término material, que indica, en cada caso, la piedra, el hierro, el cemento, el mármol, los colores, los sonidos... o sea «la estructura material significativa, el significativo que lleva los significados»<sup>2</sup>. Porque «el acto artístico comienza con una sabia exploración de las posibilidades del material» y con una participación corpórea e intuitiva<sup>3</sup>. De ese feliz encuentro entre sujeto y objeto, entre mano y materia. Una mano que lleva consigo una vida siempre presente y poderosa; porque «nadie es sin materia y sin historia»<sup>4</sup>. Como se conserva la textura de la materia, domada pero nunca anulada, de la misma forma se conserva el 'toque', la particularísima e insoluble característica que el cuerpo, aquél particular cuerpo, imprime al material.

Formaggio subraya una realidad tan simple como fundamental: el arte, por el que la acción es la invención, no puede poner la fase operativa en segundo plano, la fase propiamente práctica y la estrecha relación con el material. La técnica, acción

<sup>1</sup> "La acción y la materia lo hacen todo. [...] Del caos de las imágenes, sobrepuestas como mar de nubes bajo el empuje del viento, y de los deseos sin silueta, de las visiones arrolladas incesantemente en los ríos de la alteración, la acción se alza y se rebela, marca violentamente a la materia y lleva un objeto a la claridad del individuo y el individuo-imaginación a la claridad del objeto.

"Formaggio Dino (1953), *L'arte come comunicazione. I. Fenomenologia della tecnica artistica*, Prefación de G. Scaramuzza, edición digital S. Chiodo, Milano Nuvoletti (Publicaciones de la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 23), p. 205, de ahora en adelante FTA. Este texto es de hecho la tesis de licenciatura que Formaggio presenta en el 1938. La segunda edición impresa (Parma-Lucca, Pratiche Editrice 1978) incluye en apéndice el ensayo: "L'arte, il lavoro, le tecniche" (aquí citado más adelante).

<sup>2</sup> Formaggio Dino (1978), "L'arte, il lavoro, le tecniche", cit., p. 312.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 314.

<sup>4</sup> Formaggio Dino (1979), *Goya*, Milano, Mondadori, p. 12.

cuantitativamente metamórfica en la materia, no es «un conjunto de reglas canónicas, formulario, recetario, para una aplicación mecánica, un trabajo, en el sentido más superficial del término» sino, al contrario, es la expresión de una «libre transformación», que evoluciona «según las leyes que en cada momento se van creando de sí mismas»<sup>5</sup>. La correlación creación-habilidad-técnica es muy estrecha e indisoluble, en contra de las reivindicaciones de una supuesta ‘pura creatividad’. «La famosa libertad del artista está limitada por un nudo de la madera, por un vetado del mármol, por la textura de la materia»<sup>6</sup>.

La inspiración se enfrenta con la técnica y la técnica se enfrenta con la inspiración «dependiendo de un cierto camino que las objetivaciones culturales han emprendido en una determinada época, y junto a la introducción de un nuevo instrumento, al perfeccionamiento de los medios de los que se sirve, procedentes de las ciencias aplicadas»<sup>7</sup>. En fin, la técnica no puede prescindir de los materiales, del desarrollo tecnológico y científico y, más en general, de la cultura y del contexto social.

Dentro de estas premisas fundacionales, Formaggio devalúa completamente los conceptos de ‘inspiración’ y ‘libre creatividad’. El hacer arte es siempre y de todos modos acción.

I sentimenti, le passioni, i pensieri sono tali nell'uomo da persistere in una vaga impotenza che genera insoddisfazione, sino a che non siano entrati nel pieno possesso dell'oggetto chiaro e definitivo che sappia trarli sopra di sé, cavandoli dalla persona, e risolvere così al proprio interno, in un sistema di equilibrio, la loro carica energetica<sup>8</sup>.

La poética de Formaggio explica el hacer artístico, quitando del medio el misterio sobre el que se ha apoyado una idea de ‘genialidad’ falsa y desviante. De esta forma, la ‘obra de arte’ es antes que todo ‘objeto’ – pero no ‘cosa’ – que «guarda un tesoro de trabajo y lo eleva más arriba de las oleadas destructoras de las épocas, lo lleva a su salvación dentro de las violencias de los tiempos»<sup>9</sup>.

Como expresa Alain<sup>10</sup>, cuyo pensamiento es objeto de particular atención por parte de Formaggio, el delirio de la imaginación, su presunta completa libertad deben que tenerse bajo control a través de la técnica, es decir a través del encuentro-oposición con el material al fin de generar aquel sistema simbólico-comunicativo que es la obra. La imaginación – sometiéndose a las reglas de la creación, sin perder, de todas formas, su especificidad – traduce en formas sensiblemente expresivas la eterna ambigüedad del hombre, por un lado el genio liberador de nuevas formas y, por el otro, mero constructor, trabajador de la materia, poseedor de un cuerpo, como instrumento para la acción<sup>11</sup>. La imaginación es entonces acción creadora sólo si se traduce en el ‘hacer’. Una acción que, en relación con la corporeidad, debe

<sup>5</sup> Formaggio Dino (1953), “Saggio su ‘L’estetica di Alain””, en una edición italiana de Alain, *Venti lezioni sulle belle arti*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, p. 20.

<sup>6</sup> FTA, p. 206.

<sup>7</sup> FTA, p. 214.

<sup>8</sup> “Los sentimientos, las pasiones, los pensamientos persisten en el hombre en una vaga impotencia que genera insatisfacción, hasta que no entran en la plena posesión del objeto claro y definitivo que sepa llevarlos más arriba de sí mismos, sacándolos de la persona, y resolver así en su interior, en un sistema de equilibrio, su carga energética” (FTA, p. 199).

<sup>9</sup> FTA, p. 209.

<sup>10</sup> Verdadero nombre Émile-Auguste Chartier.

<sup>11</sup> Cfr. Alain (1947), *Sistema delle arti*, Milano, Muggiani, p. 19, (trad. esp. (1967), *Sistema de las artes*, Buenos Aires, Ediciones siglo veinte).

generar expresión. La estética, Formaggio nos dice, comienza su análisis de fundamentación exactamente a partir del cuerpo, entendido como «conjunto de centros palpitantes», cuya «primera y momentánea síntesis unificadora es, constitutivamente, estética». El cuerpo es «un yo sensible», un «hacerse ulterior» proyectual, capaz de generar «en un mismo acto, el arte y la libertad»<sup>12</sup>.

Libertad limitada, sin embargo. El material habla al artista, vibra, podríamos decir, viviendo: una vibración sensible, perceptiva e imaginativa. Así que sugiere emociones pero dicta también unas directivas de búsqueda bien precisas. Existen materiales, por así decirlo, brutos y materiales que tienen una historia. Todos pueden ser sometidos a una torsión metamórfica que desencadena una conexión inédita, una alusión simbólica, ocasional pero fundamental. Por eso Picasso afirmaba: «‘me gusta cuando las cosas se convierten en otras’. Y de repente alejaba de las formas clásicas los principios de identidad y de inmovilidad del ser, arrojándolas en movimiento junto con el rescate de cada punto muerto del universo objetivo»<sup>13</sup>. Y la combinación de un sillín de bicicleta con su manubrio se convertía en *Cabeza de toro*<sup>14</sup>.

2.

Entonces ¿qué es la *técnica artística*? «¿Existe en la conciencia, subjetiva e intersubjetiva (individual, social y cultural), la figura original de un conjunto de actos que se pueden denominar, en su horizonte específico, como ‘técnica artística’?»<sup>15</sup> Para Dino Formaggio la respuesta es sin duda positiva.

La técnica artística, en su encuentro con el material, genera una forma acabada, el valor expresivo y comunicativo de un ‘hacer’ que es un ‘crear’. La obra de arte es el resultado de una técnica entendida como «acción objetivante, realización completa e histórica de fines»<sup>16</sup>.

El arte, escribe Henri Focillon<sup>17</sup>, «se hace con las manos», el arte se construye: es tacto, es corporeidad. El artista sabe prolongar «aquél privilegio que es, en la infancia, la curiosidad» justamente porque «toca, pulsa, evalúa el peso, mide el espacio, modela la fluidez del aire para prefigurar la forma, acaricia la superficie de cada objeto, y de ese lenguaje del tacto compone el lenguaje de la vista – un tono cálido, uno frío, uno pesado, uno vacío, una línea rígida, una línea suave»<sup>18</sup>. Nuestro sistema sensorial sufre violentamente las sollicitaciones del mundo exterior y la sensibilísima red de frontera de nuestro cuerpo, Alain nos dice, activa las señales de alarma y llama inaprensibles «trolepes de fantasmas»<sup>19</sup>. La acción poética debe rebasar cualquier mecanicismo corpóreo entendido en un sentido

<sup>12</sup> Formaggio Dino (1990), *Estetica, tempo, progetto*, editado por E. D’Alfonso y E. Franzini, Milano, Clup, p. 19. El texto *Estetica, tempo, progetto* incluye (junto con dos ensayos titulados: “Corpo-Tempo-Arte. Alle radici dell’Estetica” y “Forma, Paradigma, Trans-morfosi”), la transcripción de una serie de lecciones que Dino Formaggio dio entre 1984 y 1988 en la Facultad de arquitectura del Politécnico de Milán.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>14</sup> Cfr. Formaggio Dino (1978), “L’arte, il lavoro, le tecniche”, cit., p. 316.

<sup>15</sup> *Ibidem*., p. 296.

<sup>16</sup> FTA, p. 200.

<sup>17</sup> Henri Focillon es sin duda un punto de referencia central de las teorías de Formaggio.

<sup>18</sup> Focillon, H. (1990) “*Vita delle forme*” seguido por “*Elogio della mano*”, con “*Prefación*” de E. Castelnuovo, trad. ital. de *Vita delle forme* por S. Bettini, trad. ital. de *Vita delle forme* por E. De Angeli, Torino, Einaudi, pp. 114-115 (ambos ensayos de Focillon se encuentran en la edición en español 2010, Ciudad de México, UNAM).

<sup>19</sup> Formaggio Dino (1953), “Saggio su ‘L’estetica di Alain’”, op. cit., p. 16.

cartesiano para fijar el «sentimiento» en una idea que de hecho pueda ser concretizada en una obra acabada. Por eso «el cuerpo vivo, que sufre con el pensamiento y sana con la acción, es más bello»<sup>20</sup>. Formaggio está consciente del hecho que la obra de arte es una realidad espacio-temporal que vive en el devenir concreto de las cosas. En su visión «no existe ninguna idea preliminar a la obra, sino la idea nace con la obra en su fisicidad»<sup>21</sup>.

3.

La reflexión llevada a cabo por Formaggio en Italia sigue, además, aquella de Charles Lalo, de Étienne Souriau, de Victor Basch, por lo que tiene que ver con el área francesa. Pero el intento francés tiene, según Formaggio, algunos elementos de fracaso, sobre todo en uno de los exponentes más conocidos como Souriau: «la técnica artística no tuvo, evidentemente, la parte de primer plano que merecía»<sup>22</sup>. Souriau es acusado de descuidar «el fondo artístico sobre el que resalta la relación forma-materia»<sup>23</sup>, sin el cual es difícil destacar el papel y el valor de la técnica artística. La técnica es considerada por Souriau, un acto tético o de instauración y es dividida en técnica artística (arte) y técnica mecánica (industria), sin embargo nunca llega a la idea de la «técnica como libertad y como unidad-mediación, en cada punto de los niveles existenciales»<sup>24</sup>.

Por otro lado, la obra de Dino Formaggio lleva hasta las extremas consecuencias una estética que se conecta a un proceder fenomenológico de los varios niveles de la técnica artística. El arte se basa en una funcionalidad técnica y la estética no es otra cosa que una disciplina general dirigida a los procesos sensibles que tienen como fundamento el cuerpo, cuya praxis proyectual involucra la percepción, la imaginación y la memoria. Separar el arte de su originaria plenitud funcional significa arrancarla de la vida, de los momentos constitutivos de la sociedad y de la historia. Es justamente en el «volverse ‘obra’ que cada técnica intenta liberarse en arte y que el arte encuentra continuamente su técnica»<sup>25</sup>.

58

FEBRERO  
2015

<sup>20</sup> Alain (1992), *Sulla felicità*, trad. it. por A.M. Rodari, Roma, Editori Riuniti, p. 18 (trad. esp. (1966), *Sobre la felicidad*, Madrid, Alianza Editorial).

<sup>21</sup> Formaggio Dino (1953), “Saggio su ‘L’estetica di Alain’”, cit., p. 19. La atención de Formaggio se dirige a la producción de la obra, aunque no se olvida del momento de la fruición, analizado, en aquellos mismos años, en todas sus facetas por el amigo y colega Mikel Dufrenne. [Cfr. Formaggio Dino (1982), “Mikel Dufrenne, la Natura e il senso del poetico”, en *Fenomenologia e scienze dell’uomo. Quaderni del seminario di filosofia delle scienze dell’uomo*, 2, Padova, CLESP; Dufrenne Mikel (1953), *Phénoménologie de l’expérience esthétique*, 2 voll., Paris, PUF].

<sup>22</sup> FTA, p. 314.

<sup>23</sup> FTA, p. 318.

<sup>24</sup> FTA, p. 319. «Esa investigación tenía que poner los cimientos para una ciencia estética concebida como ciencia platonizante de las formas, y no hizo gran caso a la artísticidad en sí misma, considerada dinámicamente, así que dejó en segundo plano, aún en el medio de muchas fecundísimas sugerencias, una vez más el problema de la técnica, con la parte importante que ésta hubiera podido representar». (*Ibidem.*)

<sup>25</sup> Formaggio Dino (1991), *I giorni dell’arte*, Milano, Franco Angeli, p. 180. Hablando de su tesis, dirigida por Antonio Banfi, Formaggio afirma: «Cuando [...] para hacer la tesis tomé entre mis manos los términos de la filosofía del arte de Croce, es decir la estética, me di cuenta de la carencia del análisis en Croce por todo lo que tenía que ver con las técnicas artísticas, la vida de los pintores en sus talleres, los poetas, los músicos sobre sus técnicas, etcétera: la importancia central, decisiva, esencial en todas las artes, de la técnica. En origen el título que había dado Banfi a mi tesis era *Relación entre arte y estética en las estéticas contemporáneas*. Estudié sobre todo la estética francés, en la que encontré algunas buenas sugerencias sobre la técnica artística y muchos capítulos de la tesis se basaron en la cercanía que yo tenía con el pensamiento francés». [Salvagnini Sileno (2008), “Entrevista a Dino Formaggio”, en *Banfi e l’arte contemporanea*, editado por S. Salvagnini, Napoli, Liguori, p. 4].

En Formaggio, la conocida exclusión, por parte de la estética de Benedetto Croce, de cualquier valor de la técnica en el significado último de la obra, es un estímulo – a través de la mediación del pensamiento del maestro Antonio Banfi – para una reacción<sup>26</sup>. Según Croce, la expresión es «actividad teórica elemental», que precede la práctica y «los conocimientos intelectivos que esclarecen la práctica» misma<sup>27</sup>. La estética, como ciencia de la expresión, excluye definitivamente la técnica de su horizonte. Croce reduce el arte a una cerrada teoréticidad, en la que la técnica nunca puede presentarse como estética o como artística (no puede darse una técnica de lo teórico sino sólo una técnica de lo práctico).

Es Antonio Banfi en Italia, a través de la elaboración de unas ideas cercanas a las de Georg Simmel y de unos temas anticipados por Max Dessoir, quien promueve un racionalismo crítico, en el que se justifica la autonomía del arte, que no se explica como una forma permanente del espíritu, sino en el sentido de un manifestarse empírico y multiforme de la experiencia artística. Dicha experiencia no excluye, sino necesita más bien de la función omnicomprendiva de la razón.

Tanto para Banfi como para Formaggio, el estudio de la realidad artística implica una participación de aquellos elementos técnicos, cognoscitivos, existenciales y sociales, que participan en la formación de una obra de arte. La obra maestra es un «equilibrio perfecto» de fuerzas que se contraponen: imaginación y materia. Un equilibrio, porque tales fuerzas nunca deben tomar la ventaja una sobre la otra. «La mano misteriosa que prodigiosamente ha creado, con una violencia prudente, tal equilibrio, es la técnica»<sup>28</sup>.

4.

La tecnica artistica possibilizza continuamente il progetto – con questo lo scioglie in ogni suo ganglio dalle fissità e durezza delle sclerotizzazioni che sempre ne minacciano la fluidità inventiva e comunicativa – e continuamente progetta la possibilità, ossia ulteriorizza il reale ed ogni concreta materialità fisica, sociale, storica, spingendo il tutto verso i suoi aloni di senso possibile, individuandoli e fermandoli costruttivamente come tali, cioè come disegni di possibile umanità e di società possibili<sup>29</sup>.

59

FEBRERO  
2015

El artista es un trabajador sumergido en el mundo de la cultura y en la sociedad, y está influenciado por ellos. Nunca es completamente autónomo, ya que tiene que lidiar con el arte que lo ha precedido, con los avances científicos y tecnológicos, con la moda, con los estilos.

<sup>26</sup> «La impostación fuertemente anticrociana, la atención crítica hacia Gentile se casaban con un análisis, seguramente influenciado por Banfi, de los movimientos, también científicos, de la estética francesa contemporánea, atenta a la metafísica, pero también a la psicología, a la psicofisiología, a los resultados teóricos de los estudios post-bergsonianos sobre el mundo de las artes. Sin embargo, todo insertado en un marco ‘fenomenológico’ en el que Formaggio conjuga, como hará sucesivamente, los dos sentidos históricos del término fenomenología, que es tanto una génesis hegeliana de una idea que se hace sensible, como una introducción del sentido metódico del pensamiento de Husserl, que intenta capturar el dato esencial de los procesos y de los conceptos, aún sin perder nunca la conexión genética y proyectual con una doctrina de la experiencia». [Franzini Elio (2009), *Ricordo di Dino Formaggio*, pronunciado el 16 de abril 2009 en Bressanone, a conclusión de la Asamblea de la Sociedad Italiana de Estética].

<sup>27</sup> Croce Benedetto (1990), *Estética* (1902), editado por G. Galasso, Milán, Adelphi, p. 123.

<sup>28</sup> FTA, p. 207.

<sup>29</sup> "La técnica artística posibilita continuamente el proyecto – con esto disuelve cada uno de sus ganglios de las fijeas y durezas de las esclerotizaciones que siempre amenazan su fluidez inventiva y comunicativa – y continuamente proyecta la posibilidad, es decir lleva a un nivel ulterior lo real y concreta cada materialidad física, social, histórica, empujando todo hacia sus esferas de sentido posible, individualizándolas y deteniéndolas constructivamente en sí mismas, es decir como imágenes de la humanidad posible y de las sociedades posibles" Formaggio Dino (1978), "L'arte, il lavoro, le tecniche", cit., p. 321.

Puede simplemente aprender un oficio, que tenga en cuenta el pasado, una especie de sedimentación de reglas, o en cambio puede convertir la técnica, el valor cognoscitivo que ésta posee, en un ‘particular’ conocimiento que vaya más allá de las reglas mismas. Por esta razón, el proceso que lleva a la posesión de una técnica tiene que superar la mecanicidad de la repetición de la regla. Las reglas de la artesanía son sólo el primer paso hacia una técnica artística como conocimiento. De esta forma, un proyecto puede ser una mera repetición de esquemas ya dados o el intento de llevarlos a un nivel ulterior.

El proyecto, incluso aquel propiamente arquitectónico, vive y revive en la obra acabada, en el edificio como posibilidad mil veces llevada a un nivel ulterior: el proyecto es potencialidad que, dependiendo de la técnica artística, puede tomar en consideración, en su proceso de realización, también el nivel de tecnificación alcanzado por una particular cultura y sociedad. Porqué el acto inicial de la técnica artística tiene en cuenta una verificación que esquemas antes que todo simplemente intuitiva, y sólo luego científico-tecnológico-probabilística y, finalmente, comunicativa. El proyecto y su realización dependen de las «sabidurías intuitivas» y los «controles conceptuales y científicos» que ponen en marcha la «técnica artística»<sup>30</sup>. Los progresos tecnológicos abren una gama de posibilidades, pero sólo «desde el nivel cultural la física, la mecánica, la matemática, con las infinitas influencias de las cuales nunca se podrá dar una medida exacta, modifican los cursos del arte, actuando sobre su esencia activa, la técnica»<sup>31</sup>.

Por otra parte, «si hubiera sólo la materia por un lado, con el determinismo de sus leyes inflexibles, y un pensamiento o un sentimiento dentro de la esfera autónoma de los hechos espirituales por el otro, nosotros no tendríamos el arte»<sup>32</sup>. Los dos mundos se mezclan necesariamente dada la propensión del hombre para la invención y la comunicación. Un objeto es artístico si, a partir del proyecto hasta su realización, en el momento en el que entra en el mundo de la cultura, lo transforma. El pensamiento no ‘inventa’; más bien, el concreto encuentro entre la proyectualidad, la materialidad y el valor comunicativo define el camino de la acción que genera el objeto.

Valéry considera que «la idea del *hacer* es la primera y la más humana. ‘Explicar’ no es más que describir una manera de *hacer*, significa rehacer con el pensamiento»<sup>33</sup>. Según Sócrates – que dialoga con Fedro en *Eupalinos o el Arquitecto* – si es «razonable pensar que las creaciones del hombre están hechas o en vista de su cuerpo» (*utilidad*) o «en vista de su alma» (*belleza*), se necesita también constatar que existe un tercer principio que tiene que ver con la *resistencia*, que se opone al inexorable destino de la muerte<sup>34</sup>.

El material – que siempre implica una «dirección funcional de organización»<sup>35</sup> – incluye, para Dino Formaggio, la base física (la tela, la trama, la curvatura de la pared de un

<sup>30</sup> *Ídem*.

<sup>31</sup> FTA, p. 214.

<sup>32</sup> FTA, p. 206.

<sup>33</sup> «El *porqué* y el *cómo*, que son sólo expresiones que esta idea exige, se insertan en cada discurso, pretenden ser satisfechas a cualquier precio. La metafísica y la ciencia no hacen que desarrollar *sin límites* esta exigencia». [Valéry Paul (1988), *L’homme et la coquille*, aparecido en n. 281 de la *Nouvelle Revue Française*, 1 de febrero 1937, tr. it. en Id., *All’inizio era la favola*, editado por E. Franzini, Milano, Guerini, p. 62 - trad. en esp. en Löwith, Karl Paul Valery, *rasgos centrales de su pensamientos filosófico*, 2009, Buenos Aires - Madrid, Katz].

<sup>34</sup> Valéry Paul (1990), *Eupalinos o el arquitecto*, en *Tres diálogos*, Torino, Einaudi, p. 95 (en esp. en *Eupalinos o el arquitecto*, 1999 México D.F, Facultad de Arquitectura UNAM).

<sup>35</sup> FTA, p. 332.

fresco, la veta y el color del mármol, la composición química de ciertos colores, la sonoridad de la palabra, etc.) y el medio mecánico (los pinceles, el buril, los cinceles, los varios tipos de herramientas, etc.), que «artísticamente es algo menos importante, respecto a la base física, [...] pero lo poco que posee por el lado de la naturaleza casi siempre se compensa por lo que posee aquel de la cultura»<sup>36</sup>.

Aunque nunca sea una producción casual de lo bello, el arte no es coerción. Es más bien libertad vinculada a los recursos de la casualidad, que se encuentra en los lados opuestos del mecanicismo y del automatismo. Es suficiente recordar el hecho que si en el trabajo perfecto de una máquina, la casualidad es una catástrofe, una contradicción dañina, para el hombre el evento imprevisto es a menudo el impulso de la creatividad. En el arte, lo inesperado se vuelve una parte intrínseca del proyectar: puede desviar la mano que pinta, puede inducir a seguir un camino narrativo en lugar de otro... Pero, el arte no es un trabajo misterioso, no es el resultado de un azar o de una feliz combinación de eventos fortuitos. El caso entra en el proceso artístico como una ocasión, como un hacerse ulterior, como una posibilidad y no como praxis.

La técnica artística se distingue profundamente del ‘oficio’ porque no hay como una gran obra para manifestar la impaciencia hacia la simple, aunque competente, adquisición de los medios.

Reconocida la legalidad de la técnica artística, es necesario analizarla en sus articulaciones esenciales y ver sus implicaciones. En efecto, Formaggio reconoce cuatro momentos esenciales:

- 1) Momento (de técnica interna) de la organización, como aprendizaje y especialización técnica, de la relación ensayo-resultado;
- 2) Momento del ‘saber’ de la técnica externa;
- 3) Momento del ‘hacer’ de la técnica externa como liberación del fin o cumplimiento;
- 4) Momento (de técnica interna) de la transposición mental del ‘hacer’ externo<sup>37</sup>.

La técnica interna, sea esa en la primera o en la cuarta fase, «involucra únicamente los procesos mentales»<sup>38</sup>. Formaggio llama al momento inicial, caracterizado por el binomio ensayo-resultado, en sí mismo preparatorio, estado de incubación. La técnica interna pasa por momentos de puro automatismo de los procesos cognoscitivos, que sin embargo son influenciados por una práctica de aprendizaje o por una capacidad de uso.

Ogni conoscenza nella continuità del suo sviluppo, può essere considerata come un seriarsi di percezioni, sopra il quale il processo delle ripetizioni finisce per ingenerare un certo rapido automatismo di abitudine che si risolve, alla fine, in un sistema bloccato di risposte. Si tratta di tecnicismo dei processi mentali che mirano a dare una soluzione sempre più rapida e più perfezionata ai quesiti generalmente proposti dal materiale o dal soggetto-tema nel suo raffronto col materiale stesso<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> FTA, p. 332.

<sup>37</sup> FTA, pp. 401-402.

<sup>38</sup> FTA, p. 352.

<sup>39</sup> "Cada conocimiento en la continuidad de su desarrollo, puede ser considerado como un seriarse de percepciones, sobre el que el proceso de las repeticiones termina por generar cierto automatismo de costumbre

Dicho proceso es a veces tan rápido, que una pincelada, una nueva combinación de medios expresivos, etc., pueden parecer debidos a misteriosas intuiciones, a la casualidad, a los instintos... El cuarto momento (otra vez de la técnica interna) consiste en una verdadera «transposición mental de la técnica externa»<sup>40</sup>.

La técnica empírica o técnica externa – que es un acto concreto, que ve la obra formarse en su esencia material – en cambio se estructura en las dos fases centrales del saber y del hacer. Sin embargo, nunca hay que olvidar que la técnica interna se inserta profundamente en el momento pragmático del saber o mejor en el movimiento dialéctico del saber con el hacer, es decir en la técnica externa. Al hacer se conectan elementos esenciales como la importancia del aprendizaje; la paciencia, es decir el don del saber esperar; el gesto artístico, que es el “toque”; finalmente el ritmo, el elemento vivificante de cada obra, que marca el éxito y no sólo la vitalidad.

¡El proceso creativo es exactamente aquello descrito! Sólo quien conoce, por experiencia directa, el procedimiento de realización de una obra, lo sabe reproducir, analizar, diseccionar y llevar a la comprensión<sup>41</sup>.

5.

Nel campo dell’arte, esprimere è più e altro che intuire, comunicare più e altro che esprimere. Quel ‘più’ sta dalla parte dell’oggetto; dell’oggettività materiale nell’esprimere, dell’oggettività sociale nel comunicare. Una fenomenologia della tecnica artistica è destinata a provare il reale fondamento esistenziale e logico di questi assunti basilari<sup>42</sup>.

En su significado más alto, la técnica es técnica artística, es decir sensibilidad, «es decir espacio-tiempo, es decir determinismo unívoco de la artisticidad universal, es decir naturaleza»<sup>43</sup>. Ésta se presenta como una especie de sensibilidad endógena, que es también potentemente capacidad de externar, de comunicar. Es una experiencia total y omnicomprendiva. «Examinada en todo su ciclo fenomenológico como sensibilidad y como razón, como saber, como hacer, como paciencia y como éxito, ésta se manifiesta, cualitativamente, como la estructura misma del cumplimiento de cualquier acto»<sup>44</sup>. La obra de arte se presenta frente a Formaggio como un viviente, precisamente porque se comporta como tal, es decir como un organismo en formación. La acción del hacer artístico comporta, como cada concepción, «azar, riesgo, fe», en el sentido de que ninguna acción es totalmente controlada en toda su parte y por eso, al mismo tiempo, es «legalidad, ciencia, razón»<sup>45</sup>.

La técnica artística es una «trama sensual que une en un diseño variado y continuamente autoexpresivo el infinito sobreponerse de las olas que constituye el océano de los

---

que se resuelve, al final, en un sistema cerrado de respuestas. Se trata de un tecnicismo de los procesos mentales que se dirige a dar una solución siempre más rápida y más perfeccionada a los problemas propuestos generalmente por el material o por el objeto-tema en su comparación con el mismo material" FTA, p. 353.

<sup>40</sup> FTA, p. 358.

<sup>41</sup> Como artista, Dino Formaggio ha experimentado la pintura (dibujos, acuarelas, óleos) y la escultura.

<sup>42</sup> "En el campo del arte, expresar es superior y diferente que intuir, comunicar es superior y diferente que expresar. Aquel ‘superior’ está del lado del objeto; de la objetividad material en el expresar, de la objetividad social en el comunicar. Una fenomenología de la técnica artística está destinada a probar el real fundamento existencial y lógico de estos temas básicos", FTA, p. 30.

<sup>43</sup> FTA, p. 346.

<sup>44</sup> FTA, p. 404.

<sup>45</sup> FTA, p. 390.

movimientos naturales, hechos de subidas y caídas: de la vibración de las alas de las libélulas suspendidas sobre la superficie del agua al zumbido de los fantasmas y de las laboriosas sensaciones que brotan en la sensibilidad del genio»<sup>46</sup>. El genio es entonces naturaleza, o mejor, arquetipo de la potencia técnico-artística de la naturaleza. Pero, es naturaleza sobre todo como sensibilidad, capaz de penetrar en la inteligencia y de manifestar un poder receptor que se convierte en un estímulo dinámico hacia la acción.

Noi pensiamo [...] che si possa e si debba oggi andar oltre e così nettamente separare l'estetico dall'artistico, sui fondamenti stessi dell'arte contemporanea, da poter avanzare l'ipotesi che non l'*estetività* costituisca 'il principio fondamentale d'organicità costruttiva e di continuità' dell'arte [...], ma che l'arte essenzialmente consista in una attività *distinta* dall'estetico, secondo una distinzione non solo di fatto, ma di principio; che essa, perciò, fondi il suo criterio sopra un'idea di artisticità e che la sua esperienza risulti rilevabile in un ciclo autonomo come tecnica, la quale in se stessa può realizzare e compiere l'estetico come ogni altro valore<sup>47</sup>.

La *artisticidad* se distingue fuertemente de la *esteticidad*. «La gama de los fenómenos de la pura *esteticidad* es muy vasta. Todos tienen fulminaciones estéticas y sucede en todas las personalidades sensibles, como un rayo de luz, el júbilo estético no es otra cosa que una éxtasis contemplativo»<sup>48</sup>. La experiencia estética es una experiencia común en cada hombre en cualquier cultura que éste haya vivido. Nadie puede escaparse de aquella durante su existencia. Pero la *artisticidad* comienza donde la *esteticidad* termina. Las dos esferas se rozan pero no se superponen. La *artisticidad* empieza «con el acto constructivo del expresar, físico, en una lucha concreta con las materias, comienza con la técnica del comunicar. [...] El arte se identifica en su práctica con el sistema de energías y de leyes constructivas que el esfuerzo de la técnica libera continuamente en su mismo ideal de cumplimiento de la realidad empírica»<sup>49</sup>. La *artisticidad* es conciliación entre el hombre y la naturaleza, un momento de cumplimiento y terminación en completo acuerdo en el sujeto y el objeto, entre imaginación, técnica y materia. La lógica artística no puede estar en contraposición con la naturaleza. Si fuera así, el artista simplemente fracasaría. El proceso imaginativo está, al mismo tiempo, en la mente del artista como proyección y en el objeto como potencialidad expresiva.

La técnica artística por tanto se extiende a aquellos campos que no se centran exclusivamente en el terreno de las bellas artes: la técnica, unida a la idea de *artisticidad*, favorece una serie de conexiones que se dirigen tanto a la actividad productiva, así como a sus productos, las obras de arte, justamente, en una armónica coherencia con la naturaleza. Porqué mediante el término 'naturaleza' no se entiende ninguna

ipostasi entificata o metafisicizzata, ma, al contrario, semplicemente ciò che del mondo esterno risulta in comunicazione con noi e che, per questo fatto stesso di entrare in rapporto comunicativo con noi, denuncia una solidarietà fondamentale nella successione degli avvenimenti, una direzione uniforme ed ugualmente irrevocabile di passato e di presente e dunque una concordanza oggettiva di tempo, non esclusiva di altre direzioni temporali possibili, delle quali, tuttavia, non è possibile parlare. Tutto questo

<sup>46</sup> *Ídem*.

<sup>47</sup> "Nosotros pensamos [...] que hoy se puede y se tiene que ir más allá y así separar claramente lo estético de lo artístico, sobre los fundamentos mismos del arte contemporáneo, y poder sostener la hipótesis de que la *esteticidad* no constituye 'el principio fundamental de organicidad constructiva y de continuidad' del arte [...], sino que el arte esencialmente consiste en una actividad *diferente* de lo estético, según una distinción no sólo de hecho, sino de principio; que el arte, entonces, se fundamenta en una idea de *artisticidad* y que su experiencia se pueda encontrar en un ciclo autónomo como técnica, que por sí misma puede realizar y llevar a cabo lo estético como otro valor" FTA, p. 217.

<sup>48</sup> FTA, p. 10. Sobre este tema véase Formaggio Dino (1962), *La idea de artisticidad*, Milano, Ceschina.

<sup>49</sup> FTA, p. 11.

permette che si parli di un'artisticità immanente in altre sfere che non siano quelle dell'attività umana, senza per questo minimamente intaccare la característica ed originalmente costruttiva artisticità dell'uomo, una volta che si tenga ben ferma la distinción de artisticità e de esteticità<sup>50</sup>.

6.

Formaggio no emprende el camino de una nueva definición de belleza; arte «es todo lo que los hombres llaman arte»<sup>51</sup>. No es una *boutade*, sino «una fórmula importantísima que permite dogmatizar lo que es el problema del arte»<sup>52</sup>. Una fórmula radicalmente diferente de la definición crociana: «el arte es lo que todos saben qué es»<sup>53</sup>.

Si cada definición del arte es, por si misma, su «limitación»<sup>54</sup>, la fórmula establecida por Formaggio se abre al desarrollo dinámico de la experiencia que puede ser descrita fenomenológicamente pero que nunca puede ser dogmatizada. El problema no es de evitar la dificultad de definir que es el arte, sino de evitar definiciones dogmáticas o generalizadas. Porqué responder que arte es lo que todos llaman arte no es evitar el blanco sino darle con una flecha nueva. La definición expresa perfectamente en qué se ha convertido el arte contemporáneo en su autonomía y heteronomía, en su necesidad de ser reconocida por una comunidad que se 'auto reconoce' y en la necesidad igualmente impelente de entrar en el circuito mediático. El arte habla y pone unos problemas que hay que interpretar sin esquemas prestablecidos, sino con atención a sus valores, primero y sobre todo aquel del 'hacer', es decir del operar artístico concreto, mediante la técnica. La obra de arte, en cuanto resultado de un proceder concretamente productivo, instala sobre su sustrato material lo que no la reduce a una cosa, sino la lleva a tocar la puerta de las posibilidades comunicativas y expresivas. Es este 'hacer', es esta acción expresiva, es este proceder que nosotros llamamos, precisamente, 'arte'.

(Traducción al español: Andrea Coghi. Revisión: Adriana Espinoza Cerviño)

<sup>50</sup> "hipóstasis entificada o metafísica, sino, al contrario, simplemente lo que del mundo exterior comunica con nosotros y que, por el hecho de entrar en relación comunicativa con nosotros, afirma una solidaridad fundamental en la sucesión de los acontecimientos, una dirección uniforme e igualmente irrevocable del pasado y del presente y entonces una concordancia objetiva en el tiempo, no exclusiva de otras direcciones temporales posibles, de las cuales, sin embargo, no se puede hablar. Todo esto permite que se hable de una artisticidad inmanente en otras esferas que no sean aquellas de la actividad humana, sin por eso afectar mínimamente la característica y originalmente constructiva artisticidad del hombre, toda vez que tengamos bien firme la distinción entre artisticidad y esteticidad" FTA, p. 10.

<sup>51</sup> Formaggio Dino (1981), *L'arte come idea e come esperienza*, Milano, Mondadori, p. 11.

<sup>52</sup> Salvagnini Sileno (2008), "Entervista a Dino Formaggio", cit., p. 8.

<sup>53</sup> Croce Benedetto (1943), *Breviario di estética. Quattro lezioni*, Bari, Laterza, p. 9.

<sup>54</sup> Salvagnini Sileno (2008), "Entervista a Dino Formaggio", cit., p. 8.

## Bibliografía:

Alain:

- (1947), *Sistema delle arti*, Milano, Muggiani (trad. esp. (1967), *Sistema de las artes*, Buenos Aires, Ediciones siglo veinte).

- (1992), *Sulla felicità*, trad. it. por A.M. Rodari, Roma, Editori Riuniti (trad. esp. (1966), *Sobre la felicidad*, Madrid, Alianza Editorial).

Croce, B. (1943), *Breviario di estetica. Quattro lezioni*, Bari, Laterza.

Dufrenne, M. (1953), *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 2 voll., Paris, PUF.

Formaggio, D.

- (1953), "Saggio su 'L'estetica di Alain'", en Alain, *Venti lezioni sulle belle arti*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.

- (1953), *L'arte come comunicazione. I. Fenomenologia della tecnica artistica*, Prefación de G. Scaramuzza, edición digital de S. Chiodo, Milano Nuvoletti (Publicaciones de la Facultad de Letras e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 23.

- (1962), *La idea de artisticidad*, Milano, Ceschina.

- (1979), *Goya*, Milano, Mondadori.

- (1981), *L'arte come idea e come esperienza*, Milano, Mondadori.

- (1982), "Mikel Dufrenne, la Natura e il senso del poetico", en *Fenomenologia e scienze dell'uomo. Quaderni del seminario di filosofia delle scienze dell'uomo*, 2, Padova, CLESP;

- (1990), *Estetica, tempo, progetto*, editado por E. D'Alfonso y E. Franzini, Milano, Clup.

- (1991), *I giorni dell'arte*, Milano, Franco Angeli.

Focillon, H. (1990) "Vita delle forme" seguido por "Elogio della mano", con "Prefación" de E. Castelnuovo, trad. ital. de *Vita delle forme* por S. Bettini, trad. ital. de *Vita delle forme* por E. De Angeli, Torino, Einaudi (ambos ensayos de Focillon se encuentran en la edición en español 2010, Ciudad de México, UNAM).

Salvagnini, S. (2008), "Intervista a Dino Formaggio", en *Banfi e l'arte contemporanea*, editado por S. Salvagnini, Napoli, Liguori.

Valéry, P.:

- (1988), *L'homme et la coquille*, aparecido en n. 281 de la *Nouvelle Revue Française*, 1 de febrero del 1937, tr. it. en, *All'inizio era la favola*, editado por E. Franzini, Milano, Guerini, (trad. en esp. en Löwith, Karl Paul Valery, *rasgos centrales de su pensamiento filosófico*, 2009, Buenos Aires - Madrid, Katz).

- (1990), *Eupalinos o el arquitecto*, en *Tres diálogos*, Torino, Einaudi, (en esp. en *Eupalinos o el arquitecto*, 1999 México D.F, Facultad de Arquitectura UNAM).