

Raffaello necessita sus manos.

Estética, técnica y ciencia del arte en Dino Formaggio

Prof. Andrea Pinotti

Università degli Studi di Milano

La reflexión filosófica de Dino Formaggio sobre la cuestión de la técnica artística – iniciada ya desde su tesis de licenciatura *Studio sul rapporto tra arte e tecnica. Saggio storico-critico sopra alcune correnti estetiche contemporanee* (1938: tutor Antonio Banfi, examinador Adelchi Baratono), y entregada finalmente en el volumen *Fenomenologia della tecnica artistica* (1953)¹, que reelabora, actualiza y completa aquella tesis– reúne todas las cuestiones centrales de la estética como disciplina filosófica, tanto en su significado de teoría de la sensación como en aquel de teoría del arte; pero también implica los ámbitos conectados de la psicología, de la sociología y de la historia del arte; finalmente, no falta un horizonte de reflexión, en sentido amplio, político, relativo a los ámbitos de la experiencia y del hacer, así como de la técnica no alienados, alternativos a la «sociedad actual, enferma de tecnicismo» y regulada por «una nueva unidad de medida que los científicos han creado para expresar adecuadamente la nueva potencia destructiva de las maquinarias atómicas (la megamuerte: *mega-death* = 1 millón de muertos)» (FTA, 7).

En el proyecto de Formaggio, *fenomenología*, en un sentido amplio, es el tono general de la investigación como exigencia de adhesión a las cosas mismas (según el lema husserliano *zurück zu den Sachen selbst*) y la necesidad de concreción («un naturalismo/sin dogma»: FTA, 5) en contra de posiciones aristocratizadas, esnob y estéticas de la pura contemplación; una tendencia objetivista, anti-subjetivista y anti-psicologista (el objetivo polémico de Formaggio era sobretodo el sujeto idealista, la «absoluta y abstracta subjetividad» (FTA, 4), mientras para la primera estética fenomenológica era sobretodo cierto psicologismo); un método descriptivo (no esencialista, en busca de una individuación de la esencia del arte; ni evaluativo, en busca del criterio para distinguir lo bello de lo feo etc.; por supuesto que no significa dejar de lado el tema del valor) y tendencia a la científicidad². Por tanto, antes que todo, fenomenología en el sentido husserliano³.

Desde el punto de vista de la cuestión *técnica*, este enfoque fenomenológico se tiene que entender en la perspectiva de profunda innovación y rejuvenecimiento, propios del trabajo de Formaggio, o sea hay que contextualizarlo en aquel clima cultural que en Italia de los años Cincuenta, seguía afectado por el neo-idealismo, el cual ignoraba, marginalizaba o negaba la importancia de la técnica para el mundo del arte, haciéndose de esta manera responsable del atraso con el que la cultura italiana enfrentaba un tema que la cultura europea

¹ Formaggio, Dino (1953), *Fenomenologia della tecnica artistica*, Milano, Nuvoletti; ried. (1978) con prefación de G. Scaramuzza, Parma-Lucca, Pratiche (de ahora en adelante citado directamente en el texto con la abreviación FTA, seguida por el número de página de esta última edición).

² Cfr. sobre este aspecto Scaramuzza, G. (1995), «Arte y scienza nel pensiero di Dino Formaggio», en *Il canto de Seikilos. Scritti per Dino Formaggio nell'ottantesimo compleanno*, Milano, Guerini, pp. 137-146.

³ Pero Formaggio mismo avisa que «la fenomenología de la técnica artística como aquí propuesta responde a la perspectiva metodológica que no puede no tener en cuenta a Husserl aunque no quiere olvidarse de Hegel» (FTA, 4).

(especialmente la alemana) ya en los años Treinta había estudiado a profundidad: para mencionar sólo algunos de los ejemplos más conocidos, habría que recordarse de Spengler (*El hombre y la técnica*, 1931), Jaspers (*La situación espiritual de nuestro tiempo*, 1931), Huizinga (*La crisis de la civilización*, 1935), el mismo Husserl (*La crisis de las ciencias europeas*, 1936), Benjamin (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 1935-39), Friedrich Georg Jünger (*La perfección de la técnica*, 1939), su más celebre hermano Ernst (*La movilización total*, 1930; *El trabajador*, 1932). Una constelación de problemas que sería sucesivamente retomada y metabolizada por los estudios de antropología filosófica de Gehlen y Plessner, y por Heidegger en el ensayo sobre la *Cuestión de la técnica* (1953).

Sin embargo, no son estos los autores de lengua alemana que Formaggio, en su «intento conducido hasta el fondo para desencallar la estética italiana, varada en el subjetivismo dogmáticamente antinaturalista» (FTA, 7), considera para su elaboración del concepto de técnica. En el contexto de la cultura alemana entre Ochocientos y Novecientos, este autor dirige su mirada más bien al ámbito de la *Kunstwissenschaft* – seguramente no con el objetivo de importar acriticamente sus resultados y sin proveer una crítica, como veremos – para traer ideas fundamentales sobre el papel de la técnica en el proceso de producción *artística* y sobre lo específicamente *artístico* de la técnica (cfr. en particular en el capítulo X: «El movimiento para una ciencia general del arte y la técnica artística»: FTA, 196-219).

De las investigaciones *kunstwissenschaftlich* Formaggio retoma unos temas importantes para su propia reflexión sobre el problema de la técnica artística, que podemos resumir en los títulos relativos al papel de la corporeidad (Schmarsow y las estéticas psicofisiológicas de la *Einführung*)⁴, a la cuestión de los materiales y de las praxis artesanales (Semper, Grosse)⁵ y a la distinción entre lo estético y lo artístico (Fiedler, Dessoir, Utitz)⁶. Nos centraremos aquí sobre este último punto, por su importancia en el discurso de Formaggio, y porque, de la posibilidad de una rigurosa distinción de los dos ámbitos procede la posibilidad de circunscribir con igual rigor una fenomenología de la técnica *específicamente* artística.

Ya en la introducción de FTA leemos sobre la necesidad de «una clara distinción de campo, entre experiencia e idea, entre artisticidad y esteticidad. Sólo una larga confusión,

⁴ Schmarsow, August (1905), *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Berlin, Gebr. Mann, 1998). para las teorías de la *Einführung* véanse las siguientes antologías: Mallgrave, Harry F., Ikonomou, Eleftherios (1994), edits., *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893*, Santa Monica (California), The Getty Center for the History of Art and the Humanities; Pinotti, Andrea (1997), edit., *Estetica ed empatia*, Milán, Guerini, 1997.

⁵ Grosse, Ernst (1894), *Die Anfänge der Kunst*, Leipzig, Mohr; Íd., *Kunstwissenschaftliche Studien*, Tübingen, Mohr, 1900; Semper, Gottfried (1860-1863), *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche, o estetica pratica*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

⁶ Fiedler, Konrad (2006), *Scritti sull'arte figurativa*, Palermo, Aesthetica ed. (contiene los importantes ensayos «Sulla valutazione delle opere d'arte figurativa» [1876], pp. 33-68; «Sull'origine de la attività artistica» [1887], pp. 69-151; «Realtà y arte» [fragmentos que remontan a los años 90 del siglo Diecinueve], pp. 153-216); (1914), *Aforismi sull'arte*, Milán, Tea, 1994; Dessoir, Max (1906, 1923), *Estetica e scienza generale dell'arte*, presentación de D. Formaggio, Milano, Unicopli, 1986; de ahora en adelante citada directamente en el texto con la abreviación ESA, seguida por el número de página de la traducción italiana); Utitz, Emil (1914, 1920), *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, München, Fink, 1972.

fundada sobre la doble identidad de arte/belleza y de artisticidad/bellas artes, – confusión debida hasta los tiempos más recientes a una inmadura identificación de los dos campos en la misma conciencia filosófica, y en nuestra época a la sistematicidad de filosofías muy alejadas de la concreta experiencia artística – ha llevado hasta el día de hoy las investigaciones estéticas a síntesis abstractamente definitorias o puras sugerencias psicológicas. [...] Lo artístico, como condición y cumplimiento o bien como sensibilidad y éxito del “hacer” [...], se pone hoy como un campo de investigación separado, enteramente separable, como sistema de operaciones experimentales y como método, de lo estético como campo de conmociones o de degustación, a lo que es más placentero o bello como forma-valor, concerniente a un sujeto, aunque éste sea un sujeto en general» (FTA, 3).

De ahí es necesario, continua Formaggio, tener «bien firme la distinción de artisticidad y de esteticidad» (FTA, 6): «Vastísima es la gama de fenómenos de esteticidad pura. Todos incluyen relampagueos estéticos y en todas las sensibilidades pasa, como un rayo de luz, el júbilo estético, no más que un éxtasis contemplativo. Es lícito suponer que también el idiota que está sentado calentándose al sol sobre las piedras viejas de su pueblo tenga su hora estética, su hora *estática*. En el extremo opuesto, luego, encontramos los raptos silenciosos de los refinadísimos estetas. El mandarín sensibilista, el decadente frágil, que recogen en una esquina de su ojo entornado, o en la sonrisa breve, misterios estáticos inexplicables. A menudo, obligados a explicar, a expresarse, tienen muy poco que comunicar; tienen temas monótonos vendados por el silencio de largas rumias; no comunican porque son como los pétalos de ciertas flores viejas y mustias: si se sacuden, se convierten en polvo. Entre estos dos extremos y a lo largo de toda la gama intermedia de la esteticidad – admite Formaggio – es posible entrever y describir toda una fenomenología psicológica de interesantes fenómenos. *Pero la artisticidad comienza exactamente donde la esteticidad termina*. Comienza con el acto constructivo de la expresión, física, en concreta lucha con las materias, comienza con la técnica del comunicar» (FTA, 6-7 la cursiva es mía).

Como es evidente de los pasos citados, Formaggio tiene en mente la deriva esteticista o estetizante de lo estético: conmociones, degustaciones, relámpagos, éxtasis, raptos, misterios, rumias (tanto del esnob como del idiota) son términos que contribuyen a crear una constelación a fin de cuentas decadente, en el sentido peyorativo del término, de lo estético, identificado con la esfera del subjetivismo más exangüe. A eso, Formaggio le contrapone lo artístico, que inicia *exactamente* donde termina lo estético. Para esta delimitación Formaggio (cfr. FTA, 199 sig.) hace eco de las palabras sobre todo de Konrad Fiedler y Max Dessoir.

En la obra de Fiedler «aparece, seguramente por primera vez con la debida precisión, la distinción entre estético y artístico, y se abre también la polémica en contra del platonismo estético, que vincula el arte a las reproducciones de una belleza ideal, y en contra de la misma repercusión en la estética moderna de la baumgarteniana identificación del arte con lo bello» (FTA, 170). En Fiedler, Formaggio encuentra además una reflexión positiva sobre el momento técnico: «La técnica no es para Fiedler un medio extrínseco al arte sino la misma actividad creadora libre [...] en la que la esencia misma del arte consiste; en un acto de energía y de intelecto, que va más allá del puro y vago sentimiento estético, a través del cual el artista mismo se determina como realidad del arte» (FTA, 171).

El pensamiento del así llamado “puro visibilista”⁷ Fiedler (1841-1895), ya discutido por Croce⁸ e introducido en Italia por Antonio Banfi gracias a la traducción por él promovida de los *Aforismos sobre el arte*⁹, pone sobre la mesa una serie de cuestiones centrales para la reconfiguración de la disciplina estética, que van en la dirección del proyecto de Formaggio.

Como se puede fácilmente deducir de la incisiva exposición de los *Aforismos*, Fiedler traza una serie de determinadas negaciones. Antes de todo, no se debe identificar lo artístico con lo bello: «El *proton pseudos* en el campo de la estética y de la teórica del arte consiste en la identificación del arte con la belleza; como si el hombre tuviera necesidad del arte para hacerse crear un mundo de lo bello; es de este primer error que derivan todas las demás equivocaciones. Habría que buscar cuando este preconceito se asomó por primera vez y donde tiene sus raíces. Parece ser antiquísimo y tener un fundamento tan plausible que logra justificar su dominio indiscutible desde los tiempos más lejanos en toda la esfera de estas investigaciones» (Af. n. 2).

Así que no se debe identificar la estética con la filosofía del arte: «El problema fundamental de la estética es en efecto diferente de aquel de la filosofía del arte. Si la estética ve en el juicio del arte un juicio estético, en la actividad artística un producir estético, lo hace bajo su riesgo y peligro; pero la investigación propiamente filosófica del arte tiene que avanzar en plena independencia, y tiene que demostrar cómo, mientras la estética pretende que el arte le haga justicia, ella misma no hace justicia al arte; y llegará a concluir que la estructura interna del arte es tal que no se puede reconocer en la estética, y que se está utilizando un método totalmente equivocado cuando se piensa alcanzar las raíces del arte a través de la consideración estética» (Af. n.6). Lo que Fiedler llama «filosofía del arte» es similar a lo que se convertiría en el concepto dessoiriano de «ciencia general del arte», es decir una teoría del arte independiente de las poéticas particulares. Fiedler reconoce a Kant el mérito de no haber identificado la teoría de lo bello con la teoría del arte, un aspecto de su doctrina que los pensadores posteriores juzgaron una falta. Entonces, «las obras de arte no tienen que ser juzgadas en base a los preceptos de la estética» (Af. n.9).

Se necesita luego oponerse a la tiranía de lo bello: «El hecho de que exista una Belleza absoluta, fija, inmutable, de manera que se trata sólo de descubrirla, y que la tarea del arte sea de expresarla por medio de la representación, es un residuo del pensamiento dogmático, parecido a un fragmento aún en pie de un edificio en ruinas» (Af. n.25). Y otra vez: «Tradicionalmente lo bello y el arte están entrelazados uno al otro, y sus efectos son confundidos, se atribuyen al arte unos efectos que derivan únicamente de lo bello, y a lo bello

⁷ Sobre el pensamiento de Fiedler, véase: Junod, Philippe (1976), *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'Art Moderne. Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, Lausanne, L'Age d'Homme; Scrivano, Fabrizio (1996), *Lo spazio y le forme. Basi teoriche del vedere contemporaneo*, Firenze, Alinea; Majetschak, Stephan (1997), edit., *Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext*, München, Fink.

⁸ Croce, Benedetto (1990), *Estética como ciencia de la espressione y linguistica generale*, Milán, Adelphi, pp. 531-534; Id. (1911), «La teoria dell'arte come pura visibilità», en Id., *Storia de la estética para saggi*, Bari, Laterza, 1967, pp. 259-272.

⁹ El importante escrito de Banfi puede ser leído ahora también con el título «Introduzione a Fiedler», en Id. (1988), *Vita dell'arte. Scritti di estetica e di filosofia dell'arte*, Reggio Emilia, Istituto A. Banfi, 1988, pp. 341-376; trad. esp. (1987) *Filosofía del arte*, Barcelona, Península.

efectos que pueden ser causados solamente por el arte» (Af. n.29). Fiedler no deja de polemizar con la expresión, «que ha alcanzado cierto valor en tiempos recientes», de «artes bellas»: «Mientras el empleo de la palabra “arte” conduce a tanta diversidad de conceptos, la expresión “arte bella”, indica al arte en el sentido más elevado, ésta es la causa principal de la confusión de ideas que reina en este campo» (Af. n.61). Se nota una exigencia urgente de claridad terminológica, de una palabra que diga correctamente la cosa, una exigencia que, como veremos, Dessoir haría propia. Además Fiedler quiere liberarse de cierto hedonismo de las estéticas formalistas que se fundaban sobre el concepto de «forma agradable» (que constituye el *medium* para la identificación arte=bello), cuando, subrayando las cualidades puramente visuales del objeto artístico, habla de «forma clara».

Finalmente hay que excluir la concepción del arte como imitación de la naturaleza: como el lenguaje no es la mera traducción de unos pensamientos, por así decirlo, ya formados, el arte no es la mimesis de una naturaleza ya dada, que habría sólo que expresar en la representación figurativa, visible. El arte es naturaleza, ya que expresa la naturaleza como visibilidad, pero no es imitación de la naturaleza. El arte, por decirlo con Klee¹⁰, no imita lo visible, sino *hace visible*. El artista – afirma Fiedler – «en primer lugar es artista ya que tiene en el arte el medio de expresar cosas que sólo a través del arte pueden llegar a expresarse» (Af. n.17)¹¹. Es la teoría humboldtiana del lenguaje no como *érgon* (obra), sino como *enérghēia* (actividad), la que aquí recobra vida y se extiende al hacer artístico (cfr. los Aff. nn. 104-105-106).

Retomando el criticismo kantiano, y la idea de una constitución subjetiva-trascendental (formal) de la realidad, Fiedler subraya la productividad del ver artístico (recuérdese el ya citado acento que Formaggio pone sobre el «acto constructivo del expresarse»: FTA, 7): no existe realidad fuera de la perceptiva y representativa; no hay entonces un mundo real «allá afuera», que luego el artista tendría que «copiar» sobre su tela. Arte y realidad en Fiedler coinciden, en el sentido que el arte (figurativo) es una modalidad del conocimiento de la realidad en su aspecto visible: el arte – dice Fiedler – «es el lenguaje al servicio del conocimiento» (Af. n.36).

A partir de estas posiciones de Fiedler, que hemos reportado en la clara exposición que podemos leer en sus aforismos (publicados póstumos en 1914), y que ya estaban presentes en sus trabajos que remontan a los años Setenta y Ochenta del siglo XIX, empezaría a moverse, aunque con ciertas reservas¹², Max Dessoir (1867-1947) – conocido en Berlín por el maestro de Formaggio, Banfi –, fundador en 1906 de la revista *Ästhetik und allgemeine*

¹⁰ Klee, Paul (1920), «Confesión creadora», en C. Fontana (edit.), *Preistoria del visibile. Paul Klee*, Milano, Silvana Ed., 1996, p. 23. Sobre Klee véase: Formaggio, Dino (1991), «La genesi dei mondi possibili in Paul Klee», en Id., *I giorni dell'arte*, Milano, Franco Angeli, pp. 95-101.

¹¹ «El arte no tiene nada que ver con figuras que encontraría antes e independientemente de su actividad; el inicio y el fin de su actividad, más bien, consisten en la creación de figuras que adquieren existencia sólo gracias a aquel. Lo que el arte crea no es un segundo mundo a un lado de otro, que existiría de todos modos sin él, sino que, con y para la conciencia artística, aquel produce el mundo por la primera vez» (Fiedler, «Sobre la evaluación de las obras de arte figurativa», cit., p. 56).

¹² Véase la referencia a las limitaciones «positivistas» de Fiedler (ESA, 236). Cfr. también Dessoir, Max (1914), reseña de *Konrad Fiedlers Schriften über Kunst*, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, n° 9, 1914, p. 568.

Kunstwissenschaft y autor en el mismo año de la obra homónima que por primera sistematiza la distinción entre lo artístico y lo estético. Experto notable de estética y “promotor cultural” (en el 1913 organizó en Berlín el I Congreso internacional de Estética), Dessoir comparte con Fiedler muchas posiciones, a partir de la que acabamos de recordar, a saber, la crítica a la concepción mimética del arte: «Se puede considerar una cosa segura que el arte nunca repite un dato» (ESA, 160), aunque «la lejanía de la naturaleza todavía no es, de por sí, un valor» (ESA, 251). Por otra parte, las obras de arte son, se podría decir, cosas de este mundo, se presentan a nosotros como objetos, que reclaman una respuesta. Pero la manera tradicional de corresponder a las reivindicaciones de las obras, la estética, está para Dessoir irremediadamente comprometida, a causa de prejuicios infundados y equivocaciones graves, que producen una confusión en el lenguaje y en el método, y que mezclan entre ellos campos diferentes.

Así que se tienen que operar las siguientes aclaraciones de campo entre lo artístico, lo estético y lo bello. «Los contemporáneos – escribe Dessoir – comienzan a dudar que efectivamente lo bello, lo estético y el arte se encuentren en una relación que se pueda definir casi una unidad esencial» (ESA, 51). Y una vez más: «La esfera de lo estético es más amplia que aquella de lo artístico. [...] Con eso no se afirma que el ámbito del arte sea un sector reducido. Por el contrario: lo estético no agota el contenido y el objetivo de aquel campo de la creación humana que llamamos de manera sintética “el arte”» (ESA, 52-53).

Antes de todo, entonces, lo bello no coincide con lo estético; lo estético es más amplio que lo bello. De hecho en el campo de la estética podemos individuar por lo menos las siguientes parejas de categorías estéticas, es decir de conceptos, que expresan unas evaluaciones estéticas: bello-feo, gracioso-sublime, cómico-trágico (cfr. ESA, 143-158). Lo estético se delinea entonces para Dessoir como aquel conjunto objetivo de rasgos que son disponibles a una apreciación estética. Se entiende así como también yo puedo tener un placer o goce estético de cosas no bellas, ya que lo bello no es la única posibilidad de lo estético, aunque Dessoir admite que se encuentra *par excellence*, menos comprometida con elementos extraestéticos: «Lo bello se dilata casi irresistiblemente hasta el concepto de lo estético, ya que entre todas las categorías es aquella, la que tiene menos que ver con el sentido real de las cosas; con igual fuerza este concepto tiende a la unidad con el arte, porque posee en su mayor grado la necesidad sentimentalmente intuitiva, la forma ricamente y armoniosamente cumplida» (ESA, 146).

Ahora, lo estético como conjunto de las experiencias descriptibles por aquellas categorías o *Grundgestaltungen* no agota lo artístico. Si lo estético es lo que está disponible para una apreciación según aquellas categorías, éstas no conciernen sólo el arte, sino que involucran toda la existencia, así pues «la estética se hace ciencia de tipos de la visión del mundo y de la vida» (ESA, 143). Pero, por su parte, el arte no ofrece sólo unas ocasiones de experiencia estética, es decir de fruición sensible, de goce de situaciones que pueden generar sentimientos de placer o displacer; ésta es sólo una de las *funciones* que caracterizan al arte, entre las cuales cabe mencionar por lo menos aquella espiritual, social, ética (cfr. ESA, cap. X).

Si además, en particular, lo bello artístico no agota lo bello en general (pensemos por ejemplo en lo bello de la naturaleza), es decir no excluye otras modalidades de la belleza, por otra parte no todo lo artístico es bello: no todas las artes, no todos los estilos, pueden ser entendidos a través de la categoría de la belleza. Más bien, algunas manifestaciones artísticas,

como el estilo gótico, sobre el cual unos años después escribiría Worringer¹³, no tienen precisamente nada que ver con lo bello. Queda claro que, para Dessoir así como para Worringer, algunas obras de arte, como las clásicas, parecen tener con lo bello una relación preferencial: el arte clásico es el arte bello por excelencia.

Formaggio conecta la posición dessoiriana (y fiedleriana) de crítica de la identificación de lo bello y lo artístico a las vicisitudes de las vanguardias artísticas al inicio del siglo veinte: «Lo que estos teóricos tenían a la vista era la gran transformación alemana operada por el expresionismo y el abstractismo. No por nada Dessoir tendrá que recibir el mismo ostracismo que aquellos movimientos recibieron con la llegada de Hitler al poder. La *Kunstwissenschaft* surge evidentemente uniéndose a los principios de aquellos movimientos. [...] Oleadas de arte “primitivo” y bárbaro sobrepasan las formas bellas y las arrollan. Lo “bello” ya no es suficiente, de ninguna manera, para la comprensión de los nuevos modos artísticos» (FTA, 204). Hay que recordar, sin embargo, como se puede deducir en el § 4 «*Die malerische Bildkunst*» del capítulo IX dedicado a «Raumkunst und Bildkunst» de su *Ästhetik*, que Dessoir personalmente no se entusiasmó en absoluto por las nuevas experiencias artísticas, en las cuales descubre o la caída en un platonismo esencialista (cubismo) o, el extremo opuesto, el irracionalismo de la experiencia vivida (expresionismo).

Si, entonces, el *Zeitgeist* acercaba a Dessoir a los acontecimientos artísticos de inicios del siglo XX, más que a sus gustos artísticos personales, entonces hay que dirigirse a las transformaciones ocurridas en el contexto de la historiografía artística en lengua alemana entre el siglo XIX y XX (primariamente a Heinrich Wölfflin y a Alois Riegl) para entender el terreno histórico-teórico en el que pudo insertarse la *allgemeine Kunstwissenschaft*. A este nexo Formaggio dedicaría el artículo-recensión del 1957 *Juicio histórico y teoría del arte en la escuela vienesa* y, más analíticamente, el importante ensayo del 1958 *Max Dessoir y el problema de una “ciencia del arte”*¹⁴.

Mediante las obras *Renacimiento y barroco*¹⁵ de Wölfflin e *Industria artística tardoromana*¹⁶ de Riegl se ganan cierta dignidad para el reconocimiento historiográfico, unas épocas consideradas tradicionalmente “feas” por la estética clasicista y por tanto “decadentes”, con respecto a los cánones de la Grecia clásica y del Renacimiento italiano. Esta abertura contribuiría sucesivamente a dar lugar a la recuperación en el siglo XX de lo primitivo y de las artes “ajenas”, las exóticas en el tiempo y en el espacio.

¹³ «El estilo gótico no tiene nada que ver con la belleza»; más bien con lo sublime, ya que la ornamentación gótica que se multiplica al infinito es caracterizada por Worringer en los términos de una «*sublime isteria*» (Worringer, Wilhelm (1911), *I problemi formali del gotico*, Venecia, Cluva, 1985, respetivamente a las pp. 14 y 54).

¹⁴ En *Rivista di Estetica*, n° 2, 1958, pp. 229-260; sucesivamente recopilado con el título «Max Dessoir e il problema di una “scienza generale dell’arte”», en Formaggio, Dino (1962), *Studi di estetica*, Milano, Renon; también en Id. (1991), *Problemi di estetica*, Palermo, Aesthetica; Id. (1996), *Filosofi dell’arte del Novecento*, Milano, Guerini.

¹⁵ Wölfflin, Heinrich (1888), *Rinascimento e barocco*, Firenze, Vallecchi, 1988.

¹⁶ Riegl, Alois (1901), *Industria artistica tardoromana*, Sansoni, Firenze 1953.

Pero, y esto es lo que más nos interesa aquí, en dichas investigaciones historiográficas, dedicadas a definir las características fundamentales de los estilos artísticos y de las leyes que regulan su evolución, actúan unas *categorías estéticas* en el sentido originario de las *estéticas*, de la sensibilidad, que describen la correlación entre mundo y cuerpo propio, así como se configura en la experiencia del espacio – natural y figurativo. Como subraya Formaggio ya en la *Fenomenología*, «la filosofía ya puede configurar, especialmente gracias a los estudios surgidos de la directa observación histórica del arte – como ocurre para Alois Riegl, para W. Worringer, o también del estudio de los movimientos culturales como en Spengler o en Frobenius –, una conciencia crítica del problema de la visión espacial» (FTA, 154)¹⁷

A pesar de que estos autores lidien con épocas y estilos artísticos muy heterogéneos, ellos hacen uso de los mismos aparatos categoriales, polarizados en parejas de oposiciones (linear-pictórico en Wölfflin; visión cercana-visión lejana en Riegl, ambas reconducibles al binomio táctil-óptico¹⁸). Tales parejas ponen los extremos puros dentro de los cuales, en un graduación continua, se concretizan las varias posibilidades de relaciones entre los sujetos (más bien, de las anónimas comunidades humanas – en el ámbito de la “historia del arte sin nombres”) con el mundo sensible en general. Tales posibilidades entonces conciernen a la corporeidad viviente que habita el mundo, tocándolo (aunque sea con el ojo), viéndolo y moviéndose cinestésicamente en eso.

La individuación del arraigarse en el cuerpo de las categorías estéticas, que permiten describir los estilos artísticos, plantea la cuestión de la relación entre la percepción natural y la representación artística: si bien con varias ambigüedades e inseguridades, Riegl y Wölfflin parecen hacer referencia a la hipótesis que se confiere historicidad no sólo, como es obvio, a las modalidades de representación artística, sino también, y de manera más fundamental, a la percepción así llamada “natural”, y que estos dos contextos históricos no sean conectados de manera determinista y causal, pero sí por lo menos relacionados entre ellos. La hipótesis – rechazada con decisión por el neokantiano Panofsky y en cambio admitida y radicalizada por Benjamin, los cuales fueron sus discípulos contrapuestos sobre este punto – involucra el plan de lo trascendental, en la medida en que tiene que ver con las condiciones de posibilidad de la experiencia estética; es un trascendental evidentemente histórico y materializado con respeto al puro kantiano: ya no se da un espacio universal, sino tantas formas del espacio cuantos estilos perceptivos que las representan.

En esta perspectiva trascendental y de correlación entre lo artístico y lo estético hay que leer entonces lo que Wölfflin escribe en *El arte clásico*: «Sería natural que cada monografía histórico-artística tuviera al mismo tiempo una parte de estética»¹⁹. Lo que aquí se entiende es que la consideración estética en el sentido de estético de la obra de arte es

¹⁷ Para un examen de este problema a partir de estos autores y en otros cercanos a ellos cfr. Pinotti, Andrea (1998), *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Milano, Mimesis, 2001.

¹⁸ Tanto Wölfflin como Riegl derivan la asociación táctil-óptica del estudio de la percepción de Hildebrand, Adolf von (1893), *Il problema della forma nell'arte figurativa*, Palermo, Aesthetica ed., 2001.

¹⁹ Wölfflin, Henrich (1899), *Die klassische Kunst*, Basel, Schwabe, 1948, pp. 5-6.

imprescindible, cuando en la obra se expone un momento correlativo entre la esfera de la representación artística y la esfera de la percepción sensorial.

Traducido en términos de Dessoir, este problema sonaría aproximadamente así: la consideración de la obra de arte, como cosa entre las cosas, objeto sensible, no puede totalmente y claramente ser separada de la estética como doctrina del conocimiento sensible²⁰, de las estructuras objetivas de las cosas sensibles y de las actitudes subjetivas que con dichas estructuras se correlacionan y corresponden. Esto nos puede que llevar a la siguiente conclusión: «La estética y la ciencia sistemática del arte no se pueden distinguir completamente» (ESA, 160).

En el ensayo de 1958 dedicado a Dessoir, Formaggio – aunque afirme que «lo que hoy se puede recuperar de Dessoir sobre el terreno de una posible ciencia del arte no es muchísimo»²¹ – sigue considerando «la distinción, metodológicamente esencial y fecunda, entre la esteticidad y la artísticidad» como «la piedra angular»²² del proyecto de Dessoir, que era (según su autor) y permanece siendo (según Formaggio) «una grande tarea para el futuro»²³. Pero ahora, más que de una delimitación clara, la cual defendía en la *Fenomenología*, prefiere hablar de una «distinción de campo *relacionada* entre lo estético y lo artístico»²⁴. El recorrido seguido en el ensayo a través de aquella fase de preparación de la *allgemeine Kunstwissenschaft* que vimos representada en la “historia del arte sin nombres” de Riegl y Wölfflin, le permite a Formaggio acercar – en su interpretación de Dessoir y consecuentemente en su asunción de la problemática de la relación entre lo estético y lo artístico – el significado estésico de lo estético a su acepción estética, que dominaba, también por razones polémicas y anti-ideológicos-dogmáticas, en la *Fenomenología de la técnica artística*. Si en la introducción a FTA, en contra de las estéticas extáticas, nos habíamos encontrado frente a la necesidad de «una clara distinción de campo, entre experiencia e idea, entre artísticidad y esteticidad», y al convencimiento según el cual cada campo es «enteramente separable del otro» (FTA, 3), la fórmula de la «distinción *relacionada*» que encontramos en el ensayo sobre Dessoir recupera, precisamente en base a la primacía de lo estético entendido como estésico (primacía que, como es notorio, está presente también en la fenomenología husserliana, y que Formaggio podía hallar además en la reflexión de su maestro Baratonno sobre el «mundo sensible»²⁵), la posibilidad de una diversificación de los ámbitos, aunque sea en su correlación, fundada en las estructuras sensibles de la obra, que son justamente aquellas con las que se confronta el *Leib* del artista, su corporeidad viviente, según lo que Formaggio reitera en varias ocasiones, en estos y en otros estudios sucesivos.

²⁰ Véase también Fiedler con el mismo propósito: «Que para estética se entienda la ciencia del conocimiento sensible, se puede admitir, pero que como objeto final de este conocimiento sensible se pongan lo bello y lo feo, esto es un error» (Af. n.7).

²¹ Citado en Formaggio, *Filosofì dell'arte del Novecento*, cit., p. 91.

²² *Ibidem*, p. 92.

²³ *Ibidem*, p. 97.

²⁴ *Ibidem*, p. 100 (*cursiva mía*).

²⁵ Cfr. Baratonno, Adelchi (1934) *Il mondo sensibile*, Messina, Principato. Véase también el «Prólogo» de Formaggio a la reedición de Baratonno, Adelchi (1945), *Arte e poesia*, Milano, Bompiani, 1966.

Es aquella corporeidad que además, Formaggio no sólo teorizaba, sino practicaba en primera persona en la experiencia personal del gesto artístico, del pintor y del escultor²⁶, que lo hacía particularmente sensible al momento activo de lo artístico²⁷.



Marcantonio Raimondi
Retrato de Raffaello
(c. 1520)

Impresiones boloñesas de Marc'Antonio Raimondi
grabador, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto
Disegni e Stampe

<http://www.aperto.gdspinacotecabo.it/?q=node/1137>

Existe un grabado de Marcantonio Raimondi que retrata a Raffaello envuelto en su capa, sin que se puedan ver sus manos. Tal vez Lessing lo tuvo en frente cuando, en el *Emilia Galotti* (1772), quiso poner en la boca del pintor Conti la pregunta fatal: «¿Raffaello no habría sido igualmente el mayor genio pictórico aunque trágicamente hubiera nacido sin manos?»²⁸. Las consecuencias que podía generar esta arriesgada pregunta, que sin duda era retórica, produjeron varias críticas mordaces: Nietzsche, para recordar sólo un nombre, ironizaba sobre muchos genios sin manos por las calles, y pedía al contrario, al menos 500 manos «para tiranizar el “kairos”, “el momento correcto”, – ¡para asir la ocasión por los pelos!»²⁹.

Pero en su *Estética*, Benedetto Croce había sentenciado en el capítulo I: «Una Virgen de Raffaello, se piensa, habría podido imaginársela cualquier persona; pero Raffaello fue

²⁶ «Hay que decir también que en este interrogatorio, el interrogante, debido a práctica concreta y directa de las técnicas de la pintura y de la escultura, así como de la crítica militante de las artes así llamadas figurativas, se daba cuenta muy bien de los peligros más que de las ventajas derivadas de esa posición para la atracción y la influencia que, de alguna forma, dicha práctica podía ejercer sobre la aguja de la brújula, hacia la cual se dirigía la investigación» (FTA, 4).

²⁷ El centro de la reflexión de Formaggio se encuentra «más en el momento activo de la experiencia artística, que no en aquel de la obra ya hecha o en el momento fructivo» (Scaramuzza, «Prólogo», en FTA, XVI).

²⁸ Lessing, Gotthold (1772), *Emilia Galotti*, Torino, Einaudi, 2012, acto I, escena IV, p. 10. Sobre este *topos* cfr. Bloemacher, Anne (2011), «Raphael's Hands», *Predella*, n° 29 (disponible en internet en la página <http://www.predella.it/>).

²⁹ Nietzsche, Friedrich (1886), *Más allá del bien y del mal*, Milano, Adelphi, 1986, § 274, p. 196.

Raffaello por la habilidad mecánica de plasmarla sobre la tela. Nada más falso»³⁰. Y en el capítulo XV había limitado el momento técnico a la «actividad práctica de la extrínsecación», confirmando lo que ya había sostenido en 1900, año de las *Tesis fundamentales de una Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*: «Una invasión de lo práctico en lo teórico es también el concepto de los medios de expresión, o de la *técnica* artística [...]. Pero la expresión no tiene *medios*: esa ve algo, no quiere un *fin*»³¹.



Dino Formaggio mientras esculpe *Lo Scriba*, octubre 1992; fotografía reproducida en el catálogo editado por S. Giorato (2014) *L'arte. Il senso de una vita. Disegni – acquerelli – oli – sculture*, exposición en el MAC de Teolo, 20 de septiembre-20 de noviembre de 2014, Crocetta del Montello, Antiga Edizioni, p. 12.

En contra de la idea de una concepción o creación de la obra de arte a-mediática, des-tecnicizada y des-corporeizada, Fiedler ya había precisado que «el arte empieza sólo cuando cesa la intuición»³². La representación es gesto, proceso motor que configura para el ojo un producto que el ojo mismo no podría hacer por sí mismo (ni tampoco lo podría hacer el “espíritu”): un producto que se constituye desarrollando una representación visual, haciendo visible algo que antes no existía, y que empieza a existir exactamente ahí en donde termina la visión, es decir en el punto en el cual el ojo pasa el testigo a la mano.

Dessoir y Utitz proseguirían este pensamiento. Seguramente no es una casualidad, con ese propósito, que entre las varias citas de estos autores dos pasos escogidos por Formaggio, y transcritos a poca distancia el uno del otro, recalquen exactamente el rechazo del *topos* Lessingiano del “Raffaello sin manos”. Escuchando la voz de Dessoir: «A la vieja opinión que los artistas crean por una iluminación – como si encontrasen en sí mismos, de repente, la obra terminada, por un acto casi de gracia divina – se conecta la idea que encuentra en la afirmación de Lessing su expresión más relevante, “Raffaello sin manos”. Según ese deplorable dogma estético en este marco interno obtenido sin acción está contenida la verdadera obra de arte» (cit. en FTA, 201). Y ahora aquella de Utitz: «Lo que el artista experimenta en su material ya es una experiencia en sí misma, de manera que el tránsito de la experiencia a la organización de palabras o colores es un camino y no un salto. Esta forma de experiencia se aclara por medio del continuo, incesante trabajo sobre el material, por medio

³⁰ Croce, Benedetto (1990), *Estética*, Milano, Adelphi, p. 13; trad. esp. (1982) *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Culiacan, ed. UAS).

³¹ Croce, Benedetto (1900), *Tesi fondamentali di un'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Napoli, Bibliopolis, 2002, p. 22.

³² Fiedler, «Sobre el origen de la actividad artística», cit., p. 114.

del ejercicio ininterrumpido que lo maneja. Con derecho entonces muchos estudiosos han repudiado la sentencia de Lessing, que Raffaello hubiera sido el más grande genio pictórico aunque hubiese nacido sin manos» (cit. en FTA, 212).

Dino Formaggio, que tenía manos potentes y que no temía ponerlas «a la obra»³³, abrazó este repudio en la teoría estética y en la práctica artística en la que aquella teoría se prolongaba y se volvía cierta, como su cuerpo se prolongaba en las prótesis instrumentales: «Si dejo la máquina de escribir para ir al taller – confesaba en una nota autobiográfica – es porqué allá me llaman unos instrumentos que pertenecen de forma más palpable y amorosa a lo viviente: acariciar de lijas, abrazos de pinzas y de tornillos de banco y clavijas, llamas exaltantes de soldadoras, músicas de yunques y de martillos, láminas (el cobre rutilante de luz solar, recortes residuales de las aplicaciones de canalones nuevos, que ahora esperan su renacimiento metamórfico de las manos pensantes, para surgir en nuevas formas de hojas, flores, pastores picassianos, míticas figuras danzantes y otra diabluras»³⁴. Nunca veía lo que eran los *objets trouvés*, los materiales sobrantes de los trabajos de otros, que amaba tanto, sino siempre los metabolizaba en nuevas formas y nuevas configuraciones; le parecía profundamente extraño el ready-made duchampiano, que finalmente podría bien considerarse la perfecta realización contemporánea de la idea del Raffaello manco (la mano del artista sirve ahora sólo para firmar el objeto serial, recubriéndolo del valor de obra maestra). Particularmente significativo es el hecho de que le gustaba no sólo *hacer* sus propias obras, sino también *rehacer* las de los demás (es el caso del *Escriba* del Louvre citado arriba): una praxis noble de copista del arte, a través de la cual se disponía para comprender en profundidad la materia formada, y tomarla en el sentido más manual del término (como manual es el *capio* del *conceptum*, el *greifen* del *Begriff*) recorriendo de nuevo con su cuerpo los gestos necesarios para aquella singular configuración.

114

Pertenece completamente a esa constelación “formadora” – en la reciprocidad del formar y del ser al mismo tiempo formado – su misma vida de docente: en la instrucción primaria, en el bachillerato, en la universidad. Una bella fotografía retrata un Dino Formaggio de veinte años, joven maestro de primaria («una escuela que me ha hecho escuela»³⁵), en el pueblito de Motta Visconti. En primer plano sobresale su mano derecha, que sostiene expresivamente el discurso didáctico que da forma y cuerpo a la enseñanza.

FEBRERO
2015



Dino Formaggio maestro en la escuela de educación primaria de Motta Visconti, año escolar 1933-34; fotografía reproducida en el catálogo editado por S. Giorato, (2014) *L'arte. Il senso de una vita. Disegni – acquerelli – oli – sculture*, exposición en el MAC de Teolo, 20 de septiembre-20 de noviembre del 2014, Crocetta del Montello, Antiga Edizioni, p. 32.

³³ Cfr. Neri, Guido Davide, «Dino Formaggio uomo d'arte», en *Il canto di Seikilos*, cit., pp. 131-133, aquí p. 132.

³⁴ Formaggio, Dino (1997), «Minima personalia», *Belfagor*, 30 de noviembre, pp. 8-9.

³⁵ Formaggio, Dino (1993), «Storia di un uomo in cammino col suo carro. Una autobiografía de Dino Formaggio», en Id., *Riflessioni strada facendo. Un cammino verso il sociale*, Milano, Mimesis, p. 20.

«Forma: formar jóvenes cabezas, formar vidas, formar arte, formar maderas, hierros, piedras, casas, mesas, libreros, rejas para las propias ventanas, puertas y esculturas en hierro forjado, hacer nacer figuras de lienzos y colores. Bueno: esto es lo que siempre he hecho»³⁶.

(Traductor: Andrea Coghi. Revisora: Adriana Espinoza Cerviño)

Bibliografía:

A.A.V.V. (1995), «Arte y ciencia nel pensiero di Dino Formaggio», en *Il canto de Seikilos. Scritti per Dino Formaggio nell'ottantesimo compleanno*, Milano, Guerini, pp. 137-146.

Banfi, Antonio, (1988), *Vita dell'arte. Scritti di estetica e di filosofia dell'arte*, Reggio Emilia, Istituto A. Banfi; trad. esp. (1987) *Filosofía del arte*, Barcelona, Península.

Baratono, Adelchi

- (1934) *Il mondo sensibile*, Messina, Principato.

- (1966), *Arte e poesia*, Milano, Bompiani, 1966.

Bloemacher, Anne (2011), «Raphael's Hands», *Predella*, n° 29 (on line sul sito <http://www.predella.it/>).

Croce, Benedetto

- (1967), *Storia de la estética para saggi*, Bari, Laterza.

- (1990), *Estética como ciencia de la expresión y linguística generale*, Milán, Adelphi, pp. 531-534

- (2002), *Tesi fondamentali di un'Estetica come scienza dell'espressione e linguística generale*, Napoli, Bibliopolis.

Dessoir, Max

- (1986), *Estetica e scienza generale dell'arte*, presentación de D. Formaggio, Milano, Unicopli.

- (1914), rassegna di *Konrad Fiedlers Schriften über Kunst, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, n° 9.

Fiedler, Konrad (2006), *Scritti sull'arte figurativa*, Palermo, Aesthetica ed.

Formaggio, Dino

³⁶ Ibidem, p. 17.

- (1953), *Fenomenología della técnica artística*, Milano, Nuvoletti; ried. (1978) con prefazione di G. Scaramuzza, Parma-Lucca, Pratiche.
- (1962), *Studi di estetica*, Milano, Renon.
- (1962) *L'idea di artisticità*, Milano, Ceschina.
- (1991), *I giorni dell'arte*, Milano, Franco Angeli.
- (1991), *Problemi di estetica*, Palermo, Aesthetica.
- (1996), *Filosofi dell'arte del Novecento*, Milano, Guerini.
- (1997), «Minima personalia», *Belfagor*, 30 de noviembre.
- (1993), *Riflessioni strada facendo. Un cammino verso il sociale*, Milano, Mimesis.

Fontana, C., a cura di (1996), *Preistoria del visibile. Paul Klee*, Milano, Silvana Ed..

Giorato, S., a cura di (2014) *L'arte. Il senso de una vita. Disegni – acquerelli – oli – sculture*, mostra al MAC di Teolo, 20 settembre-20 novembre 2014, Crocetta del Montello, Antiga Edizioni, 2014.

Grosse, Ernst

- (1894), *Die Anfänge der Kunst*, Leipzig, Mohr;
- (1900), *Kunstwissenschaftliche Studien*, Tübingen, Mohr.

Hildebrand, Adolf von (2001), *Il problema della forma nell'arte figurativa*, Palermo, Aesthetica ed.

Junod, Philippe (1976), *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'Art Moderne. Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, Lausanne, L'Age d'Homme;

Lessing, Gotthold (2012), *Emilia Galotti*, Torino, Einaudi.

Majetschak, Stephan (1997), edit., *Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext*, München, Fink.

Mallgrave, Harry F., Ikonomou, Eleftherios (1994), edits., *Empathy, Form and Space. Problems en German Aesthetics 1873-1893*, Santa Monica (California), The Getty Center for the History of Art and the Humanities;

Nietzsche, Friedrich (1986), *Al di là del bene e del male*, Milano, Adelphi.

Pinotti, Andrea

- (1997), a cura di, *Estetica ed empatia*, Milán, Guerini.

- (2001), *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Milano, Mimesis.

Riegl, Alois (1953), *Industria artistica tardoromana*, Sansoni, Firenze.

Schmarsow, August (1905), *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Berlin, Gebr. Mann, 1998). para las teorías de la *Einführung*

Scrivano, Fabrizio (1996), *Lo spazio y le forme. Basi teoriche del vedere contemporaneo*, Firenze, Alinea;

Semper, Gottfried (1992), *Lo stile nelle arti tecniche y tettoniche, o estetica pratica*, Roma-Bari, Laterza.

Utz, Emil (1972), *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, München, Fink.

Wölfflin, Heinrich

- (1988), *Rinascimento e barocco*, Firenze, Vallecchi.

- (1948), *Die klassische Kunst*, Basel, Schwabe.

Worringer, Wilhelm (1985), *I problemi formali del gotico*, Venecia, Cluva.

