

## La estética fenomenológica de Dino Formaggio

Prof. Elio Franzini

Università degli Studi di Milano

Los Maestros tienen una característica relevante: nunca envejecen. En ellos, en su trabajo, el tiempo no añade residuos, sino nuevas posibilidades, lo que los hace siempre más vivos. Esto, creo yo, es el caso de Dino Formaggio.

Su camino intelectual es muy peculiar y comienza con una parábola filosófica que define a la filosofía italiana del siglo XX, es decir, a la “Escuela de Milán”, surgida en los años Treinta, en torno a la gran personalidad de Antonio Banfi. Sobre esta escuela nacieron muchos mitos, que tal vez sea bueno, en una perspectiva histórica, investigar brevemente.

La Escuela de Banfi, de hecho, más allá de las leyendas, nunca fue un círculo activo de amigos, sino un foro en el que, junto con las amistades profundas y duraderas, con acaloradas y fructíferas discusiones, se desarrollaron antipatías, personales y filosóficas, que marcaron durante décadas, historias académicas. Como escribe muy claramente Fulvio Papi, la Escuela milanese que se formó en torno a la figura filosófica de Banfi, fue un crisol de ideas que cruzaron, y con frecuencia llevaron a Italia, las principales tendencias de la filosofía de nuestro tiempo, desde el neo-kantismo a la fenomenología, del existencialismo al positivismo lógico. Sin embargo, en el sentido real, “si por escuela ha de entenderse la repetición, si bien amplificada, de temas de origen, entonces nunca ha habido una escuela, y, por otra parte, Banfi quería que cada uno tomara a su manera el camino de la filosofía y no soportaba que la trasmisión escolar se pareciera a un recital universitario”<sup>1</sup>.

133

Por esta razón, sólo para salir del malentendido de muchas historias de las ideas, que lo único que quieren es enmarcar y categorizar, Formaggio - y ésta es nuestra premisa - no puede ser trivialmente enmarcado en lo que es esencialmente una invención a posteriori, es decir, la llamada “Escuela de Milán” (donde las personalidades eran demasiado diferentes y demasiado frágiles las referencias comunes). Formado sin duda en aquel crisol que fue la enseñanza de Antonio Banfi, particularmente cerca de Remo Cantoni, Enzo Paci, Vittorio Sereni, y especialmente a aquel que consideraba el mayor talento de esa generación, Giulio Preti, Formaggio se distinguía de ellos – que entre ellos no se querían desde su juventud, siendo éste a veces el único elemento unificador y de diálogo dentro de la Escuela – por formación e historia personal. Formaggio no era el hijo de la clase media milanese, sino provenía de las zonas más pobres de la periferia: a menudo, incluso en algunos escritos autobiográficos, recordaba el hambre y la fábrica donde trabajó desde los catorce años. Fue durante el trabajo, que estudiando en la escuela nocturna, se graduó como maestro. Entonces, después de pasar el bachillerato en un año, con un examen sobre todas las materias de un ciclo normal de cinco años, se inscribió a la Licenciatura en Filosofía, en aquella Universidad de Milán, que entonces estaba en Avenida Roma, fundada una década antes, donde conoció a Antonio Banfi y donde se graduó a la edad de 24 años, en 1938.

FEBRERO  
2015

Así llegamos al primer punto de una trayectoria fenomenológica larga y compleja. De hecho, la tesis de licenciatura, dirigida al análisis de la técnica artística, que se convirtió, después de las penurias de la guerra y de la resistencia, en la *Fenomenologia della tecnica*

<sup>1</sup> Papi, F. (1990), *Vita e filosofia. La scuola di Milano: Banfi, Cantoni, Paci, Preti*, Milano, Guerini, x, p. 16.

*artística*, es una obra que no tiene igual, ni entre las de sus compañeros de estudio ni en la estética de la primera mitad del siglo. El planteamiento violentamente anticrociano, la atención crítica hacia Gentile se casaban con el análisis, por supuesto influenciada por Banfi, de los movimientos, incluso científicos, de la estética francesa contemporánea, dedicada a la metafísica, pero también a la psicología, a la psicofisiología y a los resultados teóricos de los estudios post-bergsonianos sobre el mundo de las artes. Sin embargo, todo ello envuelto en un marco “fenomenológico” donde Formaggio mezcla, así como lo hará siempre a partir de entonces, los dos sentidos históricos del término fenomenología, que es a la vez génesis hegeliana de una idea que se hace sensible e introducción del sentido metodológico del pensamiento de Husserl, que busca comprender el dato esencial de los procesos y conceptos, sin perder nunca el vínculo genético y prospectivo con una doctrina de la experiencia.

El resultado es una obra de extraordinaria frescura, que si bien es un manual indispensable para un artista, todavía hoy enseña también al filósofo el sentido de un sistema metodológico en el que la fenomenología representa la capacidad de leer en profundidad el sentido de la posibilidad de la misma producción artística.

En todo esto vive una fuerza dialéctica extraordinaria, claramente tomada de Hegel, donde se pretende combinar el significado espiritual del arte con la fuerza intuitiva y prospectiva de la experiencia. De hecho, si los estudiantes de Formaggio tomaron caminos diferentes, creo que el “sello”, y lo que ahora, también permite identificar a algunos de los estudiantes e insertarlos en las mismas ramas, más allá de “ortodoxias” que Formaggio por cierto no amaba y ni exigía, es el hecho de no considerar la estética como algo “otro” respecto a la filosofía, sino más bien una forma específica de combinar las ontologías regionales fenomenológicas, teniendo bien en cuenta sus diferencias de sentido y estructura. Así que Formaggio detestaba las modas que le confieren a la estética extraños genitivos, adjetivos conceptuales o, como es costumbre hoy en día, prefijos a veces innecesarios – que son todos intentos de sacarla de sí misma, para llevarla quién sabe a dónde, sino hacia algunos paradigmas fáciles, ingenuos y preestablecidos – y reiteraba que la estética es una teoría general de la sensibilidad y la experiencia, que puede convertirse en un análisis especial de las obras de arte y de los procesos asociados a la formas, y la génesis de lo artístico. Ambos aspectos pueden tener una base importante en una fenomenología descriptiva privada de ciertos dogmas, capaz de poner en comunicación la naturaleza planificadora de la experiencia y aquella del arte.

Como es evidente en *Arte*, texto del 1979, retomado y ampliado varias veces, Formaggio quiere también ser profundo lector de la génesis y del sentido ideal de los principales movimientos artísticos que han construido las formas simbólicas de nuestra civilización, y los textos que las han interpretado en la historia del pensamiento: de las pinturas en las cuevas prehistóricas a los movimientos del arte conceptual, Formaggio ha sido capaz de *hacer emerger el sentido*. Esta “emergencia” era la capacidad de vagar, de crear un diálogo entre los movimientos del pensamiento y del arte, de no encerrarse en paradigmas triviales repetidos sin cesar, en busca de “originalidad”.

En la red anti-dogmática en la que Formaggio se formó, en un contexto donde la filosofía italiana primero trata de ir más allá de los límites del neo-idealismo y luego, después de la guerra, de abrirse poco a poco a las mayores experiencias filosóficas europeas, hay un espacio teórico, como ya se aludía, para los desacuerdos dentro los cuales el pensamiento mismo se define y articula. Incluso en este caso, la presencia de Banfi se puede encontrar,

ejerciendo casi un papel mayéutico. Como escribe otra vez Papi, la filosofía es para Banfi un “lugar aporético”: “la condición misma de la filosofía es contradictoria ya que, para usar una imagen, ésta es como una superficie que tiene por un lado y por el otro un diseño similar, pero las superficies de los dibujos nunca coinciden”<sup>2</sup>.

Esta imagen es muy eficaz no sólo para describir el pensamiento del maestro Banfi, sino también para ilustrar el conflicto que a lo largo de los años, alejó a los dos principales exponentes de la “estética” de su escuela, Luciano Anceschi y Dino Formaggio, cuyos planteamientos teóricos probablemente no eran muy diferentes, pero sin duda, escritos en las caras opuestas de la misma hoja, ciertamente nunca podían coincidir.

¿Qué es un conflicto en la filosofía?, tal vez sea fácil de decir. En comparación con un pleito, dice Lyotard, un conflicto es una contienda entre al menos dos partes que “no puede ser resuelta de manera justa en la ausencia de una regla de juicio aplicable a ambos argumentos”<sup>3</sup>.

En el caso de Anceschi y Formaggio, esta imposibilidad se refiere a dos idénticas “reglas de juzgar” – el legado banfiano y la interpretación de la fenomenología – que, sin embargo, no se pueden aplicar de manera igual. Los temas y los lenguajes parecen ser similares, sin duda análogos, pero son diferentes los “idiomas” y el significado que puedan tener.

El juego para mostrar las diferencias que contraponen los dos regímenes de oraciones podría durar mucho tiempo, pero sería aburrido si el juego no partiera de una premisa innegable, es decir, que la diferencia proviene de la analogía, y a pesar de eso, mantiene una brecha abierta. Y fue aquí, a pesar de cómo nació, que el conflicto logró durar mucho y, en ocasiones, ser violento. No podemos seguir aquí la articulación en el tiempo, de dicho conflicto. Sin embargo, es importante señalar que se centró en una lectura precisa no sólo de Banfi, sino del sentido total de la estética fenomenológica.

En una breve nota escrita como prólogo a *Fenomenologia e scienze dell'uomo*, titulado de manera significativa *Fenomenologia e no*<sup>4</sup>, el problema está dibujado con claridad (y resentida lucidez). Las razones que originaron el texto de Formaggio, fueron unas páginas de Anceschi en “El Verri” y además, sobre todo la publicación del libro de Carlo Gentili *Nuova Fenomenologia critica* en 1981 (y en particular, el subtítulo de este volumen)<sup>5</sup>.

Después de esbozar las grandes tradiciones de la estética fenomenológica alemana y francesa, de Fink a Ingarden, de Merleau-Ponty a Dufrenne, Formaggio escribe que, como sucede siempre, después de los grandes movimientos filosóficos pueden darse “algunos actos de uso indebido del término, en los que todo el mundo puede reconocer el enorme esfuerzo de vuelo de alguna mosca en busca de escudos de nobleza teórica o, en el mejor de los casos, algo que no se refiere a ninguna forma filosófica de conocimiento, pero si realmente

<sup>2</sup> Ibídem, p. 24.

<sup>3</sup> Lyotard, J. F. (1985), *Il dissidio*, Milano, Feltrinelli, p. 11.

<sup>4</sup> Formaggio, D. (1982), *Premessa: fenomenologia e no*, en “Fenomenologia e scienze dell'uomo”. Quaderni del Seminario di Filosofia delle Scienze dell'uomo dirigido por D. Formaggio, 2.

<sup>5</sup> Gentili, C. (1981), *Nuova fenomenologia critica. Metodi e problemi dell'estetica fenomenologica italiana*, Torino, Paravia.

· Aquí el autor, se refiere a la fábula de Esopo, retomada luego por Fedro, “La mosca y la mula” (n.d.t.).

queremos definirlo, parece tener mucho que ver con ese primer y más bajo grado de conocimiento común que, para Spinoza, incluía tanto el conocer “per experientiam vagam” así como aquel “ex auditu”, del que todo buen intelecto, como es bien sabido, debe pulirse”<sup>6</sup>.

Estas palabras, ya suficientemente claras, y sin duda agresivas, se refuerzan y en realidad se aclaran, en las líneas que siguen, en donde se afirma que estas supuestas fenomenologías son “ejemplos de pseudo-ciencia crítica que no hacen ni la cultura ni la historia” y que el estudio de Husserl nunca debe ser doblado “para algún uso parasitario o para cualquier reducción a propiedad privada”<sup>7</sup>.

Esto significa que el principal interés del pensamiento de Formaggio va a la definición de la estética y, sobre todo, a los campos temáticos relacionados con ella. Definición que en su obra se centra en torno a un concepto fundamental, que él llama idea de artisticidad. La insistencia sobre esta idea demuestra que Dino Formaggio ha recorrido durante toda su vida el tema del “estatuto” de la estética, que es una manera de decir que él pensó en la filosofía como una peculiar meta-reflexión, donde el referente eran el mundo, las cosas, los cuerpos. Dentro de este marco, nunca se apaciguará en él el esfuerzo constante de la interrogación sobre cómo combinar la fenomenología y la estética, es decir cómo aplicar el método fenomenológico a los horizontes tradicionales de la estética, reflejando en ello, quizás sin seguirlo fielmente, pero al menos en el espíritu, el Maestro Banfi.

La inspiración banfiana que Formaggio quiere mantener se traiciona cuando se reduce a una mera metodología crítica y poética, que no ve en la estética el surgimiento y desarrollo de una teoría general del arte. El contexto pragmático de las críticas y las poéticas “se refiere a una reflexión destinada a permanecer ciega, si se priva de la dialéctica que la domina como ciencia”<sup>8</sup>. Por tanto, debemos distinguir una estética como una actividad crítica genérica sobre una obra, de una estética como ciencia teórica general del arte, como Banfi sostiene, permitiendo disolver “uno de los mayores errores típicamente recurrentes no tanto en los estudios de filosofía, como y sobre todo en ciertos contextos de la cultura literaria (quizás de vanguardia)”<sup>9</sup>. De hecho, “el carácter interdisciplinario de la estética, tan típico en la cultura contemporánea, no consiste en la confusión de los discursos y métodos, sino, por el contrario, en la clara delimitación de su metodología y su propio campo”<sup>10</sup>. El llamado a ser mayormente “concretos” de los estudios estéticos es ingenuo y parcial, mientras que la estética, con una auténtica actitud concreta, no encuentra lo concreto en sus contenidos particulares, sino “en el grado de formalización metodológica y, por tanto, en la conciencia filosófica y el rigor teórico que logra establecer mediante un propio plan independiente de la Crítica”<sup>11</sup>.

Según Formaggio, entonces es necesario destacar la presencia de Husserl en la filosofía de Banfi. Para él, de hecho, el método fenomenológico “nunca refleja una conciencia contemplativa de un orden ideal de la vida, sino una conciencia activa y nunca detenida o

<sup>6</sup> Formaggio, D., *Fenomenologia e no*, cit., p. 4

<sup>7</sup> Idém.

<sup>8</sup> Formaggio, D. (1983), *La morte dell'arte e l'estetica*, Bologna, Il Mulino. Pero el texto, *Banfi e gli sviluppi dell'Estetica come scienza filosofica* remonta al 1968.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 234-5.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 235

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 236.

acabada de la estructura dinámica interna de la experiencia de la vida”.<sup>12</sup> Por otro lado, su sentido es ser una idea concreta que estructura un campo experiencial, preservando al mismo tiempo su movilidad: “de aquí llega la idea de experiencia, del racional dinámico y abierto de la vida misma del real concreto, de aquí viene la filosofía del arte”<sup>13</sup>.

Como resultado, todo el discurso banfiano se dirige hacia el “reconocimiento teórico de un nivel propiamente científico-filosófico de la Estética”: nivel que debe ser cada vez más liberado “de los malentendidos de métodos y tareas que no le corresponden, porque estos son típicos de las reflexiones que, con las técnicas adecuadas, previamente la Crítica y las Poéticas implementan de forma coherente desde su perspectiva”<sup>14</sup>. Así Banfi indica un camino para la estética (que Formaggio escribe siempre en mayúscula), que quiere superar las posiciones “esencialistas, normativas y pragmáticas en general”, incluyendo aquellas “disueltas en el empirismo o confundidas con la Crítica, por una mala interpretación de su naturaleza concreta”<sup>15</sup>.

Parece entonces que Formaggio quisiera subrayar un aspecto particular del Maestro, es decir aquel “tentar la sordera de la experiencia” que Fulvio Papi, con una síntesis lúcida, ve como un elemento de unión en el pensamiento banfiano<sup>16</sup>. Para Banfi - y éstas son palabras que pueden originar diferentes lecturas – sólo un “enfoque teórico claro y radical” guiado por una razón no dogmática, puede generar “la sensibilidad y el amor hacia la fresca riqueza de la experiencia y la variedad de sus sentidos y de sus articulaciones”<sup>17</sup>. Hay en Banfi unas instancias diferentes: está una teoría de la razón “que es la teoría de las condiciones por las cuales es posible el uso no dogmático de la razón, su apertura a la vida”, pero también hay “una estética entendida como una teoría de la liberación del saber estético”, “necesidades de la racionalidad que parecen encontrar su satisfacción en el saber estético – que, por lo tanto, no es sólo algo justificado y comprendido por la razón, sino de cierta manera es él mismo razón en acto”<sup>18</sup>.

137

FEBRERO  
2015

En *Idea di artisticità*, con reflexiones más tarde recuperadas e integradas en *La norte dell'arte e l'estetica*, Formaggio revela, por un lado su descendencia directa de Banfi, ya que la idea de artisticidad es una recuperación, no sin controversia, de la idea de esteticidad de su Maestro, pero por otro lado tiende a separarse de éste, asumiendo una independencia absoluta de pensamiento, cuando hace hincapié en que el primer aspecto de la idea de artisticidad es el ponerse, por así decirlo, como una idea de “campo”: una idea que no baja “sobre” las cosas, sino que proviene de las cosas mismas. Como escribe Formaggio: “la ley ideal del universo artístico se construye infinitamente a través de las estructuras cognitivas y operativas de la experiencia artística en acto y a través de los distintos niveles de la reflexión”<sup>19</sup>. El nivel trascendental de esta idea es entonces “experiencial”, conectado al “hacerse” del mundo del arte. Por lo tanto, con lenguaje y conciencia fenomenológica, la idea de artisticidad es una forma de “intencionalización” que no quiere explicar o definir el arte, sino captar sus leyes

<sup>12</sup> Formaggio, D., (1962), *Studi di estetica*, Milano, Renon, p. 67. El artículo se titula “Fondamenti e sviluppi dell’Estetica di Antonio Banfi” y une un texto del 1958, publicado en “aut-aut”, y la introducción, publicada en el mismo año, que Formaggio escribió para la obra *Filosofia dell’arte* de Banfi.

<sup>13</sup> Íd.

<sup>14</sup> Formaggio, D., *La morte dell’arte e l’estetica*, cit., p. 240.

<sup>15</sup> Íd.

<sup>16</sup> Papi, F., (1990), *op. cit.*, p. 21.

<sup>17</sup> Banfi, A. (1961), *I problemi di un’estetica filosofica*, edición de L. Anceschi, Parenti, Milano-Firenze, p. 87.

<sup>18</sup> Scaramuzza, G. (1981), *Sapere estetico e arte*, Padova, Clesp, p. 142.

<sup>19</sup> Formaggio, D. (1962), *L’idea di artisticità*, Milano, Ceschina, p. 304



inherentes de desarrollo, poniéndose en frente de ella con una actitud que capture su esencia concreta.

Antes que en la tradición fenomenológica, Formaggio se inserta más bien, con estas afirmaciones, en la hegeliana: y es aquí, de manera sintética, su diferencia esencial del Maestro, su tránsito desde la esteticidad a la artisticidad. El uso que Banfi, kantiano y simmeliano, hacía de Hegel, era por así decirlo, “retórico”, siendo Kant su punto de referencia esencial. En su interpretación de la banfiana “idea de esteticidad”, Hegel es la imagen de una filosofía que no puede olvidarse de la dialéctica y su fuerza motriz. Y que al mismo tiempo, logra combinar el sentido espiritual del arte con la fuerza intuitiva y proyectual de la experiencia. Es en este nivel, y con esto en mente, que Formaggio se encuentra con la fenomenología, una fenomenología que él mismo llamaba no dogmática y que surge dentro de las pautas abiertas por Merleau-Ponty, es decir en una clave de interpretación “genética” de la fenomenología, sin que ésta se convierta en una descripción banal de los entes o en una exposición de metafísicas personales. En Formaggio aparece un concepto que no es central ni siquiera en el pensamiento banfiano, el de “cuerpo”, que se deriva de Husserl y Merleau-Ponty, pero que, en vez de dirigirse al Ser, o hacia una fuerte perspectiva ontológica, como sucede en Francia, captura el proceso “dialéctico” de la praxis corpórea, lo que se convierte en un “cuerpo trabajando”, que debe ser descrito en sus prácticas concretas, en las cuales habita el común y compartido espacio de su mundo. Hay, como es bien sabido, muchas herejías en la tradición fenomenológica. Sin embargo, sería erróneo identificar la más importante con el pensamiento de Heidegger. La herejía original es de hecho generada por aquellos - y hay muchos - que mientras no aprecian el supuesto idealismo presente en el primer volumen de *Ideas para una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, publicado en 1913, aumentan la brecha entre este texto y las *Investigaciones lógicas*, que datan 1900-1. Desde un punto de vista estrictamente filosófico esta herejía proviene, como suele pasar, de un error de interpretación (no hay un yo “idealista” en Husserl, más allá de la terminología no siempre efectiva) y del caso (al primer volumen le tenía que seguir al menos otro, en cambio varios eventos lo hicieron publicar sólo póstumo), pero fue devastadora, ya que con aquella se manifiesta una doble visión de la fenomenología, es decir, de aquellos que la ven como un “método” y de quien en cambio acepta su valor constructivo, considerando que el método intencional descrito en las *Investigaciones lógicas* debe encontrar horizontes epistemológicos de aplicación, en donde la operatividad del sujeto no puede ser olvidada.

Si Heidegger y, con una sabiduría infinitamente menor, algunos de los mismos primeros alumnos de Husserl, eligen el primer camino, desarrollándolo en el marco de una ontología estática, diversamente combinada, los franceses irán en una dirección diferente. De hecho sería un grave error suponer que Merleau-Ponty acuse a Husserl de “idealismo”: es un filósofo demasiado refinado, y un gran conocedor de los manuscritos inéditos en ese entonces, que darán vida al segundo volumen de *Ideas*, para caer en tales trivialidades. Su premisa, sin duda influenciada por el “clima” heideggeriano, pero independiente de aquel en el método y la práctica, es que el sujeto no puede ser abstracto, puro, y así adelante, ya que se encuentra siempre en “situación mundana”, en el mundo, habitando en un horizonte común espacio-temporal. De este modo, Merleau-Ponty hace uso justamente de Husserl, y la noción de *Leib*, de cuerpo vivo, que es esencial en el segundo volumen de *Ideas*.

Este concepto, que se describe en un diálogo constante con las dimensiones científicas relacionadas principalmente con la psicología y psicofisiología, conduce, ya en la parte final de la *Fenomenología de la percepción*, a resultados ontológicos alejados de la perspectiva de

Husserl (incluso en el lenguaje en que se presentan). Sin embargo, lo reiteramos, los supuestos descriptivos conducen a una noción de corporeidad que sería impensable sin un profundo conocimiento de los escritos de Husserl.

El pensamiento de Dino Formaggio, aunque vaya en la misma dirección, se opone, sin embargo, al hecho que del cuerpo se pase al Ser (o a aquella que Dufrenne llama “Naturaleza naturante”): un pasaje que en efecto es “inútil” en el marco de un contexto descriptivo, que vuelve innecesariamente “original” una perspectiva que tiene sentido a pesar de que no se afirme que la carne del cuerpo y la carne del mundo son una y la misma carne. La voluntad de establecer una “Verdad” – y esto es tal vez el verdadero sentido de unión de la que se ha llamada después la “Escuela de Milán” – es una exigencia comprensible, pero que está impulsada o por una voluntad teológica más o menos ocultada o por problemáticas psicológicas, y por lo tanto individuales. La cual, por lo tanto, no debe ser tomada en cuenta en un contexto teórico.

El cuerpo, para Formaggio, no es una entidad “científica”, y tampoco “teórica”, incluso con todas las distinciones y los refinamientos que también Merleau-Ponty lleva a cabo, sino un “cuerpo trabajando”, que debe ser descrito en sus acciones concretas, en la fenomenología de sus experiencias, en aquellas en las que realmente vive el espacio común y compartido de su mundo.

Esta posición como es sabido, se encuentra ya en la tesis de licenciatura de Formaggio, que luego dará vida a aquel texto extraordinario que es la *Fenomenologia della tecnica artistica*. Extraordinario, en primer lugar, en términos de la metodología histórica: porque demuestra, para aquellos que lo sepan leer, que “hacer fenomenología” no es una cuestión teórica, una investigación que llegue a “explicaciones”, sino la capacidad de “describir los fenómenos”, a pesar de que el punto de partida sean algunos autores muy lejanos de la tradición de la fenomenología. Y extraordinario, también porque el cuerpo que ahí se describe, es un cuerpo que trabaja para un arte que no es ni el producto del genio ni un estilo retórico, sino más bien “técnica”, es decir, la capacidad de interpretar el espacio, de plasmar mundos posibles.

El cuerpo de Formaggio es un cuerpo que, en el arte, siguiendo algunas indicaciones de Baudrillard, no mata al mismo arte por un fanatismo iconoclasta, expulsando la imagen y la imaginación de aquel, sino plasma en una dirección concreta las potencialidades de una imaginación que es también, al mismo tiempo, percepción y memoria<sup>20</sup>.

Formaggio considera que el arte nunca ha sido el ejercicio inútil de unos “valores de segunda mano”: por el contrario, siempre ha sido “un alto ejercicio del vivir, de comunión de la vida y, como tal, un riesgo y un proyecto”. El cuerpo que Formaggio presenta y describe es entonces un cuerpo *proyectante* y que en este sentido deviene junto con su espacio. El cuerpo, como sabemos, todos los cuerpos, están destinados a morir, es decir, a “desocupar un espacio”: su sentido, que es constante desafío a la muerte, es la capacidad de instalarse como proyecto que llena siempre de nuevo los espacios del mundo, que deja “cosas”, que interpreta con acciones dirigidas la densidad que habita. Aquí “la vida se vive como pensamiento

<sup>20</sup> Véase Formaggio, D. (1991) *Problemi di estetica*, Palermo, Aesthetica edizioni

creativo, originario y sensible y el pensamiento se convierte en un ensayo arriesgado de la presencia, y casi viviente testigo, de nuestra encarnación corporal”<sup>21</sup>.

En este sentido, el cuerpo, el cuerpo técnico, artístico, proyectante, capaz de interpretar mediante los objetos su propio espacio-tiempo, es inseparable del *trabajo*, de aquella “humildad de lo finito”<sup>22</sup> que con demasiada frecuencia se ha olvidado, y que se traduce en un concreta teoría de la corporeidad, que no es una mística al revés, ni mucho menos una deriva fisiológica, sino un horizonte comunicativo. Consideremos, por ejemplo, las páginas que Formaggio le dedica a Piero della Francesca y al problema de la perspectiva: no cabe duda, señala, que esta es una cuestión “científica”, pero no es la única manera posible de generar la ilusión de la tercera dimensión, sino, simplemente, la más “euclidiana”.

Por lo tanto, su aspecto importante, lo que lo diferencia de las pinturas ilusorias de Pompeya, tan despreciadas por Florensky, es que la descrita dimensión científica surge del ritmo, el “ritmo del cuerpo en movimiento”: “su teorización, por tanto, marca la teorización del movimiento hacia adelante del hombre (y de su visión)”, coincidiendo “con la exaltación suprema del hombre que en calidad de cuerpo natural entra en el mundo”<sup>23</sup>.

De esta manera Formaggio comprende, interpretando el aforismo de Novalis que dice que “las tres dimensiones son el resultado de la reducción de dimensiones infinitas”, que en sí misma la perspectiva es una “reducción”, una “operación de simplificación y elección” que “a partir de las coordenadas del espacio euclidiano busca una reducción elemental de dichas dimensiones, para cristalizarlas y pulirlas geoméricamente, y de esta forma poder detener perpetuamente y ordenar científicamente, de acuerdo con los números y las proporciones, la irrefrenable huida cualitativa de las cosas”<sup>24</sup>. Es el trabajo del cuerpo que permite llevar a cabo, en el arte, la superación de dicha cristalización, e insertarla en aquella dicha dimensión, en la cual el arte desarrolla su carácter proyectante diacrónico.

El camino que de la óptica medieval conduce a la perspectiva, entonces no es aquel abstracto marco teleológico descrito por Panofsky, en el que la forma simbólica no tiene cuerpo ni experiencia, sino consiste principalmente, en la conciencia de un trabajo que está cambiando sus parámetros de definición, es decir, la lucha de la pintura “para elevarse desde el nivel de las artes mecánicas, en el que durante siglos había sido dejada, y alcanzar la dignidad de arte o ciencia liberal”<sup>25</sup>. Este ideal es particularmente evidente en Piero della Francesca, donde la perspectiva no sólo tiende a perder cualquier dimensión empírica, todavía presente en Alberti, sino se convierte en un ideal de cultura en el que “el hombre se descubre y representa como el eje inmóvil de todo el sistema de representación del mundo”<sup>26</sup>. Sin embargo, añade Formaggio, a pesar de estos logros científicos y culturales, la perspectiva no es sólo eso, sino un modelo de interpretación *orgánica* de la espacialidad, que tiene como objetivo poner los detalles en el interior de un universo continuo. No es una interpretación “idealista” del mundo, sino, aunque en el contexto de una reducción del espacio psicofisiológico en el espacio geométrico, es un intento de restituir el mundo a una propia

<sup>21</sup> Formaggio, D. (1983), *La morte dell'arte e l'estetica*, Bologna, Mulino, p. 290

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 289

<sup>23</sup> Formaggio, D., *L'esteticità tra scienza e vita nella prospettiva di Piero della Francesca*, en Formaggio, D. (1962), *Studi di estetica*, Milano, Renon, p. 154

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 155

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 159

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 161



realidad profunda que sin embargo, trae consigo “la experiencia de un ausencia”: “la ausencia de aquel tiempo-alma existencial que conmueve y dramatiza a la persona como una posibilidad y como proyecto, como angustia y acción absurda”<sup>27</sup>.

Es esta posibilidad proyectante que, aunque en una forma paradójica y negativa, incluso la perspectiva geométrica y objetiva de Piero permite *experimentar*, logrando enseñar cómo el trabajo que el arte hace en el espacio, a través de sus intentos constantes de representarlo, continua operando progresivamente para *destruir*, como ha sucedido en los últimos dos siglos, su perfecta construcción tridimensional, pero sin cancelar su poder simbólico. Un poder que dentro de dicha posibilidad proyectante, y cuyo motor móvil es la experiencia corpórea, mantiene viva su “unidad”, que se traduce justamente en la variedad constitutiva de lo simbólico. Así que, incluso el realismo cósmico de Piero no es un principio trascendente, sino más bien una manera de interpretar la unidad “natural y humana del cosmos, del universo, de sus leyes”, en el que el modo de ser de las figuras humanas es “el *estar*, el peso vertical, el gravitar inexorable que une todo cuerpo real con todos los otros cuerpos hacia el centro de la tierra”<sup>28</sup>. Sin duda, para él, el cosmos consiste en un espacio universal y homogéneo, que se rige por leyes matemáticas: pero este espacio, al igual en cierta medida del espacio de Newton, se basa en una naturaleza hermética y la perfección que se busca es la voluntad de poseer lo real como pensamiento y, sobre todo, como técnica y trabajo.

La posibilidad proyectante se entiende entonces como un comprender la manera en la cual el símbolo, a través del arte, nace mediante un trabajo de excavación en los pliegues de las cosas, en busca de un nivel en el que lo que llamamos arte y ciencia están igualmente arraigados: para Piero, como para Klee o Valery, “el artista es aquel que regresa a la creación y la lleva hacia adelante, trata de recorrer los caminos de una posible realidad”<sup>29</sup>. De hecho, si no queremos reducir la perspectiva a un truco óptico-geométrico, al igual de lo que Piero justamente no quiere hacer, y en cambio la usamos como una manera de interpretar el espacio haciendo de éste un lugar de experiencia así como una visión del mundo, el espíritu proyectante y genético va en la misma dirección. Klee “sabe que el mundo no es el mundo de las cosas ya dadas, de los esquemas preestablecidos, sino de su ponerse dinámico, de su generación perceptiva incesante”<sup>30</sup>.

No hay, pues, entre ciertas figuras artísticas, una conexión teórica o histórica, sino un proyecto simbólico común, basado en la voluntad técnica de poner el arte como interpretación de nuestro espacio-tiempo compartido y común. Ya en Piero el arte “sale del equilibrio de su perfección matemática alcanzada y se contamina con lo psicológico demoníaco y con la investigación experimental natural”<sup>31</sup>. Por esta razón, como diría Florensky, la perspectiva no es sólo la ilusión óptica de los frescos de Pompeya, sino ofrece la posibilidad de su inversión: es una “técnica” que siempre revela su tensión interior, “la exploración y violación juntos de

<sup>27</sup> Ibidem, p. 170

<sup>28</sup> Ibidem, p. 171

<sup>29</sup> D. Formaggio, *La genesi dei mondi possibili in Paul Klee*, en ibidem, p. 229

<sup>30</sup> Ibidem, p. 230

<sup>31</sup> Formaggio, D. (1981), *Arte*, Milano, Mondadori, p. 54

la naturaleza divina”<sup>32</sup>. Una técnica que se hace posibilidad artística proyectante, cuya “flecha” es “lanzada por el cuerpo”<sup>33</sup>.

El cuerpo, en conclusión, es la lógica misma de la posibilidad proyectante que el arte, con su poder simbólico, expresa: un cuerpo que es sobre todo la capacidad de orientarse en el espacio-tiempo y, en este trabajo, de dar orden a su representación, dirigida a su conocimiento, a su manipulación progresiva a través de la técnica, el trabajo, la praxis. El riesgo de caer en una “retórica de la corporeidad” siempre es posible. Por esta razón, se trata de entender que el arte nunca es un proyecto abstracto, sino un proceso con limitaciones, debidas al material y a nuestra misma estructura corpórea y fisiológica, además de los contextos culturales en los que vivimos. Dentro de dichas limitaciones, sin embargo, el tema de la “representación del mundo” no es un juego autorreferencial, sino más bien una ilustración de las formas para obtener conocimientos a partir de éste, que desarrollen, desde diversos niveles, nuestra capacidad de manipularlo, o para obtener cualidad y comprender el tejido viviente en el que se lleva a cabo nuestra vida. “Representar” puede ser un distanciar, pero el marco a través del cual vemos el mundo es también, a través de él, un intento para delimitar la comprensión, desarrollándola en proyectos.

Por lo tanto, la interpretación proyectante artística es el signo de una interpretación en la que el cuerpo lleva su naturaleza espacio-temporal, siguiendo a Merleau-Ponty, hacia los límites de sus propias posibilidades, yendo más allá de los límites mismos de lo visible. Este proceso-proyecto en el que se realiza la conciencia artística, a través de figuras y momentos de la historia, se desarrolla como un trabajo, con todas las contradicciones y aporías que el trabajo trae consigo<sup>34</sup>, es decir, con la voluntad de ser una “liberación” del trabajo, que rechaza de aquel, los aspectos alienantes, y teorizando la praxis no como cálculo o manipulación repetitiva y mecánica, sino más bien como “una producción libre, creativa y liberadora, de saber y hacer”<sup>35</sup>.

Es claro que estas palabras reflejan influencias del joven Marx, recordando también algunos pasajes de Marcuse y Baudrillard: como tales, se producen en un período por sí mismo “fechado” de la filosofía occidental. De hecho, el discurso, ya que Formaggio siempre se opone a su “ideologización” reductiva, puede quedarse en un nivel pre-categorial, tratando de entender la génesis de una dimensión que, antes de toda construcción ideológica, consiste en una modalidad representativa, camino para la interpretación del propio espacio circundante. El arte, a pesar de que no se puede poner como un paradigma del trabajo, sin embargo, es una manera de entender cómo un cuerpo en acción, que se convierte en praxis operativa, es capaz de ser el protagonista de una transformación del mundo que por un lado descubre sus cualidades y por el otro, en dicha praxis, se revela como una dimensión perceptiva, memorativa e imaginativa.

En el arte, como ya se ha señalado, el trabajo es la técnica, un trabajo en el pleno sentido de la palabra, con todas las contradicciones, hasta sociales, que hay en la vida cotidiana, que se presenta como un devenir cualitativo, que revela en consecuencia, las potencialidades relacionadas con el mundo de la obra, así como de los cuerpos que la construyen y la aprecian. El acto de planificación artística es, en su estratificación de

<sup>32</sup> Íd.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 93

<sup>34</sup> Véase *ibidem*, pp. 140 sgg

<sup>35</sup> *Ibidem*, pp. 149-50

significados, un acto intersubjetivo y en su implicación de decisiones y opciones relacionadas sin lugar a duda con la producción de objetos, siempre se coloca en una praxis social más amplia y debe ser pensado, como lo fue para Piero y también para Klee, fuera de su “traje de fiesta”, ya que “no pertenece al día de descanso, sino a lo concreto de la fatiga de los días de trabajo”<sup>36</sup>.

Un trabajo que, por lo tanto, quiere ser “comunicación”, no necesariamente verbal, y que tiene el cuerpo como su protagonista: “el acto de la comunión del sentido es el punto más alto de la praxis de todas las estructuras intuitivas de la percepción, la memoria y la imaginación, que el cuerpo vive en el mundo del que se asoma, y no su dilución en unas fórmulas discursivas”<sup>37</sup>. La inteligencia artística, dice Formaggio, aquella que te lleva a través de la historia de las obras sin ser abrumado por ella, se genera en la *metis* del cuerpo, en aquella astucia hermética, interpretativa y productiva que es el significado de esta palabra en la Grecia clásica.

La conclusión es que no puede haber una teoría del arte sin una teoría fenomenológica del cuerpo. No simplemente porque es el cuerpo que “produce”, sino porque el trabajo que en el arte el cuerpo lleva a cabo reúne en sí todas las aporías que, haciendo posible una propia “fenomenología”, es decir una descripción de sus aspectos, sus niveles, sus variaciones cualitativas, sus barreras materiales, sus perspectivas, lineales, imaginarias o invertidas, sin embargo, prohíbe una “explicación”, una perspectiva única, una definición solucionable según la lógica lineal. La lógica de la praxis intuitiva corporal que opera en el arte es una lógica diferente, y es aquella de *metis*, que recoge en sí caminos llenos de contradicciones y aporías, tratando de salir de ellas con un truco que se traduce en posibilidad concreta, en el proyecto, en la obra. Por no hablar, entonces, de que el cuerpo está lleno de posibilidad interpretativa y simbólicas, ya que es él mismo un símbolo, es decir una realidad desgarrada por una fractura que no puede ser curada, y donde la referencia es el resultado de un sentido que siempre renace. De hecho el cuerpo es la privación, la debilidad, el hambre, el deseo, la muerte, la finitud. Pero también es la transformación, la metamorfosis, la construcción, el proyecto. El cuerpo “se sabe finito y destinado a morir desde su primer día, pero también conoce, en esta toma de conciencia, su potencia de sembrador de signos y símbolos que hay que arrojar a manos llenas en el mundo para vivir, en este arrojarse más allá, en los signos y en las obras de arte la única inmortalidad que se le permite”<sup>38</sup>.

Todo esto, y el arte nos lo recuerda, no es el resultado de la casualidad, ni el resultado de una doctrina mística, sino un camino de la fenomenología, que revela el proyecto simbólico en los pliegues de sus propias fracturas. Este proyecto está en el trabajo contradictorio de una corporalidad, social más que individual, donde se pone en juego no una entidad ontológica suprema, sino el nivel común de sensibilidad intuitiva entre el espacio-tiempo del cuerpo y del mundo.

La representación artística del espacio ha desarrollado con el tiempo sus “técnicas”, y no lo hizo como un monólogo, sino capturando en dicho trabajo del cuerpo que mediante la técnica se convierte en proyecto, el sentido mismo de la técnica artística como una explicación fenomenológica de las posibles relaciones entre praxis y naturaleza: “aquí estamos tratando con la posibilidad y el proyecto, es decir con los halos de los posibles que se

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 160

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 174

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 228

elevan en medio y alrededor de las cosas reales y con la planificación que se inmerge en ellas, lleva a cabo en su interior transformaciones materiales y simbólicas”<sup>39</sup>.

Este requisito necesario, para cerrar el círculo abierto en el inicio de este texto, por lo tanto, no puede ser dispersado en la “indeterminación de los humanismos literarios”, que se traducen en las poéticas y las retóricas: en frente de ellas, “de manera diametralmente opuesta”, se erige la fenomenología “como un análisis de las vivencias intencionales de la conciencia en la constituciones estéticas, corporales y pre-reflexivas, a medida que emergen del mundo de la vida”<sup>40</sup>. Según Formaggio el “logos del mundo estético” del cual Husserl habla en *Lógica formal y trascendental*, pasa a través de la lógica constitutiva de la corporalidad – que es la condición de posibilidad para cualquier operación práctica y proyectual.

Es a partir de esta perspectiva que según Formaggio la tradición fenomenológica se inserta con claridad. Ingarden es muy precavido en no considerar la especificidad de las obras o autores literarios y trata de esbozar la esencia concreta de la obra literaria en general. El mismo Merleau-Ponty cuando escribe sobre Cézanne, está interesado en la ruptura del paradigma cartesiano y en llegar a una definición conceptual de lo pre-categorial, no para delinear las directrices de una carrera artística individual.

Desde la perspectiva de Formaggio, incluso cuando se rechazan, siguiendo las indicaciones de la fenomenología francesa, las referencias al ego trascendental, la descripción no se dirige hacia planes descriptivos específicos, en busca de una idea que “fundamente”, en la interpretación, el sentido situacional de las cosas, sino se apunta a una fundación trascendental de lo estético, a su *logos*, al sentido de una perspectiva pre-categorial de la cual se deben siempre de nuevo buscar las condiciones de posibilidad.

(Traductor al español: Davide E. Daturi. Revisora: Adriana Espinoza Cerviño)

### Bibliografía:

Banfi, A. (1961), *I problemi di un'estetica filosofica*, edición de L. Anceschi, Parenti, Milano-Firenze.

Formaggio, D.

- (1962), *Studi di estetica*, Milano, Renon.
- (1962), *L'idea di artisticità*, Milano, Ceschina.
- (1978), *Fenomenologia della tecnica artistica*, Parma, Pratiche
- (1981), *Arte*, Milano, Mondadori (trad. esp. (1976) *Arte*, Barcelona, Editorial Labor.
- (1982), *Premessa: fenomenologia e no*, en “Fenomenologia e scienze dell'uomo”. Quaderni del Seminario di Filosofia delle Scienze dell'uomo dirigido por D. Formaggio, 2.
- (1983), *La morte dell'arte e l'estetica*, Bologna, Il Mulino.
- (1991) *Problemi di estetica*, Palermo, Aesthetica edizioni.

<sup>39</sup> Formaggio, D. (1978), *Fenomenologia della tecnica artistica*, Parma, Pratiche, p. 299

<sup>40</sup> Formaggio, D., *Fenomenologia e no*, cit., pp. 5-6

Gentili, C. (1981), *Nuova fenomenologia critica. Metodi e problemi dell'estetica fenomenologica italiana*, Torino, Paravia.

Papi, F. (1990), *Vita e filosofia. La scuola di Milano: Banfi, Cantoni, Paci, Preti*, Milano, Guerini, x.

Lyotard, J. F. (1985), *Il dissidio*, Milano, Feltrinell.

Scaramuzza, G. (1981), *Sapere estetico e arte*, Padova, Clesp.



