

Dino Formaggio y el problema de la Estética como <<Ciencia General del arte>>. Regresando sobre una siempre nueva cuestión.

Prof. Dr. Davide Eugenio Daturi

Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México

Para entender plenamente la aportación esencial de la obra de Dino Formaggio a la filosofía italiana del siglo XX, debemos partir de una contextualización histórica ineludible. Las crisis económicas, portadoras de penurias y sufrimiento, los paros y las manifestaciones de obreros, que en varias ocasiones fueron cruelmente reprimidos, las dos implacables guerras y el racismo antisemita, el problema de la reconstrucción de un país doblegado, que caracterizaron el siglo que acaba de terminar, representaron para muchos intelectuales italianos, sobre todo para los más jóvenes, una carga profunda de emociones, frente a las cuales la mayoría de ellos no pudieron, moralmente, pero sobre todo humanamente, seguir refugiándose en una filosofía dogmática, de origen hegeliano, que justificaba toda barbarie posible o actual, a partir del horizonte de un siempre renovado movimiento espiritual y que transformaba el sufrimiento en la cara de los oprimidos en las manifestaciones secundarias de un sentido trascendente, aplanando todo, bueno y malo, bajo el mito inaceptable del destino. Aquí, sin embargo, hay que agregar que no se trataba para ellos de la simple incorporación de la teoría marxista¹, que propugnaba la transformación social como solución para el cambio de la situación histórica, en el escenario filosófico italiano, como efectivo contrincante del idealismo. Porque tampoco se trataba de una disputa a todo terreno y de rechazo total, en contra de este último, sino, en la mayoría de los casos, el horizonte filosófico italiano del inicio del siglo XX estaba animado más bien por una dialéctica profícua, que seguía dialogando con aquellos elementos que la filosofía contemporánea había ganado en su amplio recorrido, como la relación hegeliana entre Razón e Historia y el lugar del hombre en ésta, y por otra parte, también iba recorriendo nuevos caminos siguiendo las ideas neokantianas y diltheianas, sobre este mismo argumento, ocupándose del sentido y la fundamentación de las nuevas ciencias del hombre.

Después de la Primera Guerra Mundial, la crisis se había hecho más evidente. Muchos muertos, la mayoría de los cuales ni siquiera sabían para qué habían estado luchando, habían empezado a despertar a una incipiente opinión pública, dejada en las manos de los periódicos locales y de las primeras revistas de las grandes ciudades. Por otro lado, los pobres, en su mayoría campesinos y obreros, seguían con sus vidas humildes. En el campo, entre fiestas y rituales, los primeros vivían lejos de los centros urbanos, en donde en cambio empezaban los primeros fervores polémicos. A veces, sobre todo en el sur de Italia, para ellos, la esperanza llegaba para ellos con los relatos de amigos y parientes que contaban de un lugar lejano, en las Américas, donde te regalaban una tierra y podías construir tu casa. ¿Qué importaba si luego estarías lejos de tus raíces, del País en el cual habías nacido, si éste no te podía garantizar una vida digna?

¹ Aunque hay que recordar algunas figuras centrales de la tradición italiana del final del '800 como Antonio Labriola o el más reciente Gramsci.

En este contexto nace Dino Formaggio. Hijo de una familia humilde, cercana a la ciudad, desde su adolescencia aprende que la vida se gana trabajando. Y trabajar significa antes que todo, trabajar duro, en las fábricas, como aquellas que producen maquinarias para la naciente Europa, en infiernos de fuego y vapor, ruidos y silencios humanos; en horarios de más de doce horas diarias. Por otra parte, crece en Italia la crítica social, llega a las calles y hasta las aulas universitarias. En el curso de los años veinte, Formaggio crece y empieza a conocer el mundo de la filosofía. A un lado de la teoría del acto de Giovanni Gentile – quien se propone como el portavoz del pensamiento del régimen fascista y del cual no se puede esperar una apertura hacia las fervientes peticiones de la izquierda socialista – la más conocida versión del idealismo italiano, la crociana, convive en abierta comunicación y contacto con los movimientos intelectuales de jóvenes estudiosos, sobre todo en las numerosas revistas de cultura, literatura y filosofía que a menudo nacen y mueren en pocos años, suprimidas por la implacable censura fascista. Muchas veces se puede observar una mutua interacción entre las ideas del autor del *Breviario de estética* y de los jóvenes intelectuales y este hecho representa uno de los momentos más proficuos de la vida intelectual italiana de la primera mitad del siglo XX. Un ejemplo es la relación dialéctica, sustancialmente florida, que en los años Treinta y por parte de los cuarenta se da entre Benedetto Croce y otra figura central de la filosofía italiana del siglo pasado, Enzo Paci². Así como el primero, quien obviamente no era un comunista, había reconocido en diálogo abierto y constante las instancias del segundo, sobre todo relacionadas con la imposibilidad del crociano círculo de los distintos y aquel elemento económico al cual el filósofo de los Abruzos reducía la experiencia artística, el segundo había podido mitigar mediante la obra de Croce algunas derivas nihilistas de su primeras ideas existencialistas de hombre.

Por otra parte, no hay duda que en este escenario italiano, con el cual se pretende cubrir por lo menos la primera mitad del siglo pasado, se proyecta también el fervor intelectual de hombres y mujeres europeos, franceses, españoles y alemanes que desde el otro lado de los Alpes estaban introduciendo nuevos paradigmas, lecturas diferentes de la realidad, particularmente en el contexto artístico. Cezanne, Picasso, Duchamp, Stravinsky, Kandinsky y Schonberg, para citar sólo algunos, empezaban a romper las antiguas ideas de forma y color, y la noción tradicional del mismo quehacer artístico; pero, sobre todo frente al primado canónico de la belleza y de la representación, trataban de propugnar el concepto de “hecho artístico”, como evento creativo aislado, digno de una reflexión teórica separada y peculiar. Sin duda también en Italia el impulso provocado por esta transformación estética europea tenía sus exponentes, pero su actitud revolucionaria había generado en muchos casos una cierta sospecha y reproches, como en ocasión de la declaración del futurismo a favor de la participación italiana en la Primera Guerra Mundial.

Regresando a la filosofía, a un lado de la dialéctica entre Croce y los jóvenes intelectuales italianos – quienes pedían un cambio a partir del amplio reconocimiento de la experiencia humana, como fundamento de toda verdad histórica, rechazando entonces todo tipo de “dogmatización” idealista – existía otro eje temático que nos introduce plenamente a la obra de Dino Formaggio, es decir, aquel constituido por la sensibilidad académica y humana de un gran filósofo italiano del siglo XX, Antonio Banfi. A este hombre se debe sobre todo el hecho de poner en marcha la deslocalización de la experiencia filosófica italiana, proyectándola en el amplio universo de la filosofía europea y anglosajona del mismo

² Cfr. Vigorelli, A., *L'esistenzialismo positivo di Enzo Paci*, Franco Angeli, Milano, 1987, pp. 14-35.

periodo y proponiendo el encuentro y el diálogo con algunas de las figuras centrales del mismo siglo, como Nietzsche, Simmel, Husserl y a partir de los primeros años veinte, también, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty, Dufrenne, Dewey y Whitehead, entre otros. La descrita desprovincialización de la filosofía empezada por Banfi reflejaba la reacción de los jóvenes intelectuales italianos ante una crisis cultural³ y de valores, de alcance europeo, generada por el reconocimiento de la incapacidad de la clase burguesa (a la cual pertenecía la mayoría de ellos) de dar cuenta de las diferencias sociales y al mismo tiempo encontraba en las polémicas surgidas alrededor de la intervención del país a la Primera Guerra Mundial su punto más crítico. La necesidad de superar positivamente dicho *impasse* cultural, sin recaer en los nihilismos neo-románticos – que unos años después llevarían a algunos de ellos en creer en los mitos del destino, de la muerte o de la superioridad de la raza italo-romana – animaba la voluntad de los intelectuales más jóvenes de mirar justamente más allá de los Alpes en búsqueda de soluciones filosóficas que pudieran dar cuenta de la crisis cultural y abrir el camino para un cambio generalizado.

La experiencia extrema de la Primera Guerra Mundial y el rechazo de los odios raciales que empezaban a nacer en todas partes, contribuyeron enormemente en la generación de una conciencia transnacionalista y transhumana de los intelectuales italianos, produciendo en la filosofía de la segunda década del siglo, el cuestionamiento abierto sobre los límites de la razón en su tarea de entender la crisis de la cultura y el sentido del hombre, que como dijimos, empezaba a hacerse patente en todo el territorio europeo. Y no es casual que el eco de la necesidad de un renacimiento cultural haya encontrado su respuesta justamente en un grupo de estudiantes que desde los años veinte se había formado alrededor del ya citado Antonio Banfi, quien participaría en la Resistencia antifascista de los intelectuales milaneses y que fue una figura clave en la vida, desde el punto de vista académico y humano, de Dino Formaggio. No es casual porque Banfi, filósofo riguroso y atento a las ideas que desde más allá de los Alpes se estaban generando en Berlín y Marburgo, no sólo se consideraba cercano a los movimientos socialistas de la época. Desde su perspectiva epistemológica éste propiciaba también una idea crítica de Razón, que mezclando la noción simmeliana de vida con las investigaciones de los neokantianos, sobre todo a partir de la idea de *lo trascendental*, rechazaba abiertamente las soluciones idealistas propuestas por Croce y el actualismo gentiliano, estimulando entonces a su alumnado para ir en busca de un nuevo camino especulativo de más amplio valor teórico y, sobre todo, que fuera capaz de superar la crisis cultural descrita.

³ En un escrito autobiográfico de 1955, Antonio Banfi, decía: «Quién se formó en Europa en las dos primeras décadas del siglo, tuvo que observar a su alrededor una tan radical, compleja, verdadera crisis de la cultura, hasta quedar convencido desde el principio de que podía ser válido no un rechazo total o el mito de una solución ideal, sino su reconocimiento y análisis sin límite y profundo, hasta el punto de lograr aclarar su sentido positivo... Se proponía para ello, la cuestión de la filosofía como tal y su integración en un abierto saber sistemático, en función de una ley teórica de la síntesis, de distinción, de desarrollo; de un criterio anti-dogmático de continuidad dialéctica y auto-control: en pocas palabras, el problema de la razón» (Banfi, Antonio (1959). *La ricerca della realtà*, Firenze, pp. 1-2, citado en Rossi, Luigi (2012). *Ragione-cultura-società. A proposito di Antonio Banfi*, Illuminazioni, n.22, p. 92). Sobre el sentido positivo de la investigación filosófica frente a la crisis europea, recordamos lo que Formaggio escribe en 1958: “La vida espiritual, de la cual Banfi habla en los escritos de aquel primer periodo, es este ideal de Razón erigido frente a la constatación de una profunda crisis de la sociedad y de los valores, dentro el cual hay que también percibir la indicación de una positividad naciente y de una esforzada fecundidad” (Formaggio, D., (1991) *Problemi di Estetica*, Palermo, Aesthetica Edizioni, Palermo, p. 76).

Cercano a Banfi, junto con otras figuras centrales de la filosofía e *intelligentsia* milanesa de la época, como Mario Dal Pra, Ludovico Geymonat, Enzo Paci, Giulio Preti, Remo Cantoni, Fulvio Papi, el poeta Mario Sironi y la poetisa Antonia Pozzi, estaba un joven que pronto cautivó la atención de su maestro: Dino Formaggio. El recuerdo de la vida y obra de este filósofo va más allá de una precisa referencia temporal, que conmemora este año el centenario de su nacimiento. Tal vez sería más correcto definir este hecho como un buen pretexto para regresar al pensamiento de un filósofo que trabajó, hasta donde le permitió el cuerpo, para plasmar en sus textos las imágenes de su tiempo, un siglo complejo y definido por un abierto estado de crisis⁴ y darnos una idea concreta y viva de la aventura especulativa que llamamos filosofía, y sobre todo del estudio de las expresiones artísticas y de la ciencia que con su carácter declarado de fundamentación, se pone al inicio de toda tarea teórica, a saber la Estética. De pocos autores, que entregaron toda su vida a esta disciplina, se puede decir que hayan ahondado en un número tan grande de temas y áreas de la misma, demostrando en cada una de ellos, una igual profundidad explicativa y una idéntica e incomparable erudición. Desde sus textos clásicos de estética teórica, como *La fenomenología de la técnica artística* y el *Tratado de Estética*, junto con Mikel Dufrenne, hasta el imponente *Arte* y los trabajos monográficos de historia del arte dedicados a Goya, Piero de la Francesca, Botticelli y Van Gogh, en más de sesenta años de producción filosófica, Dino Formaggio demostró que la actividad de profesor – inicialmente de bachillerato y luego universitario – que además produjo una generación de alumnos y estudiosos de estética y filósofos en general de grandísimo calibre, como los profesores Scaramuzza, Franzini y Mazzocut-Mis (los cuales nos regalan un precioso testimonio de su amistad hacia su maestro en este mismo número de *Eikasía*), tiene que enfrentarse necesariamente con las problemáticas que la tradición filosófica le ha entregado pero sin quedarse en el mero horizonte especulativo, sino bajando en la arena misma de la vida en donde se enfrentan como fuerzas adversas materia y espíritu y en donde el arte como praxis encuentra su lugar más propio, su verdadero origen y su irrenunciable función. No es casual, entonces, que el mismo Formaggio fuera, ya desde su juventud, sobre todo un excelente escultor, como el profesor Scaramuzza reitera en su artículo.

72

FEBRERO
2015

En la amplia y articulada producción filosófica de Dino Formaggio, entre lo varios hitos e hilos rojos que unen su pensamiento y lo hacen un único *corpus* – que como sucede con un cuerpo orgánico no existe propiamente como cosa en el espacio, sino más bien como proyecto abierto al mundo – es útil y conveniente recordar dos temas en particular, conectados entre ellos, que de cierta forma lo acompañan por toda su producción: la ya vieja cuestión del estatuto científico de la estética y la consecuente determinación de la relación entre estética y teoría del arte, por un lado, y por el otro la naturaleza técnico-*prassística*, es decir práctica, conectada al “hacer”, del arte, mediante la cual se organizan alrededor del cuerpo todos los caminos, las redes de sentido que, como veremos, encuentran en la idea de “*ulteriorizzazione*”, de “ir más allá”, uno de sus aspectos centrales.

En relación con el primer punto, como es sabido, en su larga vida Dino Formaggio tuvo siempre una amorosa y explícita predilección hacia la fenomenología. Sin lugar a dudas, su temprano acercamiento a este movimiento filosófico se debe otra vez a su cercanía con

⁴ Tema que Formaggio comparte no sólo con Banfi (Cfr. Formaggio, D., *La muerte del arte y la Estética*, Grijalbo, México, 1983, p. 243), sino también con Enzo Paci (Cfr. I. A.A.V.V., *Vita e Verità, Interpretazione del pensiero di Enzo Paci*, Bompiani, Sonzogno, 1991).

Antonio Banfi⁵, el cual introdujo por primero la obra de Husserl en Italia. El descubrimiento del filósofo de Prossnitz a través del maestro milanés, llevó a Formaggio desde los primeros años de la universidad a considerar el núcleo central de la investigación fenomenológica, a empezar de aquel llamado husserliano de “ir a las cosas mismas”, el camino principal de una nueva filosofía y de manera particular de la estética, que lograría superar las limitaciones en las cuales habrían incurrido contemporáneamente el idealismo crociano y el actualismo gentiliano. No sorprende que su primera obra, la *Fenomenologia de la Tecnica artistica*, parta justamente de la necesidad de romper todas “las implicaciones, congeladas por Croce en la cultura, entre el arte y lo bello, arte y conocimiento, intuición y expresión, insertando en los espacios, dejados así libres, la dialéctica concreta de la praxis técnica y social del arte”⁶. Regresaremos más adelante sobre este punto.

Para entender de manera más clara el contexto en el cual se originan las ideas estéticas de Formaggio hay que recordar el sentido de la investigación de Antonio Banfi en este mismo ámbito teórico. De manera general, como ya dijimos, con sus abiertas referencias a Simmel y a los neokantianos de Marburgo, desde sus primeros estudios Banfi buscaba dar vida a una teoría de la Razón trascendental que lograra recuperar la vida, la experiencia única de la existencia, sin que ésta se quedara reducida a una simple expresión espiritual de un momento limitado e inmanente de la segunda. La dialéctica banfiana entre existencia y Razón, vida y valor, que algunos de sus contemporáneos consideraron, tal vez con razón, como un regreso a Platón – pues proponía la idea de una razón trascendental que finalmente no podía mezclarse con la experiencia inmediata de la existencia – había encontrado en Banfi un punto de sustancial equilibrio justamente en la introducción de la primera filosofía de Husserl en el panorama de sus estudios. De esta forma, según el filósofo milanés, la fenomenología lograba salvar un más humano de razón, es decir relacionado con la vida, sin perder entonces el contacto con la experiencia misma del mundo y también sin renunciar a la necesidad de objetividad y claridad intrínseca a toda investigación filosófica. En contra de Natorp, que sin embargo Banfi había apoyado en un primer momento, según este último era necesario “corregir el neokantismo con la fenomenología”⁷, en donde lo trascendental ya no era “la sistematicidad de las categorías que se objetivan, sino la ley de las relaciones sujeto-objeto, en que también dichas categorías parecen fundarse”⁸. Siguiendo las palabras de Formaggio, en un estudio dedicado a la estética de Banfi, “la ley de las relaciones sujeto-objeto se pone así, como en Husserl, como una tensión originaria que vive en el curso de una pura experiencia, más acá de lo objetivo y de lo subjetivo y también fundadora de las categorías que se objetivan. Se podría también llegar a hablar de una fundamental sensibilidad intuitiva puesta a la base de la inteligibilidad y de lo teórico más puro”⁹. El análisis banfiano, con su introducción de una teoría de la Razón, buscaba superar los límites del neokantismo, sin recaer en una metafísica de la Razón y la fenomenología resultaba ser el único camino viable en dicha dirección. Por otra parte, a un lado de las cuestiones epistemológicas, desde su juventud también existía en Banfi un abierto y constante interés hacia el arte y la estética; este hecho, inicialmente tenía que ver con la cuestión neokantiana de “la extensión del método trascendental, más allá de lo teórico, a las esferas de lo ético y de lo estético”¹⁰, ya presente

⁵ Por otra parte, había que recordar también la figura de otro maestro que en cambio influyó sobre los estudios de la estética, es decir el profesor Adelchi Baratono.

⁶ Formaggio (1953) *Fenomenologia della tecnica artistica*, Milano, Nuvoletti, IV.

⁷ Formaggio, *Problemi di estetica*, op. cit., p. 77.

⁸ Íd.

⁹ *Ibidem*, p. 109.

¹⁰ *Ibidem*, p. 76.

en la obra de Natorp y que garantizaba una lectura amplia y sistemática del concepto de Razón, sin recaer otra vez en un contexto dogmático y metafísico; pero, en el curso de los años Veinte, Banfi había empezado a demostrar la necesidad más profunda de dar cuenta, mediante un análisis adecuado de sus estructuras fundamentales, de aquel núcleo de experiencias sensibles e históricamente determinadas que parecían inicialmente irreducibles a la Razón¹¹; en cambio, este segundo aspecto no podía solucionarse mediante el camino de Natorp, el cual en la visión de Banfi había caído más bien en un idealismo trascendental, sino con la fenomenología de Husserl, que frente al Logos trascendente natorpiano, hacia un llamado a superar el psicologismo en la dirección de reconsiderar el sentido apriorístico de la experiencia sensible. Fue sobre todo siguiendo este camino que Banfi empezó a acercarse a la estética en el sentido original de teoría de la sensibilidad y que con el tiempo influyó en las más específicas especulaciones del área estética de Formaggio.

Para citar algunos problemas generales de la estética banfiana más madura, que a partir de los años Treinta se desarrolla en estrecho contacto con las cuestiones generales conectadas con la práctica artística, según nuestro autor habría que recordar “la cuestión de la relativa y no absoluta autonomía del arte”, “el fundamento anti-psicologista y anti-normativo de la estética filosófica, la distinción entre arte y esteticidad, el problema de la historicidad – es decir de la materialidad y social – del arte” y finalmente “la cuestión de la historia del arte e aquella de la distinción de las artes”¹². Entre éstos, otro tema fundamental de la teoría estética banfiana, que se desprendía de la tensión abierta entre arte y vida, era además la concepción del arte “como la única experiencia en la cual es posible acertar a la realidad del valor, es decir el cumplimiento ideal en una real presencia”¹³. Este hecho, que remitía a un evidente platonismo, que de todas maneras Banfi fue mitigando con el tiempo¹⁴, llevaba también *in nuce* ya un inicial cuestionamiento del estatuto de la experiencia estética, dirigido principalmente a incluir por un lado el tema del valor ontológico de la obra de arte, que en poco tiempo estribaría en la cuestión de la persona y del individuo, artista o espectador, dentro de una más amplia crítica antifascista de índole marxista¹⁵ a la imposición de un simbolismo de estado a la experiencia individual; por el otro, dicho cuestionamiento del estatuto de la experiencia estética serviría como análisis introductorio del sentido específico de una estética filosófica, particularmente atenta a las producciones artísticas y además entendida como ciencia autónoma alejada de las pretensiones mal logradas de la pasada psicología positivista.

El camino filosófico de Banfi dentro del ámbito estético se había abierto entonces con la extensión natorpiana del método trascendental a la totalidad de la experiencia y en el curso de los años Veinte había encontrado su punto más alto en el estudio de la posibilidad, mediante la fenomenología, de una estética filosófica en el interior de una teoría general de la Razón. Y es justamente sobre el sentido de la relación entre la razón y la experiencia sensible donde

¹¹ De hecho este tema está a la base del existencialismo positivo del primer Paci y su investigación de la relación entre existencia y Razón (Cfr. Daturi, D. (2014), *El sentido dialéctico del hombre en las primeras obras de Enzo Paci*, en Roberto Andrés González (coord.) (2014), *Variaciones de antropología filosófica*, México, Torres, pp. 137-165)

¹² *Ibidem*, p. 87.

¹³ *Ibidem*, p. 89.

¹⁴ En esta dirección va la interpretación de Enzo Paci, que en un artículo de 1952 trató reinterpretar la filosofía de su maestro como la búsqueda de un equilibrio entre valor y vida, Razón y existencia (Paci, E. (1958) *Vita e ragione in Antonio Banfi*, <<aut aut>>, n.43-44, 1958).

¹⁵ Terminada la guerra, Antonio Banfi fue senador de la República Italiana para el Partido Comunista Italiano.

encontramos la originalidad de la posición banfiana. Sin embargo, sería imposible entender el cambio descrito, con respecto a la teoría neokantiana de Natorp, mediante la mera referencia a la fenomenología, y sin tomar en cuenta la idea banfiana que “de la vida (entendida *simmelianamente*) emerge la universalidad teórica en la cual se autonomiza la ley ideal del campo, según una alta libertad especulativa”¹⁶. De esta forma, la estética banfiana a la cual Formaggio siempre se dirigirá, se había constituido en la segunda mitad los años veinte como al mismo tiempo, fenomenológica y anti-normativa en un sentido *simmeliano*. Se trataría de una estética entonces lejana de toda metafísica, capaz de reconocer lo práctico-valorativo “en todas sus metamorfosis y purificarlo en un sentido teórico” y además, que “ya aclarada en su fundamento, [podía] ahora desarrollarse según una intrínseca coherencia de niveles”¹⁷.

El desarrollo teórico empezado en el contexto de ideas neokantianas había llevado la especulación banfiana hacia la estética como una teoría general de la sensibilidad y al cuestionamiento de su estatuto científico dentro de un estudio racional riguroso. Sin embargo, Banfi no olvidaba las lecciones de Max Dessoir que como estudiante había podido presenciar en Berlín y en particular el sentido especial que este autor daba a la relación entre estética y arte; entendido este último como una <<reacción>> “en las esferas de la cultura y entonces también en la esteticidad objetiva como tal, según una ley de condicionamiento recíproco”¹⁸, durante el final de los años veinte Banfi empezó a ocuparse de forma más detenida de esta particular práctica humana y de su lugar y significado dentro de una estética filosófica.

A pesar de ser una esfera de objetivación cultural que se autonomizaba sólo por el principio trascendental que definió “idea de esteticidad”, el arte tenía una parcial autonomía con respecto a la estética, ya que se remitía necesariamente a una realidad artística como tal, hecha de materiales y técnicas conectadas al desarrollo técnico-cultural e histórico de una época. La dialéctica entre lo artístico y lo estético, que reflejaba “la relativa y no absoluta autonomía del arte” respecto a la estética, llevaba entonces hacia el concepto descrito, que luego Formaggio reestructurará a su manera, de ‘idea de esteticidad’. El sentido de esta noción, entendido como un *a priori* estético, un principio o ley trascendental, tenía que ser leído a partir de la filosofía neokantiana de Marburgo, pero de una manera que no llevara la idealidad estética fuera del mundo de la experiencia, como una norma que se impusiera luego sobre el *continuum* histórico y material. Más bien, la idea banfiana de esteticidad representaba una regla que vive dentro del mismo mundo técnico-cultural y que lo forma y transforma “desde adentro”, a partir de la misma materialidad y en contacto con las diferentes formas de interacciones interpersonales y niveles de la experiencia intersubjetiva. Sin embargo, esto no significaba caer en el opuesto de un objetivismo panlogista, que considerase todo momento teórico como consecuencia secundaria de una inicial experiencia del mundo, ya estructurada *a priori*. Como Formaggio nos recuerda, para Banfi “lo teórico es siempre un momento de la vida”¹⁹. De esta manera, habría que pensar en la idea banfiana de esteticidad como un principio íntimamente relacionado con el devenir intrínseco de la historia y la vida, y no en el sentido kantiano y tampoco neokantiano de trascendental, como un *a priori* impuesto a un material caótico y vacío de un sentido. La idea de esteticidad se configura, en cambio, como “la ley de unificación y de interpretación metodológica de la experiencia, nacida de la experiencia y que paulatinamente [...] se modifica con la misma experiencia”²⁰. Por esta

¹⁶ Formaggio, *Problemi di estetica*, op. cit., p. 79.

¹⁷ *Íd.*

¹⁸ *Ibidem*, p. 82.

¹⁹ Banfi, A. (1962) *I problemi di un'estetica filosofica*, Milano, p. 146, citado en *Ibidem*, p. 85.

²⁰ *Íd.*

razón, concluyendo su *Vida del Arte*, Banfi nos recuerda que “la ley no es un *a priori* puro e inmutable; es el resultado de la búsqueda concreta, de la reflexión que se ha ejercitado en un determinado campo, como contenida bajo la perspectiva de la exigencia racional teórica; y va modificándose con el proceso de dicha reflexión y con la extensión, que ella misma determina, de la experiencia”²¹.

No hay duda que con el concepto descrito de idea de esteticidad, Banfi se acercó más a Husserl que a los neokantianos de Marburgo. Pero, sobre todo en los años después de la guerra este autor pasaría de un análisis de la idea de esteticidad a la posibilidad de verla aplicada en un sentido fenomenológico en los movimientos de la experiencia, dentro de la vida productiva del arte, en una dirección especulativa que iba de la pura especulación teórica al estudio de la vida artística determinada históricamente, de los estilos, de los autores y de las escuelas pictóricas. De esta forma, el arte, en su relativa y nunca superada autonomía creativa, para el último Banfi seguía encontrando en la estética filosófica, un punto de referencia especulativo fundamental para entender su desarrollo y definir el propio sentido a partir de aquella idea de esteticidad que determina como regla intrínseca su desarrollo formal y que, sin embargo, sigue cambiando con ella, de acuerdo con los movimientos históricos y sociales que en diferentes niveles actúan sobre el individuo y el mismo sentido estético. Se entiende entonces la frase de Banfi en *Arte funcional* según la cual la belleza “no es sino un modo (griego) entre otros posibles del sentido estético”²². Y lo mismo, según nuestro punto de vista, se podría decir de otras “experiencias” estéticas, como por ejemplo, aquella de lo cómico y de lo trágico.

Nacido en el crisol de estas ideas, que mezclaban cuestiones epistemológicas, con otras, de estética, arte y fenomenología, Formaggio reconoce en su maestro en primer lugar la fuerza desmitificadora en contra de aquellos sistemas filosóficos, que reducían la estética a una teoría dogmática y normativa, dirigida al estudio del arte, entendido a su vez como una práctica relacionada con un horizonte metafísico y extrahumano, como el espíritu crociano, que dictaba el sentido mismo de su aparición y desarrollo, o el Logos trascendente natorpiano, que de la misma manera sobreponía lo estético a lo artístico, como ley racional universal.

La abierta crítica anti-normativa y anti-psicologista presente en las obras de Banfi, que se sumaba a los citados ataques de la identificación crociana entre arte y esteticidad y, sobre todo, de la teoría de la identidad entre intuición y expresión que “había dejado de lado, tal vez de manera demasiado apresurada, la tensión propia de las relaciones entre persona y cosmos ideal, entre individualidad, socialización y cultura”²³, así como la abierta crítica en contra de todo tipo de dogma filosófico que se sobrepusiera a la vida, llevaron el joven Formaggio a la intención, proclamada luego en varios de sus textos, de superar todas las estéticas normativas, en aras de una estética fenomenológica que, siguiendo luego el camino abierto por Mikel Dufrenne, pronto representaría para este autor el sentido principal de toda investigación filosófico-científica y no sólo y propiamente de aquella dirigida a la producción artística.

Empeñado en alcanzar una lectura suficientemente rigurosa que le abriera el camino de una estética como disciplina introductoria de las ciencias humanas (1979), Formaggio partió originalmente del problema de una ciencia general del arte (1956) y a través de la idea de una

²¹ Banfi, A. (1962), *I problemi di una estetica filosofica*, Milano.

²² Formaggio, *Problemi di estetica*, op. cit., p. 100.

²³ *Ibidem*, p. 91.

estética fenomenológica (1959), propuso una introducción de la estética como ciencia filosófica (1967).

Si analizamos el descrito camino especulativo, no hay duda que en la amplia producción de Dino Formaggio, la cuestión de la definición de una “Ciencia general del arte” representa un verdadero *leit motiv* de su especulación estética. Y en 1956, escribía sobre este asunto: “una ciencia del arte, entendida como una estética filosófica en un sentido fenomenológico, se propone hoy en día siempre más claramente, como importante nudo para cuestionar el problema institucional y general de la Estética”²⁴.

De hecho, se sabe que en los apuntes de 1818, texto que serviría de guía para impartir su Curso de Estética, Hegel se preguntaba, probablemente con mucha razón, cuál era el lugar de una Filosofía del arte y de lo Bello en el sistema de las ciencias filosóficas y además si los productos del arte, con su dependencia de la experiencia sensible y el goce estético, con su fundamentación en juicios personales y relativos, fueran objetos lo suficientemente dignos para ser tratados por una investigación filosófica, la cual busca en cambio la generalidad y la universalidad. Hegel contestó afirmativamente a estas lícitas preguntas, pero por una simple razón: la producción artística y la experiencia de la belleza se inscribían perfectamente en el amplio horizonte del desarrollo del espíritu absoluto, descrito en su famosa *Fenomenología*, que daba vida al conocido Sistema de las Ciencias.

Diferente, en cambio, es el punto de partida del discurso de Formaggio, el cual sostiene firmemente un punto de vista que podemos definir con un neologismo de “desdogmatización” de la filosofía. Así como para Banfi, también según este autor, en contra de los excesos dogmáticos del idealismo crociano y de cierta forma del neokantismo de Marburgo, había que regresar el arte a la técnica artística y la estética a la experiencia sensible y vital. Sin embargo, esta mirada, que diríamos “desmitificadora”, no tenía como objetivo el caer en la posición opuesta, de un nihilismo neo-romántico y anti-científico, que finalmente ponía la existencia como punto de partida y centro de la discusión, criticando los poderes de la Razón para lograr entender la vida y llevando al pesimismo de un mundo sin Dios o cuya verdad se colocaría en un nivel trascendente inalcanzable. Ya desde las primeras obras de Formaggio, el problema se debía poner de otra forma. Era posible sin duda dar vida a una Estética como ciencia y nunca como antes la filosofía estuvo en las condiciones para lograr dotar a dicha disciplina de “aquella dignidad de metodología científica que muchas veces en el pasado había buscado y muchas veces había perdido”²⁵. El discurso de Formaggio partía en 1956, con un escrito sobre el movimiento de la berlinesa *allgemeine Kunstwissenschaft* de Max Dessoir que a excepción de las referencias de Antonio Banfi²⁶, el cual había asistido a las clases de este reconocido filósofo alemán, era prácticamente desconocido en Italia en aquellos años. Según Formaggio, en los primeros años del siglo, este autor había dado vida a una concepción y abierto un camino, cuyas ideas estaban reapareciendo en aquellos años, en todas las investigaciones que, más o menos conscientemente, se dirigían a constituir “una autónoma teorización científica de la experiencia artística”²⁷. Además, detrás de la obra de Dessoir se erigía uno de los mayores problemas de la edad moderna, a saber, aquel de la reivindicación de los derechos de una ciencia de la realidad histórica y social del hombre, con sus objetos y productos intersubjetivos, en contra sobre todo de las explicaciones reduccionistas introducidas por la

²⁴ Ibidem, p. 35.

²⁵ Íd.

²⁶ Cfr., Banfi, A. (1924), *Il principio trascendentale dell'autonomia dell'arte*, Alessandria.

²⁷ Formaggio, *Problemi di estetica*, op. cit., p. 46.

escuela neopositivista. En aquellos años, la mirada de algunos filósofos como Dessoir y también Emil Utitz, había ido entonces en la dirección de la célebre *Einleitung* diltheiana, dirigida justamente hacia la fundamentación científica de las ciencias del espíritu. En este sentido la *allgemeine Kunstwissenschaft* había buscado superar las limitaciones de la psicología experimental, proponiendo un análisis que partiera de la noción de hecho estético como un evento que no se puede perder en una regla, sino que debe ser recobrado en su concreta historicidad, donde la singularidad de la obra como tiempo, como pueblo y como hombre podía ser controlada en sus referencias durante el modificarse, en una misma proyección histórica, de los conceptos y de las reglas. De esta manera la ciencia general del arte nacía del mismo aparecer de los objetos culturales y no se le debía sobreponer una regla o una interpretación general previa.

Por otra parte, recuperando algunos temas ya presentes en Banfi, para Formaggio era importante la delimitación de dos campos distintos, entrelazados entre ellos. Por un lado, estaba aquel de la estética propiamente dicha, que se ocupa de todos los objetos, “desde los cuerpos naturales hasta los actos de la vida, de los muebles de la casa a las ecuaciones matemáticas. Todos los objetos constituidos por una *Erleben* estética, es decir, husserlianamente, aquellos intencionados por un sujeto”. Por el otro, en cambio, había que considerar la ciencia general del arte, la cual se dirige a “aquellos objetos que implican una capacidad constructiva formativa y co-implican varios aspectos, sociales, éticos, psicológicos, culturales de la realidad objetiva”²⁸. Lo que aquí resalta con particular importancia es el hecho que entre los aspectos que una ciencia del arte debía tomar en cuenta, el momento estético era sólo uno de los varios elementos constitutivos del objeto artístico. Por esta razón, según Formaggio la tarea y la función del arte “rebasaba la pura esteticidad y lo bello” ya que remite necesariamente al mundo de las objetivaciones, por el lado de la sociedad, lo ético y lo histórico. Sin embargo, esto no significaba que en dicha distinción de campos no existiera un punto de encuentro entre las dos áreas. Si la tarea de la estética era describir fenomenológicamente “el *Wesen* estético en su infinito romperse en los líquidos cristales de las vivencias, de los *Erlebnisse* estéticos descoloridos en el interior del sujeto”²⁹, era entonces en el mundo del arte, autónomo con respecto a ella, en donde la primera podría encontrar de forma más decisiva, su lugar de estudio y aplicación. Además, siguiendo el análisis de Dessoir, Formaggio reconoce que los varios *Erlebnisse* estéticos subjetivos pueden remandar a otras tantas regiones distintas y conectadas de lo estético, presentes justamente en el objeto artístico, como lo Bello, lo Sublime, lo Feo, lo Trágico, lo Cómico, lo Gracioso, etc... En línea también con la estética banfiana, según Formaggio, éstos no serían esquemas trascendentales aplicados a los objetos artísticos, sino “tipos” particulares y variables que resolverían la estética en una ciencia tipológica conectada además con particulares concepciones del mundo y de la vida.

A pesar del reconocimiento de la importancia de Dessoir para abrir un camino hacia una manera muy específica de considerar el arte, a la cual seguía la posibilidad de dar vida a una fundamentación de una ciencia general de esta actividad humana, la investigación de Formaggio dirigida a la definición de la estética filosófica como disciplina introductoria de las ciencias humanas no lograba plenamente encontrar en la sombra de este autor suficientes referencias que le permitieran producir un discurso completamente riguroso sobre la complejidad de los fenómenos artísticos y su conexión con la banfiana idea de esteticidad.

²⁸ *Ibidem*, p. 49.

²⁹ *Id.*

Citando a su Maestro, Formaggio reconoce que el límite de Dessoir (junto con Utitz, Panofsky, Ermantiger, Conrad y el mismo Geiger en área fenomenológica) “consiste en el hecho que ellos se refieren – como su postulado que no pueden justificar – justamente a la idea del arte como tal y a lo que hay en ella de unido y perpetuado. Y las investigaciones fenomenológicas (Conrad, Geiger), que quieren esclarecer justo ese postulado, analizando la pura objetividad o subjetividad artístico-estética, se detienen necesariamente en una serie de determinaciones desconectadas y por eso abstractas”³⁰. Frente a esta crítica, Formaggio agregó que a pesar de que Dessoir había puesto en marcha un discurso fundamental para la teoría del arte del siglo XX, Banfi tenía razón en entrever en su fundamentación un irremediable problema teórico de excesiva abstracción; sin embargo, además de las limitaciones especulativas de estos autores, el mayor defecto presente en los supuestos teóricos de dichos estudiosos se debía a su incuestionable, y por eso acrítico, rechazo en contra de toda filosofía sistemática y dogmática que hasta entonces había proyectado un sentido metafísico en las producciones artísticas, sin verlas en cambio como un producto histórico de seres humanos, determinados por visiones muy peculiares del otro y del mundo. De dicho rechazo, según Formaggio, había nacido entonces su falta de interés por la purificación teórica y racional de las nuevas categorías, quedándose en cambio en un nivel intermedio entre arte y filosofía.

A pesar de todo, en la visión de Formaggio el camino trazado por Dessoir seguía abierto. La introducción a una ciencia general del arte debía continuar en la distinción entre lo estético y lo artístico, para llegar a un estudio fenomenológico de su incuestionable interconexión. En un texto de pocos años después, titulado *Propuestas para una estética fenomenológica* (1959), Formaggio buscó nuevamente definir el campo de encuentro entre arte y estética y lo hizo a partir de aquel sistema teórico que sin duda Dessoir no había podido conocer en su totalidad, es decir, la fenomenología de Husserl. Éste, al final de su *Formale und Transzendente Logik* habla de una estética trascendental “extendida”, cuya tarea sería una primera fundamentación radical de una lógica del mundo (*Welt Logik*), “es decir de una ontología eidética de un <<a priori universal>>, en la cual se pusiera también la pura posibilidad de un mundo en general”³¹. Si ése era el camino, no había duda de que las dificultades descriptivas y teóricas eran múltiples. En dicho texto, Formaggio introdujo por un lado una crítica a la investigación fenomenológica de Mikel belleza y por el otro esbozó los puntos centrales de una posible investigación dirigida a la fundamentación de una ciencia general de lo artístico así como de lo estético. Si nos concentramos sobre este segundo aspecto, según este filósofo para llevar a cabo dicha tarea habría que empezar por una teoría generalizada de la imaginación, que resulte capaz de justificar desde el punto de vista del método fenomenológico trascendental, “una eidética dialéctica unitaria de las tres fenomenologías: de una experiencia artística, de una experiencia estética y de la experiencia de lo bello natural”³². Como segundo punto, según Formaggio habría que tomar en cuenta la estructura temporal de la percepción en general y también de la percepción estética, hasta llevar el problema a la idea de una temporalidad originaria pre-categorial y constitutiva de toda categoría. Finalmente, el tercer aspecto se desprendería de los primeros dos, introduciendo una suerte de coordinación entre una teoría de la imaginación y la descrita teoría de la temporalidad. Ésta es entonces la manera en la cual Formaggio, al final de los

³⁰ *Ibidem*, p. 54.

³¹ *Ibidem*, p. 61.

³² *Ibidem*, p. 72.

años cincuenta, introduce su propuesta fenomenológica en el problema de la fundamentación de una ciencia general de lo artístico y de lo estético.

En un texto publicado veinte años después, Formaggio vuelve al tema. Claro está, el problema nunca había sido abandonado, sino que ahí estaba, presente en las obras de los años sesenta, como el conocido *L'idea di artisticità* (1961), en donde la cuestión de la fundamentación de la estética como ciencia filosófica había regresado junto con el problema de su relación con el universo técnico- productivo del arte. Sin embargo, era un Formaggio más maduro, que había recorrido un camino personal hecho de encuentros y relaciones con los artistas contemporáneos, que se enfrentaba otra vez con la problemática del *a priori* estético y al cual le agregaba sin duda nuevos elementos conceptuales, sin renunciar, sin embargo, a la metodología y al camino teórico inicial de la fenomenología.

En efecto, para este autor el primer acto constitutivo de una estética como disciplina filosófica debe pasar por “una delimitación precisa de campo y de sentido, según un método genético-fenomenológico que reconozca y subraye no las verdaderas respuestas sino los verdaderos problemas”³³. Frente a la muerte de las estéticas normativas y dogmáticas que partían de las preguntas ¿qué es el arte? o ¿qué es la belleza?, habría que postular la idea de una estética diferente, basada principalmente en la idea de que “<<arte>> no es el nombre de un objeto delimitado e individualizado y no es ni siquiera un concepto en el sentido kantiano”³⁴. En estas palabras resonaba la primera frase del libro *Arte*³⁵. Esta lectura reflejaba además la idea que así como este término no tiene un significado definido de una vez por todas en la historia de la humanidad, de la misma manera la tensión descrita entre miles de definiciones – las cuales no habían logrado ser aceptadas en ningún momento como últimas y definitivas – llevaba a la necesidad de introducir la “idea de artisticidad”, entendida como la única noción que podía abarcar todo tipo de definición conceptual del arte. De esta forma según Formaggio, la Estética como teoría general del arte podía alcanzar la más alta conciencia de su naturaleza científica a partir del reconocimiento de dicha tensión, es decir de la “<<indeterminada determinación>> de una propia abierta e infinitamente unificadora ley de campo”³⁶, que es justamente dicha idea de artisticidad, considerada entonces como la ley <<mínima>> de campo capaz de unificar el múltiple devenir de toda la experiencia artística, de la actual así como de la posible.

Basándose en este supuesto, entonces, la propuesta de Formaggio del final de los años sesenta fue reconocer que, en lugar de la *idea de esteticidad* introducida por su maestro, una estética verdaderamente científica podía nacer sólo si consideráramos las expresiones artísticas a partir de la *idea de artisticidad*, que finalmente consistía en un elemento que se reflejaba en ellas como un proceso abierto de transformación formal, aunque ésta nunca llegara a ser reducida a un concepto descriptivo determinado, presente en cada obra. Pero, justamente de esta manera, como una simple dirección de búsqueda o una pura tarea hermenéutica que la historia llena en cada época con un contenido diferente, la *idea de artisticidad* se preservaría libre de toda dogmática reducción a un concepto o a un valor. De hecho, así como se presentaba como exigencia unificadora de variaciones infinitas, de la misma manera reflejaba

³³ *Ibidem*, p. 132.

³⁴ *Ibidem*, p. 133.

³⁵ “Arte es lo que los hombres llaman ‘arte’” (Cfr. Formaggio, Dino (1981), *Arte*, Mondadori, Milano, p.11; trad . esp. Formaggio, D., (1976) *Arte* Barcelona, Editorial Labor).

³⁶ Formaggio, *Problemi di estetica*, op. cit., p. 134.

– según Formaggio – aquella permanencia de un carácter metodológico firme en la relación entre eidética y fenomenología, entre ley constitutiva y variación descriptiva.

Llegado a este punto, entonces, el camino especulativo de Formaggio, mediante los instrumentos teóricos fenomenológicos, había logrado sobreponer a la idea banfiana de esteticidad, que todavía se movía en el contexto de una teoría neokantiana de la ley trascendental, *la idea de artisticidad* como verdadera ley de campo, inmanente al mismo proceso artístico, capaz de superar toda reducción de la totalidad teorética y eidética del campo a una de sus partes predicativas (lo bello, la forma, la intuición, la expresión, etc...). De hecho, los fracasos y errores del pasado por parte de la estética, que en varias épocas se ha dirigido a la búsqueda de los más diferentes principios, para alcanzar finalmente una científicidad de fondo, se explican en la incapacidad de esta disciplina de quedarse satisfecha con lo que iba logrando; hasta en el contexto fenomenológico, este aspecto fue presente, como sucedió con Geiger y su incapacidad de aclarar de forma más rigurosa los conceptos de “intuición eidética” y “esencia”, en el campo de la producción artística³⁷. Por esta razón, la propuesta de Formaggio de 1967, sobre la cual regresará en 1979, es empezar desde cero, sobre todo de una nueva definición de los primeros postulados de la estética. Con este nombre, nos dice: “entiendo una ciencia teorética general de la sensibilidad y del arte”³⁸. Por una parte, como ciencia teorética de todo mundo posible es, o llega a ser, una fenomenología genética y estructural de la ciencia intencional propiamente estética, en el nivel de “las interrelaciones entre intuición perceptiva, imaginación y memoria”³⁹. Por otra parte, es también una ciencia del arte, conectada a la misma posibilidad proyectual interna al hacer artístico. Si queremos acercar los dos aspectos descritos hacia la propuesta metodológica de una unidad común de intenciones, la *Introducción* de 1967 tiene sin duda la importancia de abrir un camino que caracterizará la especulación de Formaggio hasta el final de su vida, poniendo el acento del discurso estético sobre el valor central de la corporeidad para la definición de aquel *lugar* en común entre las dos áreas fundamentales de la Estética. El cuerpo, entonces, un nuevo concepto que regresará también con una increíble fuerza descriptiva y expresiva en la primera edición del texto *Arte*, de 1973. Desde su tesis doctoral, ampliada luego en el texto publicado en 1953, *Fenomenologia della tecnica artistica*, Formaggio había introducido la lectura del arte como acto técnico-productivo con una fuerte componente práctica. Para entender el arte, entonces, parecía necesario partir, por primera vez en la historia de la estética moderna, no de su carácter trascendente, sus raíces en un mundo ideal, o de conceptos como el de belleza, y tampoco de la relación entre las facultades del conocimiento y el genio. El producto artístico tenía que ser leído a partir de su carácter específicamente técnico, es decir, de aquel elemento que la hacía hermana de todo producto del hacer humano y donde la participación física y corporal representaba el elemento central de la planeación artística. En el artículo citado de 1967, Formaggio ve en el estudio de la sensibilidad no sólo el punto de partida para hacer un análisis descriptivo, a partir de la naturaleza corpórea y material del hombre, de la acción técnico-productiva en general y en lo específico en el arte. En éste, la intención de Formaggio no era lo que hoy llamaríamos una fenomenología del medio. En esas líneas iniciales, el concepto de cuerpo abriría en cambio el camino hacia el estudio de la relación entre estética y teoría del arte, logrando en cierta manera “salvar” lo teorético de la ley constitutiva y lo práctico de las variaciones descriptivas. De esta forma la estética tomaba también por primera vez el sentido general de estudio de la

³⁷ Cfr., Geiger, M. (1946), *La Estetica Fenomenologica*, Buenos Aires, Barcelona.

³⁸ *Ibidem*, p. 136.

³⁹ *Id.*

experiencia sensible desde el punto de vista de las lógicas cognoscitivas y significativas del cuerpo vivido. Pero, por otra parte, la estética como ciencia particular de la producción artística, que se había esbozado en un sentido fenomenológico en la obra pionera de Geiger, ya podía encontrar en aquellos años otras disciplinas afines como la psicología, con la Teoría de la Forma y el estudio de la percepción, y la antropología estructural, que habían introducido la corporalidad como concepto central de su interpretación. Siguiendo el camino abierto por dichas escuelas, Formaggio nos dice que “una ciencia de la gnoseología del cuerpo está hoy empezando” y sería un error excluirla del horizonte de una nueva Estética “a menos que creamos que para amasar el pan se necesite antes cortarnos las manos”⁴⁰. A pesar de que el texto de 1967 se quede sólo como una propuesta introductoria, representa sin duda un inicio importante para el camino dirigido a la determinación de una unidad lógica de fondo “que se pueda considerar en común a las constituciones de sentido propias de la experiencia sensible en general y a aquellas propias de una específica experiencia artística”⁴¹. Formaggio pasará los siguientes años de su vida intentando demostrar la existencia de dicha lógica interna.

Los textos de 1979, *La estética como introducción a las ciencias humanas*, y el artículo de 1982, *L'interrogazione fenomenológica dell'Estetica*, representan el punto de llegada de la especulación de Formaggio sobre el tema de la fundamentación de una ciencia estética, como teoría general de la sensibilidad y una teoría específica del arte. En dichos escritos se repite la posición anti-dogmática y anti-normativa que siguen presentes como *leit motiv* en toda la obra de Formaggio, y se agrega la cuestión de la corporalidad introducida por este autor en 1967. Y otra vez la fenomenología tiene para Formaggio el valor de haber llevado la atención filosófica hacia el mundo de la sensibilidad y del cuerpo, revitalizando una estética que desde su nacimiento con Baumgarten había sufrido los golpes inclementes de las ciencias duras.

En 1979, Formaggio considera que para superar las estéticas normativas y dogmáticas deberíamos volver a empezar el estudio estético desde cero y esto significaría antes que dejar atrás todo tipo de sistema filosófico abstracto, mirar en la dirección de una filosofía nueva “capaz de ser al mismo tiempo, en su inicio, también su opuesto, una no-filosofía”⁴². Y volver a empezar significaría para la filosofía buscarse y reconocerse no sólo en la teoría del Arte, sino también dentro de los resultados modernos de las ciencias humanas. Como ya mencionamos, se debe a estas últimas, más que a la misma filosofía, el hecho que la teoría del arte logró salir “de su fase pre-galileana”⁴³ dirigiéndose hacia su objeto de estudio con una mayor rigurosidad. Sin embargo, según Formaggio, hay otras limitaciones en la teoría del arte, entre las cuales sobre todo se encuentra el evidente objetivismo de las ciencias, humanas y naturales. Ésta es la razón por la cual sólo una estética, entendida como una nueva teoría general de la sensibilidad y del cuerpo y como teoría especial de la experiencia artística, puede superar dicho objetivismo alcanzando el título de Ciencia fenomenológica introductoria de las ciencias humanas.

En este nuevo texto, a la propuesta de Formaggio se agrega la recuperación de la noción ya vista de cuerpo, aquí considerado como “plexo fenomenológico inmanente de percepciones, memorias e imaginaciones” y sobre todo, como “la primera y fundamental praxis cognitiva que constituye el objeto y su sentido”. Si la pregunta fundamental de 1979

⁴⁰ *Ibidem*, p. 140.

⁴¹ *Ibidem*, p. 141.

⁴² *Ibidem*, p. 156.

⁴³ *Íd.*

era cómo llegar a una nueva Estética entendida como introducción a las ciencias humanas, la respuesta, podemos decir, se encuentra en el estudio fenomenológico del cuerpo. Hoy en día, decía Formaggio en dicho texto, es siempre más necesario tomar en cuenta este concepto que desde Nietzsche, pasando obviamente por el *leib* husserliano, hasta Dufrenne, ha llegado a ser objeto central de interés de la filosofía, sobre todo para una nueva estética que investigándolo con un método fenomenológico logre sumergirse en él, no sólo desde el horizonte productivo de lo artístico, sino también a partir del contexto más amplio de una Introducción a las ciencias humanas.

De estas consideraciones se desprenden las últimas ideas de Formaggio, que regresan en el texto de 1982 y en otros textos sucesivos, como en el de 1990, titulado *L'orizzonte attuale dell'Estetica*. En *L'interrogazione fenomenologica dell'estetica* (1982), Formaggio reitera la idea que la nueva estética, dirigida hacia “una teorización polifónica del cuerpo propio y de las relaciones genético-comunicativas de las intercorporalidades sociales y culturales”, así como de “las determinaciones pre-científicas que en los rellenos intuitivos y corpóreos ésta pone fundadamente”⁴⁴, puede ser considerada como imprescindible introducción a las ciencias del hombre. “Sin embargo – él agrega en este texto – delante de la Estética así entendida se despliega un problema esencialmente metodológico”⁴⁵. Antes que nada, sería necesario definir la ontología regional específica de esta nueva ciencia, y Formaggio la encuentra de manera particular, en la <<humildad de lo finito>>. El filósofo que quiere introducirse a esta nueva disciplina que sin embargo tiene un pasado muy lejano, debe impregnarse antes que todo de una cierta dosis de humildad, bajando de los cielos platónicos hasta las verdades intuitivas del cuerpo, donde “caminan en la historia nuestro cuerpo y nuestras sociedades”⁴⁶. El llamado a la finitud y a la corporalidad es entonces el camino metodológico principal, para “encontrar en lo concreto de una teoría del cuerpo, de los cuerpos individuales y sociales correlatos de los cuerpos objetuales mundanos, el mismo sentido esencial de su búsqueda, de su campo problemático y de alguna manera, de su destino”⁴⁷. Por otra parte, no debemos olvidar que la Estética, como una ciencia general de la sensibilidad y fenomenología del cuerpo, según Formaggio no podrá olvidarse de su tarea específica de ser una ciencia particular del arte. Será en el horizonte de las nuevas producciones artísticas que la Estética fenomenológica tendrá que enfrentarse con las más grandes dificultades. Sin embargo, el nuevo teatro de Artaud y Grotowsky, así como el neo-dadaísmo, las *performances* y el *body art*, sólo para citar algunas expresiones contemporáneas y movimientos artísticos, representan según nuestro autor un precioso punto de partida para poder dar vida a una teoría general de la corporeidad. De la misma manera, los problemas de la constitución sensible nunca dejan de volverse para la Estética los problemas relativos a la praxis intuitiva y a la génesis de la obra de arte.

Siguiendo entonces las directivas de Dino Formaggio, podemos ver cómo en los años ochenta se despliega un nuevo camino para la Estética, en donde arte y filosofía se relacionan y cooperan a partir de una teoría fenomenológica del cuerpo. La observación e interrogación de la entera “gama fenomenológica” de la vida corporal debe lograr entonces, según este autor, introducirse a la vida sensible e intuitiva, caracterizada por una original praxis cognoscitiva, para investigar su peculiar inteligencia pre-conceptual y pre-reflexiva del

⁴⁴ *Ibidem*, p. 175.

⁴⁵ *Íd.*

⁴⁶ *Ibidem*, p. 178

⁴⁷ *Íd.*

mundo y de las cosas, que “se podría definir una “inteligencia artística”⁴⁸, es decir, una “proteiforme agilidad inventiva e imaginativa”⁴⁹.

No hay duda de que la cuestión del cuerpo, ya abierta en *Arte*, sigue todavía recuperando indirectamente la investigación de la técnica artística. El artista en Formaggio siempre ha lidiado y lidiará con la limitación de la materia, aprendiendo un oficio en un diálogo eterno con la inspiración. Sin embargo, dicho diálogo no lleva a una superposición del genio a la técnica o *viceversa*. En pocas palabras en el arte no existe una idea acabada anterior a la mezcla formal posible entre habilidad técnica y materia o, al revés, un conocimiento técnico práctico libre de toda inspiración. El cuerpo es justamente aquel punto de contacto único, lugar de la mezcla artística entre técnica y genio. Pero, antes que nada, es básicamente “una estructura de carencia”⁵⁰, es necesidad y pobreza⁵¹ que contemporáneamente busca ir más allá, superarse, como “el árbol derecho y frondoso de todos los brotes de sentidos y signos que llenan e iluminan al mundo”⁵². En este sentido el cuerpo busca llenar con la habilidad técnica las faltas, las necesidades iniciales, haciéndose conocimiento práctico de las cosas, mediante el desarrollo de la esfera intuitiva entre la percepción, la memoria y la imaginación:

He ahí el cuerpo, que se mueve lanzando delante de sí peticiones, intenciones, relaciones, redes de sentidos, de percepciones-imaginaciones-memorias, y en su moverse abre aquel vacío que está en frente de sí, la vaciedad de su figura, la vaciedad de su estructura de necesidad, para empezar la lucha, que siempre regresa de los rellenos del sentido, y sembrar en todo lugar los signos de su pasaje y de su reconocimiento, para rencontrar, cada vez de regreso, el camino⁵³.

He aquí el cuerpo, entonces, con toda su carga creativa y expresiva. Pero, he aquí una estructura de necesidad. Detrás de él, detrás de su conocimiento práctico no hay ningún espíritu absoluto. El cuerpo de Formaggio, es del mundo, viene del mundo y en el mundo opera en la dirección de ir más allá, de aquella *ulteriorizzazione* del “hacerse ulterior”, que este autor inventa para expresar justamente un sentido al cual no correspondía una palabra en italiano. No sólo entonces, aprendiendo nuevas reglas, sino cambiándolas, transformándolas, lanzando “las flechas de toda *posibilización* del posible”, reflejándose en sus productos, en sus palabras, lenguajes y artes. Pero – nos dice – “éste ir más allá del cuerpo y de sus signos es también trasgresión, violación de la ley como identidad estática, destrucción de la conservación, revolución”⁵⁴.

Este último punto nos permite conectarnos a las investigaciones de los años noventa, en donde Formaggio se ocupa de la idea de forma en el arte, pero sobre todo en el arte contemporáneo y también del horizonte actual de la Estética. Esto nos lleva a una consideración final, ya que el discurso podría seguir y abrir puertas inesperadas, dada la variedad y complejidad de los temas de la obra de Dino Formaggio.

Si el cuerpo, ya desde el texto *Arte*, es una estructura de necesidad abierta y puesta en una tensión hacia adelante, hacia la producción de nuevos símbolos, en fuerte integración con

⁴⁸ Ibidem, p. 188.

⁴⁹ Íd.

⁵⁰ Formaggio, D. (1981) *Arte*, Milano, Mondadori, p. 94.

⁵¹ Íd.

⁵² Íd.

⁵³ Formaggio, D. (1981) *Arte*, op. cit, p. 96.

⁵⁴ Ibidem, p. 98.

la estructura temporal y al mismo tiempo, perceptiva e imaginativa del hombre, es también una proyección abierta sobre la materia, donde la forma no es una imagen estática de una esencia trascendente sino el reflejo de una fuerza metamórfica, o como Formaggio dice, *transmórfica*, que el artista reproduce a partir de aquel mismo cuerpo que lo inspira e incita a llenar sus necesidades mediante la habilidad técnica. Crear formas no significa recrear sino volver siempre y otra vez a crear algo nuevo. El arte contemporáneo y las ciencias modernas⁵⁵ se han vuelto más que nunca conscientes del devenir de las formas de la naturaleza, introduciendo el concepto de estructura cambiante, y han puesto en tela de juicio la enorme falacia de todas las lecturas fundadas en la tradición que desde Parménides nos habla de un Ser y de las ideas, como substancias eternas e inmodificables. En el curso de los últimos doscientos años según Formaggio se ha llevado a cabo el pasaje desde una cultura del Ser a una cultura del Devenir.

Se trata de una revolución epistemológica vasta y extendida en la que progresivamente una cultura del Devenir está sustituyendo, como un nuevo mega-paradigma, progresivamente los modelos cognoscitivos y científicos del antiguo mega-paradigma del Ser y de los principios lógicos que desde Parménides en adelante lo fundaron y sostuvieron.⁵⁶

Siguiendo estas palabras y regresando al tema central de nuestra participación, habría que preguntarse entonces, cuál es el sentido de una ciencia del arte y de la estética dentro de este nuevo paradigma, donde la ciencia en general, inicialmente con la teoría cuántica, y también el arte contemporáneo, han puesto en tela de juicio el paradigma antiguo y con aquél, las ideas de forma y substancia. Porque la Estética se coloca conscientemente en esta nueva cultura del Devenir⁵⁷ y en el problema general de la “transmorfosis”⁵⁸ de la cual hablamos. En este escenario, según Formaggio, se pueden dar sólo algunas directivas destinadas más adelante a una mayor aclaración. La estética tendrá entonces que renacer del mismo concepto de forma artística:

Por eso, la relación que se pone es aquella entre una morfología genética en el campo de las constituciones artísticas y una morfología general en el campo de los fenómenos físicos o astrofísicos, una vez que hayan sido exteriorizados y hechos inmanentes al percibir y al imaginar. Otras interrogantes del mismo orden pueden y deben cuestionar una relación de base entre las estructuraciones formales artísticas y el movimiento de las formas según las legalidades biológicas, siempre dentro de una teoría de los mundos sensibles y artísticos; o en cambio el complejo juego de las oposiciones formales como oposiciones de las pregnancias y, en suma, de la relación multifacético entre el caso y la necesidad, entre emergencias formales y con-posibilidad o compatibilidad recíprocas entre formas ya dadas y formas que sobrevienen⁵⁹

[...]

Los procesos, de los cuales hablamos aquí, de una puesta en marcha de la Estética para que ocupe su lugar entre las ciencias, son procesos irreversiblemente proyectuales, pero son en parte ya actuales. Podrán encontrar unos momentos de oscurecimiento temporal, como en la actualidad, pero su dirigirse hacia una autonomía epistemológica del campo y del método ya

⁵⁵ Mientras en cambio, según Formaggio, la filosofía se ha tardado en tomar esta dirección, a excepción de pocos cuantos filósofos como Nietzsche.

⁵⁶ Formaggio, *Problemi di estetica*, op. cit., p. 195

⁵⁷ *Ibidem*, p. 214.

⁵⁸ *Íd.*

⁵⁹ *Ibidem*, p. 215

marca, en nuestra opinión, un movimiento que está, y siempre será más, muy probablemente irreversible⁶⁰.

Bibliografía:

A.A.V.V., (1991) *Vita e Verità, Interpretazione del pensiero di Enzo Paci*, Sonzogno, Bompiani

Banfi A.

- (1924), *Il principio trascendentale dell'autonomia dell'arte*, Alessandria.
- Banfi, A. (1962) *I problemi di un'estetica filosofica*, Milano.

Daturi, D. (2014), *El sentido dialéctico del hombre en las primeras obras de Enzo Paci*, en Roberto Andrés González (coord.) (2014), *Variaciones de antropología filosófica*, México, Torres, pp. 137-165.

Formaggio, D.:

- (1991) *Problemi di Estetica*, Palermo, Aesthetica Edizioni.
- (1953) *Fenomenologia della tecnica artistica*, Milano, Nuvoletti.
- (1981), *Arte*, Mondadori, Milano, p.11; trad . esp. Formaggio, D., (1976) *Arte* Barcelona, Editorial Labor).
- (1983) *La muerte del arte y la Estética*, México, Grijalbo.

Geiger, M. (1946), *La Estética Fenomenológica*, Buenos Aires, Barcelona.

Paci, E. (1958) *Vita e ragione in Antonio Banfi*, <<aut aut>>, n.43-44.

Rossi, Luigi (2012). *Ragione-cultura-società. A proposito di Antonio Banfi*, Illuminazioni, n.22, p. 92.

Vigorelli, A. (1987), *L'esistenzialismo positivo di Enzo Paci*, Milano, Franco Angeli.

⁶⁰ Ibidem, p. 220