

Revista
Estudiantes de Filosofía
λέγειν
Légein 10

REVISTA DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA
enero - junio 2010

Aproximación a la teoría de la formatividad en la estética de Luigi Pareyson

Jeison Andrés Suárez Aztaiza

Universidad del Valle

Recibido: mayo de 2009; **aprobado:** junio de 2009

Revista *Légein* N° 10, enero - junio 2010: 49 - 70

ISSN 1794-5291

Jeison Andrés Suárez Aztaiza

Estudiante de licenciatura en filosofía de la Universidad del Valle.

Correo electrónico: jeisonandres66@hotmail.com

APROXIMACIÓN A LA TEORÍA DE LA FORMATIVIDAD EN LA ESTÉTICA DE LUIGI PAREYSON

Jeison Andrés Suárez Aztaiza
Universidad del Valle

RESUMEN

A lo largo del presente texto trataré de hacer una exposición y aproximación a la teoría estética de la *formatividad* del filósofo italiano Luigi Pareyson; además, intentaré referirme a determinados fenómenos del arte que pueden parecer singularmente distintos de la tradicional noción de obra de arte válida en el mundo occidental. Esto con el objetivo principal de afirmar, desde los planteamientos de la teoría de la *formatividad*, que la tendencia progresiva de las expresiones artísticas exige necesariamente una urgente modificación del concepto de arte en el ámbito de la cultura contemporánea. El irse articulando del arte contemporáneo cada vez más como reflexión de su mismo problema (poesía del hacer poesía, arte sobre arte, obra de arte como poética de sí misma) obliga al crítico, al historiador y al filósofo del arte a hacer una verificación de las categorías estéticas en uso para ver hasta qué punto soportan los cambios de perspectiva realizados en el ámbito del ejercicio práctico del arte y de los proyectos operativos individuales.

Palabras clave: *Formatividad*, arte, estética, Luigi Pareyson, obra de arte.

ABSTRACT

Trougth this text I will try to do an exposition and an aproximation to *Formativity* Theory in Luigi Pareyson's aesthetic. Besides, I will try to refer to certains art femomena wich may look slightly diferent from traditional western valid notion of work of art. I will do that looking precisely to assent, from the *Formativity* Theory propositions, that the artistic expressions progressive tendece necessarily demands an urgent modification of the concept of art in contemporary culture. The contemporary art articulation, each time more as a reflection of its own problem (poetry of poetry, art about art, work of art as a poetic of itself), forces to art critic, art historian, and art philosopher to do a verification of custom aesthetic categories in order to see the limits of perpective changes acomplished in practical craft of art and the individual operative projects.

Key words: *Formativity*, art, aesthetics, Luigi Pareyson, work of art.

El objetivo primordial del texto consiste en investigar, desde una definición del arte como creación y producción de formas, si las definiciones generales del arte suministradas por la reflexión estética clásica resultan todavía lo bastante adecuadas como para poder aplicarse a las nuevas y experimentales formas artísticas que suceden en nuestra época. Como efecto de esta determinada situación cultural, de este estado de cosas, el tema filosófico de la muerte del arte vuelve a presentarse con fuerte insistencia. Parece ser que la mayor parte de las descripciones e interpretaciones de las obras y de los movimientos de arte contemporáneo, por parte de los críticos o los teóricos, dan la impresión de moverse más en el ámbito de la justificación histórica, de la determinación del estilo aplicado, o de los modelos operativos, que en el ámbito de la valoración estética, la cual exige un esquema axiológico y una opción crítica que se expresa en los juicios de feo o bello, arte o no arte, poesía o no poesía.

En consecuencia, ninguna otra época de la historia de la humanidad como la contemporánea ha mantenido con tanta tenacidad y convicción la idea de la muerte o la agonía del arte. En un tiempo en el que el desarrollo de las ideas de la ciencia y la tecnología ha adquirido un largo predominio sobre las restantes manifestaciones de la cultura, hasta el punto de haberla impregnado de sus rasgos más característicos, la tendencia general que ha prevalecido es la de considerar al arte como un producto secundario. Esta idea de arte está, sin duda, vinculada con la experiencia que todo el mundo tiene del progreso y del cambio. Ella nos ha convencido de ver la historia humana en términos de épocas sucesivas que han desembocado en la nuestra y nos ha afirmado la idea de que los artistas representan la vanguardia del futuro, y que seremos nosotros, y no ellos, los que pareceremos ridículos si no logramos apreciarlos, si no quedamos impresionados con el poder y el prestigio de la ciencia moderna, de los cuales han derivado, además de una saludable e incontenible manía por la experimentación, una no tan saludable fe en todo lo que parezca incomprensible.

La agonía del arte ante la ciencia es un hecho cierto; el enorme desarrollo del *industrial design*, por ejemplo, y el empleo cada vez más tenaz y sofisticado de los *mass-media*, sólo por citar alguna de las repercusiones que las transformaciones de la sociedad han tenido en el campo del arte, parecen imponer un nuevo concepto de arte que nada

tiene que ver con la definición tradicional de la estética clásica. Por esto, el arte no cuenta en nuestro tiempo con la plenitud y la vitalidad, como diría Hegel, que tuvo entre los griegos:

Los buenos tiempos del arte griego y la edad de oro del final de la Edad Media están superados. Las condiciones generales de los tiempos actuales no son muy favorables al arte. El artista mismo no sólo está desconcertado y contaminado por las reflexiones que oye formular a su alrededor, por las opiniones y juicios corrientes acerca del arte, sino que toda nuestra cultura espiritual es tal que le es imposible, incluso con un esfuerzo de voluntad y decisión, abstraerse del mundo que actúa a su alrededor y de las condiciones en que se encuentra comprometido, a menos que rehaga su educación y se retire de este mundo en busca de una soledad donde pueda volver a encontrar su paraíso perdido. [Y concluye Hegel] Bajo todas estas relaciones, el arte es para nosotros, en cuanto a su suprema destinación como una cosa del pasado. Por ello ha perdido para nosotros todo lo que tenía de auténticamente verdadero y vivo, su realidad y su necesidad de otros tiempos se encuentra a partir de ahora relegado en nuestra representación (HEGEL 1997: 7-11).

Dentro de este trágico panorama, ¿existe todavía en nuestra época una actividad específica que pueda ser entendida como arte? ¿Avanza el arte hacia su definitiva desaparición, o, de otro lado y como Hegel lo ha indicado, su muerte no debe ser entendida como desaparición definitiva, como fin histórico, sino como muerte dialéctica mediante la cual el arte se disuelve para renacer asumiendo nuevas formas artísticas? Y si ello es así, ¿mediante qué o a partir de cuál metodología se pueden llegar a detectar los nuevos modos de formar que han surgido de la ambición de los artistas de superarse unos a otros? ¿Es preciso todavía acudir a categorías o esquemas axiológicos que se expresan en los juicios de feo, bello, poesía, no poesía, para definir el arte? ¿Se puede hablar de lo bello natural y de lo bello artístico como lo hacía la estética clásica?

Estas son algunas de las fundamentales cuestiones que Pareyson debate a lo largo de toda su obra, tomando como base y como punto de partida para la formulación de su teoría una primera constatación: hoy el arte es reflexivo, está transido de autoconciencia y es intelectualista.

La noción o el ideal que dice que el arte se fundamenta en la intuición y el sentimiento —ideal que tuvo mucha influencia en una amplia zona de la cultura estética italiana hacia finales de los años cincuenta y primeros de los sesenta— le parece a Pareyson baldía, estéril, improductiva en tanto no aclara el fenómeno más característico del arte de nuestros días: que es un hacer en el que interviene ante todo la inteligencia y el concepto. Ya en el siglo pasado Hegel dio cuenta de esta evolución del arte al considerar que la cultura moderna no estaba ya en condiciones de apreciarlo como había ocurrido con anterioridad en otros periodos históricos.

Así, dirá Hegel que, en la poesía, la literatura y el arte prima el momento reflexivo sobre la intuición, la conciencia preceptiva sobre la fuerza romántica del sentimiento. Él mismo decía acerca del arte, que este “no suministra ya a nuestras necesidades espirituales la satisfacción que otros pueblos han buscado y encontrado” (HEGEL 1997: 30). Ello es así porque la moderna cultura ha experimentado una transformación tal, “que está por completo dominada por la regla general, por la ley” (HEGEL 1997: 29). Es decir, que las necesidades e intereses de la cultura moderna no pueden ser cumplidamente satisfechas si no es recurriendo *a la reflexión, a los pensamientos, a los conceptos y a las representaciones abstractas y generales*. Hegel extrae de esta situación un juicio histórico de largo alcance, que vale la pena traer a colación, porque enlaza directamente con las reflexiones de un teórico del arte como es Pareyson. Después de afirmar y constatar que lo conceptual predomina ya en su tiempo sobre lo sensible y lo intuitivo Hegel afirma en *Introducción a la Estética*:

por ello, el arte no ocupa ya, en lo que hay de verdaderamente vivo en la vida, el lugar que ocupaba en el pasado, y su lugar ha sido llenado por las representaciones generales y las reflexiones. Por ello, hoy día, nos vemos inclinados a las reflexiones y a los pensamientos relacionados con el arte. El arte mismo tal y como es en nuestros días está destinado a ser un objeto de pensamientos (HEGEL 1997: 22).

Estos planteamientos se reflejan de forma extraordinaria durante la revolución artística que alcanzó su apogeo antes de la Primera Guerra Mundial donde sucedió un redescubrimiento del arte de las culturas

primitivas. Ni la fidelidad a la naturaleza ni la belleza ideal, que fueron los temas gemelos del arte europeo, parecían haber preocupado a aquellos artesanos primitivos; pero sus obras poseían, justamente, lo que el arte europeo dijérase que había perdido en su prolongada carrera: expresividad intensa, claridad estructural, y espontánea simplicidad en cuanto a su realización técnica.



Imagen 1

El estilo de este nuevo arte ritual fue el que alimentó y sirvió de común denominador en aquella nueva búsqueda de expresividad, estructura y simplificación que los nuevos artistas y los nuevos movimientos habían heredado de los experimentos de tres pintores que habían adquirido una fama sin precedente alguno: Cézanne, cuyo arte condujo finalmente al cubismo surgido en Francia; Van Gogh, quien alimento los ideales del expresionismo principalmente Alemán; y Gauguin, quien posibilitó las variadas formas de primitivismo que han tenido lugar en la primera mitad del siglo XX. “Para bien o para mal, los artistas del siglo XX tuvieron que hacerse inventores. Para llamar la atención tenían que procurar ser originales en lugar de perseguir la maestría que admiramos en los grandes artistas del pasado” (GOMBRICH 1997a: 563). En efecto, toda ruptura con el pasado y con la tradición que interesara a los críticos y atrajera seguidores, se convertía instantáneamente en un *ismo* forjador del futuro artístico, no siempre muy duradero, con el cual la historia del arte del siglo XX debía comprometerse y tomar nota de esta inquietante experimentación de la novedad. Esto debido a que muchos de los artistas con más talento de esta época se sumaron a dichos esfuerzos. El Holandés Piet Mondrian (1872-1944) fue uno de estos artistas. Él

aspiraba a un arte que además de ser claro y disciplinado, fuera capaz de reflejar las leyes objetivas de la naturaleza. Así, decidió construir sus obras basándose en los más simples elementos: líneas rectas y colores puros.

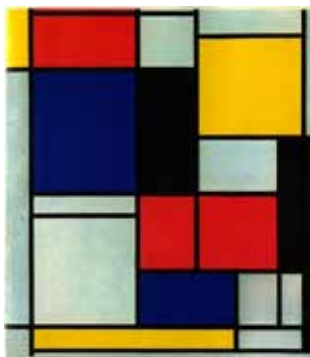


Imagen 2

De la misma forma, pero llegando a resultados diferentes, y a diferencia de Mondrian, quien exploraba las relaciones de los colores elementales, el artista inglés Ben Nicholson (1894-1982) se concentró más en las formas simples como el círculo y el rectángulo que solía esculpir en tablas blancas dando a cada una de ellas una profundidad ligeramente distinta. También él expuso su convicción de que lo que estaba buscando era la realidad, y que para él, el arte y la experiencia religiosa eran una y la misma cosa.

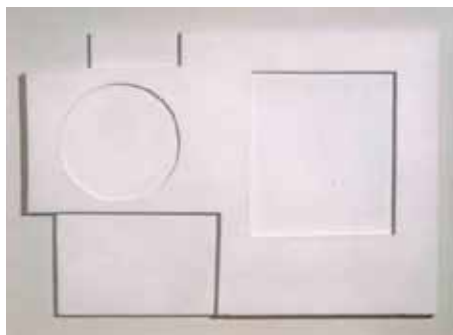


Imagen 3

Es muy posible que una pintura que no contenga más que rectángulos y círculos pueda causarle a su autor más inquietudes que las que le produjo a un artista de otra época pintar una madona. El artista o el pintor de la época clásica, por ejemplo, sabía qué se proponía al momento de realizar su arte; contaba con una tradición con la cual orientarse, y la cantidad de decisiones con las que tenía que enfrentarse era limitada. El pintor y el artista contemporáneo como Mondrian y Nicholson, con sus rectángulos y sus formas se halla en una posición menos envidiable: “el pintor abstracto puede trasladarlos de lugar por toda la tela, intentar un número infinito de posibilidades y no saber nunca cuándo y dónde detenerse. Incluso aun no compartiendo su interés, es preciso que no tomemos a broma la tarea que se ha impuesto a sí mismo” (GOMBRICH 1997a: 563).

Efectivamente, el arte contemporáneo ha ido articulándose como arte sobre arte, como poesía del hacer poesía, de modo que en la actualidad toda obra de arte lleva implícita o explícitamente una *poética* de sí misma, es decir, unas claves sobre su propio modo de formar. Esto ha tenido consecuencias decisivas en el propio campo de la estética, es decir, en la propia función reflexiva del crítico y/o el teórico del arte.

Frente a todo este panorama la teoría estética de la *formatividad* de Pareyson aparece como el intento más sistemático, en el campo de la filosofía italiana del arte, de delimitar las líneas de fuerza que distinguen esta peculiar actividad que se denomina “arte” y que se diferencia de otras actividades como la ciencia o la filosofía. Para él, el arte es formativo, expresa una forma de hacer que “a la vez que hace inventa el modo de formar” (PAREYSON 1987: 89); es decir, no se basa en reglas fijas sino que las define conforme se elabora la obra y las proyecta en el momento de realizarla. Así, en la *Formatividad*

la obra de arte no es un resultado, sino un logro donde la obra ha encontrado la regla que la define específicamente. El arte es toda aquella actividad que busca un fin sin medios específicos, debiendo hallar para su realización un proceso creativo e innovador (experimentación) que dé resultados originales de carácter inventivo y productivo (PAREYSON 1987: 97).

Pareyson considera que es posible, y además necesaria, la elaboración de una teoría estética que consista en la fijación de una fenomenología de las distintas concepciones del arte presentes en los diversos países y las distintas épocas, porque sólo a partir de ella “se puede llegar a establecer una apta generalización de las distintas poéticas que se suceden en el arte contemporáneo” (Eco 1985: 281). Ahora bien, cabe preguntarse: ¿Esta nueva estética ha de ser valorativa, esto es, tiene que partir de unos niveles axiológicos que determinen de antemano si una obra de arte es bella o es fea? Esta pregunta concierne a otra más general y previa: ¿Puede definirse qué cosa es arte? Veamos: una definición categorial-conceptual del arte, para Pareyson, resulta siempre teóricamente viciada y peligrosa para el concepto de forma, entonces ¿qué debemos entender por obra de arte, por obra artística?

En términos generales existe un acuerdo en lo que entendemos bajo el nombre de “arte”, refiriéndose a objetos considerados como tales. Lo que no es tan frecuente —y cada vez lo es menos— es un cierto consenso sobre lo que se considera artístico. Esto se debe a que el campo del arte es muy amplio, capaz de englobar todas las manifestaciones formales realizadas por el hombre, desde las literarias y musicales hasta las actividades concernientes a la inspección, conservación y restauración de los monumentos de carácter público, también las formas del espectáculo y las llamadas artes aplicadas o decorativas. El objeto artístico, al menos funcionalmente, se ha de diferenciar de lo que es o de lo que se considera como objeto natural. “El objeto artístico presupone una artificialidad: es un producto resultado de una actividad humana, como distinto de los objetos que no han sido elaborados por el hombre, sino por agentes naturales, o bien por agentes artificiales, pero fuera del control del hombre” (FERNÁNDEZ 1990: 26). La artificialidad, entonces, no es una cualidad opuesta a la esteticidad (belleza), sino simplemente distinta. Objetos producidos por el aire, el agua, el viento o un agente químico o físico pueden poseer una cualidad estética, pero, al no ser elaborados bajo el control humano intencionado, no se pueden considerar artificiales, es decir, artísticos. Son simplemente objetos estéticos o bellos. La artificialidad puede extenderse incluso a todos los campos de la actividad humana, pero lo artificial adquiere una cualidad artística cuando se realiza con la intención de ser contemplado. La obra de arte sería, por tanto, un producto elaborado por el hombre artificialmente con la intención de comunicar algo. No es

un elemento simple sino complejo, que lingüistas, psicólogos, sociólogos y filósofos intentan definir como un signo, una estructura, un medio de comunicación o un simple capricho lúdico.

¿Qué es entonces lo que han tratado de comunicar los artistas mediante el arte? Sabemos que artistas de todas las épocas han tratado de llevar más adelante su solución de la paradoja esencial de la pintura: representar el volumen sobre una superficie; es decir, han tratado de resolver el problema que se presenta al momento de traducir un mundo tridimensional (mundo real) a un mundo netamente en dos dimensiones: “Ver el mundo visible como un campo bidimensional es más difícil incluso que ver nuestra propia imagen en la superficie del espejo. Nuestra creencia de que alguna vez lograremos que el mundo se disuelva en tal textura plana de colores reposa ya en una ilusión” (GOMBRICH 1997b: 278).

Recordemos cómo en tiempos primitivos el arte rupestre consistía en amontonar tierra de color fuerte e insinuar toscamente la forma de un bisonte sobre las paredes de una cueva; recordemos el arte egipcio y su procedimiento de representar en una pintura todo lo que conocían y no lo que veían. El arte griego y el romano, en cambio, infundieron vida a esas formas esquemáticas. A su vez, el arte medieval las empleó para relatar la historia sagrada y el arte chino las utilizó para la contemplación. Nada impulsaba al artista a pintar lo que veía. Esta idea no tuvo inicio sino hasta la época del renacimiento cuando la perspectiva científica de Brunelleschi, el *sfumato* de Leonardo, los colores venecianos de Miguel Ángel y el movimiento y la expresión de Rafael se agregaron a los medios del artista para representar el mundo en torno a él. La imitación y la fidelidad a la naturaleza, la belleza ideal del arte clásico greco-romano y la pintura de temas históricos fueron el común denominador en las representaciones artísticas de los siglos XVII-XVIII. En cambio, los rebeldes del siglo XIX “propusieron proceder a una limpieza de todos esos convencionalismos; uno tras otro estos fueron suprimidos, hasta que los impresionistas proclamaron que sus métodos les permitían reproducir sobre el lienzo el acto de la visión con exactitud científica” (GOMBRICH 1997a: 518). Como resultado, las pinturas obtenidas de acuerdo a esta postura fueron obras de arte muy sugestivas. Para los artistas de la primera mitad del siglo XX, por su parte, lo único que importaba en el arte era la expresión de los sentimientos a través de una selección de líneas y colores en donde la simplificación de la forma estaba por completo al servicio del acentuamiento de la expresión.

Esta es, entre otras, la justificación de la afirmación con la cual se dice que, para llamar la atención del público y los críticos, los artistas de las vanguardias tuvieron que hacerse inventores. Si el interés y la motivación de estos nuevos y experimentadores artistas de producir un arte que de algún modo sea el reflejo de las leyes objetivas de la naturaleza no reside ya en los *temas*, ni mucho menos en las *formas*, ni tampoco en la manipulación de la tonalidad de los colores, entonces, ¿qué se proponen estas obras? Supongo que la respuesta se halla en que el artista de las vanguardias quiere simplemente crear, experimentar el placer de haber producido una forma totalmente nueva que no posea existencia con anterioridad, que no es precisamente una copia de un objeto real, ni tampoco un fragmento de decoración, sino algo más importante y duradero, algo que el artista considera que posee mayor realidad que los objetos vulgares de nuestra monótona existencia.

Así pues, el interés de los artistas del siglo XX radica en este intenso sentimiento de singularidad acerca de las cosas realizadas por la magia de las manos, la laboriosidad y el trabajo del hombre.

El escultor Henry Moore (1898-1986), cuya actitud confirió a los artistas del siglo XX una nueva sensibilidad hacia los valores del arte de los primitivos, es un claro ejemplo de este nuevo modo de definir el arte como hacer en el que intervienen ante todo la espontaneidad, la simplicidad y la creatividad.



Imagen 4

Moore no comienza mirando a su modelo, sino la piedra. Quiere *hacer algo* de ella. No rompiéndola en pedazos, sino percibiendo su tendencia, tratando de descubrir “*qué quiere* la piedra”. Si ella se convierte en una sugerencia de figura humana, bienvenida sea. Pero incluso en esta figura quiere retener Moore algo de la solidez y simplicidad de una roca. No intenta hacer una mujer de piedra, sino una piedra que sugiera una mujer (GOMBRICH 1997a: 586).

Retomemos: 1) una correcta interpretación del arte de las vanguardias presupone partir de un punto en particular: saber qué es una obra de arte y cuál es su naturaleza; es decir, saber cuál es el corpus de objetos que deben estudiarse dentro de la disciplina que llamamos *historia del arte*.

2) La interpretación y descripción que el historiador, el crítico y el teórico del arte hacen del objeto artístico no puede expresarse en el ámbito de un esquema axiológico, el cual exige una opción crítica que tiene que ser expresada en los juicios de bello, feo, arte, no arte.

3) Los gustos personales y los principios generales de una estética normativa idealista, fundada en la belleza clásica, en cánones formales, en la imitación de la naturaleza, en el valor significativo o en la pura narración de hechos, no son suficientes para describir las diferentes formas artísticas del arte contemporáneo o los diferentes movimientos artísticos como el fauvismo, el surrealismo, el expresionismo, el dadaísmo, o el tachismo.

4) Esta clase de estética normativa idealista, ha conducido al surgimiento espontáneo de la expresión “muerte del arte”, la cual no se debe entender en el significado común de “desaparición definitiva o fin histórico”, sino en el significado dialéctico (de *Auflösung* disolución-resolución) mediante el cual se proclame la necesidad de elaborar una nueva teoría estética que sea lo suficientemente amplia como para dar cuenta de la evolución que ha tenido que realizar el concepto de arte y los cambios de perspectiva realizados en el ámbito del ejercicio práctico del arte. Frente a tal acontecimiento, la primera operación a realizar de esta nueva teoría estética consistiría en la verificación de las categorías estéticas y axiológicas en uso, para comprobar si las definiciones generales del arte suministradas por las estéticas resultan

todavía lo bastante adecuadas como para poder aplicarse a las formas del arte contemporáneo.

Ahora bien, en Italia durante la primera mitad del siglo XX todas las investigaciones acerca de los problemas estéticos tenían, necesariamente, que partir de lo que había constituido la doctrina idealista del filósofo Italiano Benedetto Croce; esto contribuyó a circunscribir una amplia zona de la cultura estética italiana en una especie de ámbito provinciano, apartándola de las demás investigaciones que se iban desarrollando en otros países como Francia. *La estética de la formatividad* de Pareyson aparece como el primer intento de investigación orientada a la reconsideración de las últimas experiencias estéticas europeas como la fenomenología o el estructuralismo. Pero el verdadero aporte de este teórico radica, desde mi punto de vista, en que ha examinado la noción filosófica de la “muerte del arte” asumiéndola como principio metodológico que invalida filosóficamente las definiciones generales de arte ofrecidas por las estéticas idealistas.

En el contexto de este punto de vista analizaremos dos características esenciales de la teoría que estamos considerando: *la formatividad* y *la materia del arte*. A la solución idealista de Croce del arte como *visión*, Pareyson opone un concepto de arte como *formación*¹ y a un concepto de arte como *expresión* le opone una concepción del arte como *hacer*; hacer concreto, empírico, industrial, en un contexto de elementos materiales y técnicos: un concepto del fenómeno artístico como organismo regido por toda una legalidad estructural.

1. LA FORMATIVIDAD

Todas las actividades de la vida humana consisten, para Pareyson, en invención y producción de formas. Toda la laboriosidad del hombre, tanto en el campo moral como en el del pensamiento y del arte, da lugar a formas, creaciones orgánicas y terminadas dotadas de una comprensibilidad y autonomía propias. Son formas producidas por el

¹ Donde el término forma significa “organismo artístico que resulta de la simultaneidad entre invención y realización e intuición y ejecución; formación del carácter físico que vive una vida autónoma, armónicamente calibrada y regida por leyes propias” Cfr. PAREYSON 1988: 26.

trabajo humano tanto las teorías de pensamiento o “construcciones teóricas”, como las estructuras sociales y las instituciones civiles; lo mismo las conquistas de la mente y las realizaciones materiales o artísticas como la pintura, las piezas musicales y la poesía. En toda actividad humana se realiza un ejercicio de *formatividad*, afirma Pareyson, y cada una de ellas tiene un carácter común de formar:

en todas las operaciones humanas se trata de “hacer” inventando al mismo tiempo “el modo de hacer”: alcanza a hacer una obra sólo quien ha sabido hacerla. En toda la vida espiritual se trata de producir, ejecutar, realizar, pero no se llega a hacerlo sino a través de búsquedas e intentos... no hay actividad humana que no tienda a realizar obras (PAREYSON 1988: 26).

De esta manera, todas las actividades del hombre tienen una cierta “artisticidad” o creatividad, en cuanto que llevan consigo un descubrimiento del camino que satisface las exigencias de aquello que ha de realizarse; al ser toda formación un acto de invención, un descubrimiento de las reglas de producción de acuerdo con las exigencias de la cosa que ha de realizarse, queda por consiguiente afirmado el carácter intrínsecamente artístico de toda realización humana. Una vez revalorizada la dimensión artística de toda producción de formas y una vez que se halla afirmado que en toda actividad humana hay un proceso de invención que desemboca siempre en una creación de *formas*, surge la necesidad de hallar un principio de autonomía que nos permita diferenciar la obra de arte, tanto en su proceso formativo como en su resultado empírico, de cualquier otro tipo de formación o de forma.

Pareyson cree que dicho “principio de autonomía” no debe provenir de la definición de arte como intuición del sentimiento como había propuesto la filosofía idealista de Croce, pues al hacerlo afirmaba que dicho principio no era moral ni derivaba del conocimiento. Por el contrario, Pareyson afirma que dicho principio sí puede ser moral y cognoscitivo. Para comprobarlo, parte del concepto de unitotalidad de la persona, realzando siempre su actividad formante en dirección especulativa, práctica y artística; permaneciendo siempre —unitariamente— pensamiento, moralidad y formatividad:

sólo una filosofía de la persona es capaz de resolver el problema de la unidad y distinción de las diferentes actividades, ya que explica, en base al carácter indivisible y a la iniciativa de la persona, como toda operación exige siempre tanto la especificación de una actividad como la concentración de todas las demás: si el actuar perteneciera al espíritu absoluto (refiriéndose a Croce), no existiría diferencia entre las diferentes actividades y todas se reducirían a una sola (PAREYSON 1988: 32).

Por ello, del mismo modo que en una operación especulativa interviene el compromiso ético, la pasión de la investigación y un sabio carácter artístico que guía el proceso de la investigación y la disposición de los resultados, Pareyson cree que en una operación artística intervienen conjuntamente *la moralidad, el sentimiento y la inteligencia*. La primera interviene no como norma exterior de leyes vinculantes, sino como compromiso que hace concebir el arte como misión y deber, impidiendo concretamente a la formación el seguir otra ley que no sea la de la obra que ha de realizarse. El segundo interviene y se concibe no como elemento exclusivo del arte, sino como matiz afectivo que asume el compromiso artístico y en el cual se desarrolla. El tercero como juicio continuo, vigilante, consiente, que preside la organización de la obra, control crítico que no es ajeno a la operación estética y no es tampoco el soporte de la acción creadora, fase de reposo y reflexión heterogénea para un pretendido momento puramente fantástico. Por consiguiente, dada la coexistencia de estas tres actividades (la moralidad, el sentimiento y la inteligencia) en la persona que actúa en su totalidad, lo que distingue al arte de las demás iniciativas personales del hombre es que en ella todas las actividades van dirigidas a una intención puramente formativa.

Aclaremos un poco esta situación. Para Pareyson, el arte, como actividad específica y operación determinada, tiene un fin en sí mismo. En el arte el formar será “formatividad pura”, configuración; ya no para dar forma a un pensamiento o a un sentimiento como lo había afirmado Croce, sino para formar por formar. Cuando la persona elige como actividad específica el hacer arte, la formatividad “asume una tendencia, una dirección, una intencionalidad completamente suya” (PAREYSON 1988: 35); el artista se dedica libre e intencionalmente a formar obras en sí mismas para sí mismas, porque, “a la vez que hace,

inventa el modo de hacer” (Cfr. PAREYSON 1988: 40-42). El hacer del artista, entonces, consiste en producir obras que sean *formas formadas* pero también *formas formantes (forma formans)*: “la obra entonces, actúa antes de existir, es formada y formante conjuntamente y no alcanza a ser formada si no ha sido formante” (PAREYSON 1988: 55).

Así pues con la *formatividad*, la obra de arte es el resultado de la producción del artista pero es distinta de él. Por esta razón se podrá considerar a la obra como un organismo en cuanto a su realización y proceso de creación se refiere, como *existente*, un *es*, una cosa entre cosas que vive con vida propia y que no depende de nada que le sea externo. Ella (la obra) tiene autonomía e identidad propia, y a pesar de la intervención del artista que la formó, una vez realizada, es independiente. La obra de arte es un objeto sensible y material, ya sea físicamente palpable —como en las artes plásticas— o evanescente como en la música o en la recitación de un poema. En resumen, para Pareyson “en el arte la persona forma únicamente para formar, y piensa y actúa para formar y poder formar” (PAREYSON 1988: 56). Es así como se define el arte como *formatividad pura*, en donde la obra de arte es considerada como un “existente” resultado de una creación libre y personal.

Ahora bien, esta caracterización del arte como “pura *formatividad*”, podría dar lugar a malas o falsas interpretaciones de dicha teoría, especialmente en el caso de que se asociara el término *forma* a rancias querellas duales de forma como contenido o forma como materia. Pareyson se refiere a un concepto de *forma* como organismo, cosa estructurada que lleva en unidad elementos que pueden ser sentimientos, pensamientos o realidades físicas, coordinados por un acto que tiende a la armonía de esta coordinación, pero que procede de acuerdo con leyes que la obra misma (que no puede abstraerse de los mismos pensamientos o realidades físicas que la constituyen) postula y esboza en su hacerse. Además, la idea de “formar por formar” no significa formar la nada; ni quiere decir que la persona del artista entre en la obra como objeto de narración. La persona que forma se define como parte de la obra formante en calidad de estilo (modo de formar) y la obra nos narra y expresa la personalidad de su creador en la trama misma de su consistir, el artista vive en la obra como residuo concreto y personalísimo de acción porque en cada momento de su trabajo él se encuentra frente a múltiples posibilidades, de las que ninguna se perfila con signos evidentes de ser la verdadera. Por ello, dice Pareyson:

“la obra de arte pone de manifiesto en su totalidad la personalidad y espiritualidad originales del artista, denunciadas, antes que por el tema y el argumento, por el modo personalísimo y único que ha evidenciado al formarla” (PAREYSON 1988: 28).

2. LA MATERIA DEL ARTE

Ahora bien, para estudiar el otro aspecto fundamental en la doctrina que estamos considerando, hay que comenzar diciendo que un arte entendido como formación es un arte que no puede ignorar el carácter físico material:

la manifestación física es, entonces, un aspecto necesario constitutivo e insustituible del arte [...] el artista sabe bien que luchar con la obra que quiere hacer significa hacerla existir como objeto físico y material; que sólo alguna cosa real física y materialmente existente puede esperar para ser forma pura, que no sea otra cosa que forma, es decir obra de arte (PAREYSON: 50).

Tal y como la habíamos anticipado en algunos párrafos atrás, toda la exposición y defensa que Pareyson hace del concepto de forma está estructurada en contraposición a la teoría estética idealista de Croce y el tema de la materia del arte no escapa a esta forma argumentativa; opone una postura materialista a una idealista. La ilusión crociana de una figuración totalmente interior cuya extrinsecación física fuera un simple aspecto accesorio, dejaba virgen una de las zonas más ricas y fecundas del mundo de la creación, la forma como un organismo autónomo. Al definir al arte como intuición del sentimiento, Croce identifica y une inseparablemente la intuición y la expresión, pero separa la expresión de la *extrinsecación*, como si la imagen pudiera surgir como sonido o color sin la existencia de un concreto ejercicio sobre la estructura física en formación como continua referencia, soporte y sugerencia. Al encontrarse con que hay un *objeto artístico* (la obra de arte) al que no puede llamar *expresión*, porque para él la expresión estaba ya completa en el embrión imaginativo, Croce tiene que introducir un nuevo término, la *extrinsecación* que significa una plasmación material fuera ya del arte

propiamente dicho. Al respecto, uno de los aspectos más característicos de la doctrina de Pareyson, según Eco, consiste en:

haber referido al concepto de materia todas aquellas diversas realidades que chocan y se interfieren en el mundo de la producción artística: el conjunto de los “medios expresivos”, las técnicas transmisibles, las preceptivas codificadas, los diversos “lenguajes” tradicionales, los instrumentos mismos del arte. Todo esto viene asumido bajo la categoría general de “materia”, realidad exterior sobre la que trabaja el artista; por ejemplo, una antigua tradición retórica puede ser asumida al mismo nivel que el mármol sobre el que se esculpe: como obstáculo elegido para comenzar la acción. La misma finalidad a la que aparece destinada una obra funcional debe considerarse como “materia”: un conjunto de leyes autónomas que el artista ha de saber interpretar y reducir a leyes artísticas (Eco 1961: 139).

Pues bien, según todo lo que hemos dicho hasta el momento -y de acuerdo con la estética de la formatividad-, formando, el artista inventa efectivamente leyes y ritmos nuevos; pero esta originalidad no nace de la nada, sino como libre resolución de un conjunto de sugerencias, que la tradición cultural y el mundo físico han propuesto al artista. Además, si se considera a la obra de arte como un *existente* (en un sentido ontológico) resultado de una creación libre y personal por parte del artista, la obra deberá ser entonces valorada, como lo afirma Pareyson, desde el punto de vista de su singularidad y autonomía propia. Esta consideración es fundamental ya que propone una hermenéutica de la obra de arte que acoge la diversidad de poéticas que el mundo del arte ofrece, invalidando definitivamente cualquier intento de definición filosófica o categórico-conceptual del arte en general.

De todo lo dicho anteriormente se desprende otro aspecto de la doctrina estética de Pareyson: la producción artística consistirá en un *intentar*, un proceder a través de propuestas y esbozos. En otras palabras, el artista procede a través de intentos que están guiados por la obra de arte tal como habrá de ser, ella orienta el proceso productivo bajo la forma de llamada y exigencia intrínseca a la formación. Por lo tanto, según Pareyson, el intentar dispone de un criterio, indefinible pero sumamente sólido: “el presentimiento de la solución... la intuición

de la forma". Aquí Pareyson se está refiriendo al concepto de "forma formante", término que desborda por completo las intenciones y el objetivo principal de este texto, e introduce, a la vez, graves problemas filosóficos al momento de referir un concepto de "obra" como guía *a priori* de la propia realización empírica; como también deja paso a numerosas discusiones de carácter metafísico, esa metafísica de la figuración a la que el autor se refiere en el transcurso de la obra².

Antes de finalizar me gustaría mencionar una objeción que presenta otro filósofo italiano en contra de la doctrina estética de la formatividad de Pareyson. Esta objeción, que hace Dino Formaggio a la definición del arte como pura formatividad, es referida por Umberto Eco en un ensayo titulado "El Problema de la Definición General del Arte" realizado en 1963 justo antes de la publicación de "Diario Mínimo". A la definición de Pareyson del arte como pura formatividad, el filósofo Italiano Dino Formaggio presenta una crítica fundamental, que puede aplicarse a cualquier otro intento semejante, y que pretende en definitiva negar la posibilidad de una definición filosófica del arte en general. Dicha objeción afirma que la definición categorial-conceptual del arte está unida a la asunción interpretativa de experiencias históricamente situadas y, por consiguiente, está unida a lo que podríamos llamar un determinado "modelo cultural" que en épocas posteriores muy bien podría cambiar de aspecto. Tal objeción es referida toda vez que permite ver en perspectiva y matizados los planteamientos de la teoría estética de Pareyson. Formaggio critica a Pareyson la definición de la actividad artística como "formar por formar", observando que quedan

² Según Pareyson la obra de arte posee una naturaleza preexistente al propio proceso de creación de la misma. La obra es a la vez la ley y el resultado de su aplicación, *forma formata* y *forma formans* al mismo tiempo, presente tanto en los presentimientos del artista como en el producto de su trabajo. Naturalmente él cree que dichos presentimientos no tienen un valor cognoscitivo sino solo operativo: no son ni previsiones ni proyectos, sino que se identifican con la conciencia con la que el artista sabe que, si su búsqueda termina en descubrimiento, él está en situación de reconocerlo como tal.

Si la obra es al mismo tiempo ley y resultado de la creación, hay que reconocer que ésta es como un proceso orgánico, es decir, unívoco y limitado, que va linealmente del germen al fruto maduro el cual no puede concluirse más que en un punto, ni antes, ni después, puesto que no busca caer en la inmadurez o en la decrepitud. Si esto es así, la actividad del artista solamente tiene éxito si se somete a la propia voluntad de la obra y habrá que concluir que la obra se hace por sí misma y que escoge al propio autor para hacer de él el seno de su gestación y el instrumento de su nacimiento.

fuera de tal definición experiencias de arte aplicado como la cerámica y la arquitectura —que en realidad, y en esto estamos todos de acuerdo, van encaminadas no al triunfo exclusivo de la *formatividad* sino a usos concretos, que tienen que ver con la vida humana— Pero afirmar que lo que especifica al arte es el “formar por formar”, tal y como Pareyson lo demuestra, no significa que el artista produzca objetos sólo para poner en evidencia sus características estructurales y complacer con la forma producida a un contemplador que la ve solo bajo este aspecto. Tomemos como ejemplo las nuevas y cada vez más funcionales construcciones realizadas por arquitectos cuyo uso concreto consiste en albergar a seres humanos. Ellos idean construcciones y edificios adecuándose a las necesidades del comprador con el fin de resolver ciertos problemas urbanísticos; proyectan a su alrededor zonas verdes, mecanismos que sirven para la diversión y hasta variados sitios de reunión o de encuentro. Ellos idean las viviendas de acuerdo con un módulo matemático y orgánico porque le animan una visión moral, económica, política del hombre y de sus necesidades materiales y espirituales. El artista no forma solo por formar, tal y como dice Pareyson, sino que, según este caso, el arquitecto forma por una infinidad de razones, forma por el gusto y el placer de formar, y en esta especificación se constituye como artista.

En conclusión, son varios los aspectos que he pretendido resaltar con la delimitación y aproximación a la teoría de la *formatividad* del filósofo italiano Luigi Pareyson: la naturaleza preexistente de la obra, el tema de la muerte y la agonía del arte, la definición del arte como formatividad pura, el carácter físico o material de la obra, la importancia o valor del trabajo organizativo y constructivo del artista, entre otros. El primero, por ejemplo, tiene que ver con la diferenciación de los términos *forma formante* y *forma formada*: la “idea”, mientras va haciéndose, “da forma” a la obra que pasa a ser, al finalizar el proceso, “forma formada”. La forma es activa aún antes de existir, porque el hacer, para Pareyson, inventa (prefigura) el modo de hacer. Así, de la identidad entre la *forma formante* y la *forma formada* se constituye el núcleo de la teoría de la formatividad, porque formar significa inventar la obra y al mismo tiempo el modo de hacerla, y el proceso de producción de una obra se define como la actividad ejercida por la *forma formante* antes de existir la *forma formada*.

El segundo aspecto, por su parte, tiene que ver con el tema de la muerte del arte y la agonía de su definición tradicional. A causa del incontrolable desarrollo de la ciencia, pretender hablar hoy del carácter absoluto de la obra resulta absurdo, porque el arte ha perdido las viejas cualidades de universalidad y perennidad heredada desde la definición de la estética clásica y solo ha mantenido el reconocimiento y la duración que, no obstante su desgaste, le da su presencia en el ambiente en el que surge y al que está vinculada. Parece ser, entonces, que el enorme progreso e incremento de la técnica en la producción industrial, los vertiginosos cambios sociales actuales y el empleo cada vez más elevado y sofisticado de los “medios de masa”, nos brindan la ocasión propicia para hacer una revisión de la definición tradicional del concepto de arte y sustituirla por una nueva que sea más acorde con las condiciones históricas actuales.

El tercer y cuarto aspecto simplemente hacen referencia a dos de los muchos elementos que integran el proceso de creación o formación de la obra: en la *formatividad*, la forma se va clarificando lentamente y si el artista no es plenamente consciente de los distintos pasos del proceso de creación hacia la forma final, obedece a una teleología inmanente de la forma, a la existencia de una intencionalidad profunda de la obra, que va mas allá de las intenciones conscientes del autor. El último, tiene que ver con la importancia y la relevancia de pensar en el arte desde la coexistencia de la moralidad, el sentimiento y la inteligencia en la persona que actúa, en su totalidad, en una operación artística. Pensar en el arte desde la persona implica apertura, comunicabilidad; y simultáneamente es unicidad, irrepitibilidad. La obra de arte contemporánea reúne todas las características de la persona: una vez concluida vive con vida propia, independientemente de su creador, pasando a ser un existente más entre las cosas que constituyen la realidad del mundo. Considerar así la obra de arte implica la aceptación de todas las poéticas y todas las reglas artísticas; la cuestión ya no se dirime en una relación de exclusión centrada en la primicia de un modo único de *hacer e interpretar el arte*. Se trata de una apuesta a la libertad y al compromiso personal e intransferible frente a la obra porque, como lo afirma Gombrich: “no existe realmente el Arte.” No hay más que artistas, esto es, hombres y mujeres favorecidos por el maravilloso don de equilibrar formas y colores hasta dar en lo justo, y, lo que es más raro aun, dotados de una integridad de carácter que nunca se satisface

con soluciones a medias, sino que indica su predisposición a renunciar a todos los efectos fáciles, a todo éxito superficial a favor del esfuerzo y la agonía propia de la obra sincera.

En resumidas cuentas, en nuestra época, la extensión del arte a todos los campos de la experiencia y la presencia del arte en toda la vida humana es un hecho innegable. El arte, como forma social de comunicación, no es ya lugar de intercambio simbólico. Se ha convertido en una especie de mercancía irónica que no significa nada, que ha perdido su sentido y su referencia. Por lo tanto, cualquier intento de definición general o categórico-conceptual del arte resulta viciado toda vez que no incluye los nuevos y experimentales modos de formar como las "performance". El arte, así entendido, no queda reducido a un exiguo número de obras raras, bellas y excepcionales, fruto de extraordinarios aciertos y cumbre de inspiraciones singulares, sino que se expande y está presente en todos los aspectos de la vida, al punto que en la actual cultura de masas las obras aplaudidas por los incultos lucen el título de arte tanto como las obras admiradas por los refinados, y parece un deber social reconocer un mérito y una dignidad a este poquito de arte del que son capaces las masas, trátase de un cortometraje, un film comercial, una canción juvenil o uno de esos tantos cuadros que venden en cada esquina.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GOMBRICH. E. H.

(1997a) *La Historia del Arte*. New York: Phaidon.

(1997b) *Arte e Ilusión*. Madrid: Editorial Debate.

HEGEL, G.W.F.

(1997) *Introducción a la Estética* (Trad. Ricardo Mazo). Madrid: Ediciones Península.

PAREYSON L.

(1988) *Conversaciones de Estética*. España: Editorial La Balsa de la Medusa.

(1954) *Estética. Teoría della Formatività* (Traducción inédita de Cristina Gonzalo Canavoso, Universidad Nacional de Villa María).

FERNÁNDEZ, J.

(1990) *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*. Barcelona: Editorial Anthropos.

ECO U.

(1985) *La Definición del Arte*. Colombia: Editorial Planeta De Agostini.

(1963) "El Problema de la Definición General del Arte" en (1991) *Estética. Textos escogidos*. Tomo I. Editorial Pueblo y Educación.

(1961) *El Problema de la Obra Abierta*. Ponencia presentada en el XII Congreso Internacional de Filosofía, Venecia 1958 (publicada en las Actas del Congreso, vol. VII, Pág. 139, Sansoni, Florencia).

(1963) "Dos Hipótesis sobre la muerte del arte", en (2001) *La definición del arte* Barcelona: Ediciones Destino. pp. 261-279.