

## ¿Cuál siglo xx? Las reflexiones fenomenológicas de Giovanni Piana sobre el arte del siglo xx

Paolo Spinicci<sup>1</sup>

Universidad de Milán

### Resumen

El alcance y la intensidad de las reflexiones filosóficas de Giovanni Piana sobre las artes, y especialmente sobre las vicisitudes del arte del siglo XX en el conjunto de su producción teórica no se limitan al proyecto de delinear una filosofía de la música que efectivamente se ha convertido, desde la década de 1990, en el centro de sus intereses teóricos. El arte del siglo XX y sus vanguardias representaron para Piana un argumento lleno de sugestión e interés. El objetivo del artículo es indicar la razón por la cual en el curso de sus estudios Piana siente una creciente necesidad de discutir sobre el arte contemporáneo. Reflexionar sobre el arte del siglo XX, no solo significa arrojar luz sobre los valores expresivos propios de las formas elementales de la experiencia, sino que para Piana también ha significado volver a cuestionar el nexo que junta la estructura material del sonido y, en general, de los materiales de la experiencia con las formas en las que están codificados lingüísticamente.

**Palabras clave:** Piana, arte, fenomenología, percepción.

### Abstract

The scope and intensity of Giovanni Piana's philosophical reflections on the arts, and especially on the vicissitudes of twentieth-century art in the whole of his theoretical production are not limited to the project of delineating a philosophy of music that has effectively become, since the 1990s, the center of his theoretical interests. The art of the 20th century and its avant-gardes represented for Piana an argument full of suggestion and interest. The aim of the paper is to indicate the reason why in the course of his studies, Piana feels a growing need to discuss contemporary art. Reflecting on twentieth-century art not only means shedding light on the expressive values of the elemental forms of experience, but for Piana it also meant questioning the nexus that joins the material structure of sound and, in general, of the materials of the experience with the forms in which they are coded linguistically.

**Key words:** Piana, art, Phenomenology, perception.

<sup>1</sup> Paolo Spinicci (1958) se tituló con Giovanni Piana y enseña Filosofía teórica en la Universidad de Milán. Ha publicado ensayos sobre Husserl y Wittgenstein, la historia de la fenomenología y la filosofía de la percepción. En los últimos años sus intereses se han dirigido, de manera particular, al concepto de representación y sus vínculos con el concepto de imaginación.

eikasía  
REVISTA DE FILOSOFÍA

# ¿Cuál siglo xx? Las reflexiones fenomenológicas de Giovanni Piana sobre el arte del siglo xx

Paolo Spinicci<sup>2</sup>

Universidad de Milán

Traducido por Arcangelo Tomasella

## 1. Un hecho en que es preciso meditar

El alcance y la intensidad de las reflexiones filosóficas de Giovanni Piana sobre las artes, y especialmente sobre las vicisitudes del arte del siglo XX en el conjunto de su producción teórica no se limitan al proyecto de delinear una filosofía de la música que efectivamente se ha convertido, desde la década de 1990, en el centro de sus intereses teóricos.

Considero apropiado reflexionar un poco sobre esta afirmación para tratar de entender al menos algunas de las razones de su creciente interés hacia el arte. No hay duda de que Piana siempre se haya vivamente interesado en el arte y particularmente en la música que siempre ha sido parte de sus intereses culturales. Todos los que hayan leído sus textos y escuchado sus lecciones, o incluso hayan simplemente sido amigos suyos, conocen el vital interés de Piana para la música que escuchaba durante gran parte de su tiempo, perdiéndose en la búsqueda y *acumulación* de las imágenes más heterogéneas: los dibujos de Alfred Kubin, los ornamentos de los vasos griegos, las pinturas de Guido Reni y Odilon Redon, justo para recordar los temas de nuestra conversación la última vez que lo vi. Se advertía claramente su necesidad de escuchar, ver y recoger obras de músicos y pintores. Piana era un recolector compulsivo de música y pintura (y, no hace falta decirlo, también de obras filosóficas) y, cualquiera fuera a ver a Piana, sabía que era apropiado llevar una memoria externa vacía para descargar cientos y cientos de archivos que había especialmente recopilado para ti y

---

<sup>2</sup> Paolo Spinicci (1958) se tituló con Giovanni Piana y enseña Filosofía teórica en la Universidad de Milán. Ha publicado ensayos sobre Husserl y Wittgenstein, la historia de la fenomenología y la filosofía de la percepción. En los últimos años sus intereses se han dirigido, de manera particular, al concepto de representación y sus vínculos con el concepto de imaginación.

que terminarías por encontrar en sus escritos bajo la forma de un ejemplo o de un tema de discusión. Un interés enciclopédico y a veces aparentemente desordenado, pero que al final siempre confluía en una reflexión filosófica, en un pensamiento que se alimentaba de una rica dieta de ejemplos.

Precisamente, Piana tenía un fuerte interés en las artes y a partir de la década de los 80 su reflexión filosófica aborda temas que habían anteriormente permanecido al margen de su enfoque filosófico. Sin embargo, se equivocaría quien atribuyera esta vicisitud a un desplazamiento de sus intereses hacia un ámbito propiamente estético, abandonando los intereses teóricos que habían caracterizado su primera producción filosófica con la traducción de las *Investigaciones Lógicas* a finales de la década de los 60, el ensayo sobre el *Tractatus* de Wittgenstein en 1973 y la reflexión sobre el *a priori* material y sobre la lógica del todo y de la parte. Sin embargo, no fue así. El lector que buscara en sus páginas una respuesta a los temas más discutidos en del debate estético contemporáneo, solo quedaría decepcionado y en parte sorprendido por la ausencia de las referencias bibliográficas que suelen exhibirse en cada texto sobre las teorías estéticas del siglo XX. Pues, en cuanto a la discusión efectiva de los temas filosóficos que suelen relacionarse con el arte del siglo XX, el cuadro es aún más tajante: si se excluyen algunas breves intervenciones (además lejos de simpatizantes) sobre Adorno y la música, tal vez no se pueda mencionar ninguna página relacionada con este propósito. En resumen, si la pregunta es: ¿por qué Piana siente una creciente necesidad de discutir sobre el arte contemporáneo? No sería fácil encontrar la respuesta, si la búsqueda se reduce a los temas habituales de las discusiones estéticas contemporáneas sobre el arte del siglo XX.

## 2. En búsqueda de una explicación

En la raíz del silencio de Piana sobre muchos de los temas del debate filosófico sobre las artes encontramos un rasgo que caracteriza su perspectiva teórica y su propio estilo de trabajo. Básicamente, la imagen que Piana tenía de la filosofía era una imagen solitaria que lo orientó hacia múltiples lecturas con la finalidad, por lo regular, de profundizar *sus* problemas, más que con el deseo de participar en un debate y una discusión previos. Por lo tanto, no es casualidad que sus lectores, a pesar de su

admiración hacia sus obras más relevantes –el ensayo sobre el *Tractatus*, los *Elementos de una teoría de la experiencia* y la *Filosofía de la música*– quedaran en el fondo extrañados frente a textos de tangible belleza, pero que al mismo tiempo aparecían difíciles de ubicar en el debate filosófico, por la simple razón de que sus aportes a ese mismo debate fueron mínimos.<sup>3</sup>

Se trata de un rasgo típico de la fisonomía intelectual de Piana; sin embargo, en este caso hay más. Si realmente se quiere entender cuál es la razón por la cual su reflexión filosófica se entrelaza con la reflexión sobre el arte del siglo XX, evitando el terreno de un estudio estético, conviene neutralizar posibles equívocos, señalando primero cuáles son los temas que realmente Piana *no* menciona.

El primer malentendido es quizás el más difícil de evitar, y nos lleva a la tesis según la cual Piana estimaría como relevante el arte contemporáneo porque nos obliga a pensar en su papel y función de una forma definida. Piana habla de música y pintura, pero eso realmente no significa que sus reflexiones estén enfocadas hacia la explicación del arte como una forma de la *praxis humana* que tiene fines bien determinados. Por supuesto, Piana no podía ignorar el debate sobre las múltiples funciones de las artes y sería una tontería pensar que un filósofo de la música pudiese ignorar el entramado de las relaciones anudadas por la música, en particular con las formas sociales del vivir. Además, aunque parece casi superfluo mencionar cómo Piana reconocía la centralidad e importancia adquiridas por estos temas en el siglo XX, al mismo tiempo hay que resaltar el hecho de que este orden de consideraciones todavía queda relegado en el fondo de sus pensamientos. Después de todo, incluso las finalidades más obvias que el arte se propone –el placer estético– no son particularmente interesantes para Piana. Escuchar una pieza musical o mirar una pintura procura placer, es obvio, pero para Piana no es muy interesante, al menos desde un punto de vista filosófico.<sup>4</sup>

El segundo malentendido a evitar es más sutil y nos lleva de vuelta hacia un tema típicamente filosófico –el tema de la definición del arte. Básicamente, se podría

---

<sup>3</sup> En general, las obras de Piana parecen ser el resultado de una meditación autónoma, profundizada, pero académicamente cuestionable –y es quizás por eso que sus páginas han sido menos estudiadas de lo que merecían.

<sup>4</sup> Tal vez se pueda decir más y observar que según Piana las reflexiones sobre el placer estético pertenecen en principio a una consideración psicológico-fisiológica de la que, en su opinión, la filosofía debe mantenerse alejada.

argumentar así: el interés de Piana hacia el arte contemporáneo resulta del rasgo que parece caracterizar el desarrollo de las artes del siglo XX, precisamente el de su acción que nos obliga a reflexionar sobre la naturaleza propia del arte y sobre sus diferencias con las demás actividades estéticamente irrelevantes. Ya sea bajo la forma del *ready made* de Duchamp o la *Brillo Box* de Andy Warhol, el arte del siglo XX ha obligado a los filósofos a pensar radicalmente la naturaleza del arte y preguntarse cuál es en última instancia la diferencia entre sus productos y las meras cosas –los objetos de la vida cotidiana. Después de todo, ¿qué convierte una caja de detergente en una obra de arte? y ¿qué nos permite decir que una rueda de bicicleta es un objeto artístico? Ciertamente no es el hecho de ser *bellas* –un término que debe sonar decididamente sospechoso y que es apropiado archivar si se quiere entender el arte del siglo pasado. Pero entonces, ¿qué camino seguir para esbozar una definición que nos permita decir qué lugar ocupa el arte en nuestro mundo? ¿Podemos contentarnos con argumentar que lo que transforma cualquier objeto en una obra de arte no es su propiedad intrínseca, sino su pertenencia a lo que *por convención* se considera parte del universo artístico?

Probablemente, el filósofo que más se prodigó para formular una concepción institucional del arte, al mismo tiempo articulada y rica, fue Arthur Danto y no cabe duda de que, más allá de su validez real, los escritos de Danto captan un aspecto importante y muy controvertido del arte del siglo XX –en parte con razón. Además, el problema de la definición del arte no parece ser tan relevante para Piana y, si no me equivoco, ni siquiera de paso mencionó la obra de Danto, autor del que nunca le he oído hablar, así como muy raramente le he oído platicar de los artistas que más claramente justifican sus tesis. En parte es una cuestión de gusto: Duchamp no fue uno de los artistas que más le interesaron y pasa lo mismo en el caso de Warhol y el *pop art*, aunque sea difícil creer que las razones de este silencio puedan explicarse así.

Por último, hay que descartar un tercer malentendido sobre la relevancia que Piana atribuiría a la historia del arte del siglo XX por la convencionalidad radical de formas y modalidades en que la tradición musical y pictórica ha sido codificada en la cultura occidental. Es una tesis que circula por debajo del debate filosófico de la década de los 70 y que se manifiesta con nitor extremo en la obra de Nelson Goodman *Los lenguajes del arte*. Ciertamente Goodman lanza por otras razones su ataque a la tesis de

que la similitud podría servir como la base de la noción de representación, pero su voluntad en sustentar el carácter puramente lingüístico del arte se basa en la creencia de que la historia de la música y de la pintura del siglo pasado nos enseñan precisamente esto: que las artes son lenguajes y, como tales, son meramente convencionales.

Conviene insistir en este punto. Goodman no es un filósofo nominalista que descubre "desde arriba" que en las artes se puede encontrar un tema a discutir bajo la luz de la propia filosofía; además, el mismo Goodman es un amante de la pintura que ha trabajado durante años en el mercado del arte. Escribe sobre música y pintura porque cree que el siglo XX revela, sin dudas, el carácter convencional del arte, su cifra meramente lingüística. Para Goodman, la teoría de la armonía no tiene ningún fundamento, excepto en las convenciones que caracterizan nuestra cultura y lo mismo debe aplicarse a las formas y modalidades de la representación pictórica: la perspectiva no solo es aburrida, como escribían Malevic o Klee –y tampoco es mera forma muerta, como piensa Delaunay– sino que debe ser explícitamente rechazada en sus pretensiones de cientificidad porque –como leemos en las páginas de *Los lenguajes del arte*– es una convención arbitraria que no tiene fundamento alguno en la naturaleza de la percepción. En fin, la enseñanza que Goodman extrae del desarrollo de la música y de la pintura del siglo XX se puede básicamente condensar en una sola tesis: el arte no está vinculado con ninguna supuesta realidad objetiva y los que nos parecen vínculos inscritos en la naturaleza de sonidos y formas o colores son solo el resultado de elecciones arbitrarias, cuyo encanto y razón de ser están encerrados en la libertad radical de la cual son expresiones. Por supuesto, cada elección se consolida paso a paso en un hábito que ya no permite entrever la idea de otra opción, y lo que es nuevo y vivo pronto asume los rasgos de una realidad inmutable. Sin embargo, la historia del arte del siglo XX nos enseña que los hábitos se pueden infringir y que se puede siempre volver a entender que la "realidad" es una construcción lingüística. Entonces, la elección pictórica del arte abstracto y la música contemporánea deben aparecer como parte de un movimiento teórico más amplio que nos invita a reconocer la verdad de una filosofía que en los conceptos de construcción y convención fije sus conceptos cardinales.

Es accesorio observar que para Piana las cosas no están así y basta con leer las primeras páginas de su *Filosofía de la música* para encontrar una crítica firme de la perspectiva filosófica sobre el arte expresada por Goodman. Es una crítica que hoy parece en muchos sentidos obvia: para el lector actual las páginas de Goodman sobre la perspectiva parecen simplemente equivocadas (lo estaban, para ser honestos, incluso a finales del decenio de los 60...) y es difícil no quedar perplejos cuando se lee que la estructura de los intervalos en la música tendría su origen en la forma misma de la notación musical –como si la música hubiera esperado hasta tener una notación para asumir la forma que tiene y que difícilmente podría no tener.

Sin embargo, el punto no es este: para Piana la perspectiva filosófica de Goodman no debe ser rechazada sobre la base de los errores que contiene y ni siquiera por medio de la crítica del marco filosófico general, como también sucede en las páginas de la *Filosofía della Musica* (Piana, 1991:48-56). Estas notas críticas deben ir acompañadas por otra razón que esta vez nos obligue a pensar en la lección que se puede derivar de la reflexión sobre el arte en general y, en particular, sobre el arte del siglo XX. En la raíz de las tesis de Goodman está, creo, una concepción simplista del proceso artístico del siglo XX originada por la extraña convicción de que la naturaleza del arte se entiende solo después de liberarse de la creencia (generalizada) de que el arte tiene una vocación expresiva y que existen pensamientos e instancias expresivas que lo cruzan de lado a lado.<sup>5</sup> Por supuesto, la historia de la pintura y de la música del siglo XX se caracteriza por una fuerte necesidad de deshacerse del pasado y sus limitaciones. No hay duda de que parte de la fascinación de la historia artística del siglo pasado consista precisamente en la aparente posibilidad de ganar la libertad en el gesto iconoclasta que rompe las reglas de una tradición establecida. Sin embargo, basta con leer las páginas

---

<sup>5</sup> Piana escribe: "Queremos explicarnos una vez más, recurriendo a algunas formulaciones ejemplares de Goodman, esta vez sobre el tema de la expresión. El contexto polémico se refiere ahora a "la creencia generalizada de que despertar emociones es una función primaria del arte", una frase en la que cree (en su benevolencia) poder resumir "la filosofía romántica" del arte; y, por supuesto, la controversia también se dirige hacia la concepción que al arte asigna la tarea no solo de despertar emociones, sino también de expresarlas. Entonces, se entenderá que esta tarea crítica puede comenzar con algunas reflexiones dedicadas a la expresión facial, a la mímica y a la gestualidad expresiva en general. Los rasgos de la cara, en su movilidad "expresan" sentimientos, como se suele decir. Y no hace falta añadir, tomando en cuenta el objetivo perseguido, que habrá primero que debilitar al máximo el nexo por el cual un dato externo se entiende como una manifestación inmediata de un cierto estado interior (Piana, 1991:52).

de pintores como Klee o Kandinsky o de músicos como Schönberg, para darse cuenta de que desde el principio el gesto destructivo está acompañado del deseo de una nueva *construcción* que pretende *justificarse* en la naturaleza de los materiales utilizados y que no pretende en absoluto presentarse solo como la institución de una de las otras convenciones posibles.

Por supuesto, el arte del siglo XX tiene un giro iconoclasta y destructivo, pero no hay que rechazar las formas tradicionales codificadas solo porque son *viejas*, sino también —y sobre todo— porque no son *adecuadas*. Todo eso se entiende si consideramos correctamente y con atención la dimensión *experimental* y, al mismo tiempo, *reflexiva* del arte del siglo XX, junto al esfuerzo continuo por jugar de un modo diferente con los elementos y los materiales que lo conforman, que deben ser sondeados y estudiados en sus *potenciales expresivos*. Es necesario hablar de formas, colores y sonidos, empezando de nuevo desde el inicio, porque es desde aquí, desde una renovada comprensión de los elementos con los que opera que el arte del siglo XX pretende justificar su propio camino, tanto en el terreno musical como en el pictórico. Por lo tanto, aunque estén lejos de ser claros desde el punto de vista teórico, los escritos de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX deben tomarse en serio porque representan el deseo de *reencontrar*, más allá de las reglas compositivas heredadas de la tradición, el potencial expresivo inherente a la naturaleza de los sonidos y de los colores.<sup>6</sup>

### 3. Un camino diferente

Dejar de lado estos tres malentendidos significa, creo, entender la perspectiva teórica que Piana considera oportuno asumir con respecto a las vicisitudes del arte del siglo XX y, al mismo tiempo, significa comprender la razón *filosófica* que impulsó Piana a dedicar a la música, a la pintura y finalmente también a la poesía de inicios de siglo XX una creciente atención *filosófica*.

---

<sup>6</sup> De hecho, los escritos "teóricos" de las vanguardias deben entenderse en parte como una continuación bajo otra forma del gesto poético que buscan aclarar. Son expresiones reflexivas de la misma poética que toma forma en las obras pictóricas y musicales que también pretenden comentar y aclarar.

Antes de cualquier otra consideración, en mi opinión, hay que evidenciar dos puntos. En primer lugar, el arte del siglo XX es para Piana un arte de la *elementalidad*. Después de todo, a pesar de las acusaciones de intelectualismo (en realidad, no siempre infundadas) el arte abstracto en la pintura y la música de principios del siglo XX son principalmente formas de arte atraídas por la dimensión elemental de los materiales. *Fundamentalmente*, la pintura está hecha ante todo de colores y formas y la música está hecha en primer lugar de sonidos que deben ser redescubiertos más allá de su codificación en un sistema. Todo lo demás viene después, y un fenomenólogo como Piana no podía no sentir el encanto de esta necesidad de elementalidad. Antes de los lenguajes del arte están los materiales del arte, y esta necesidad de redescubrirlos en su original determinación sensible debió manifestarse para Piana como un intento de realizar en un terreno diferente el regreso a la dimensión ante-predicativa que constituye uno de los rasgos de la reflexión husserliana que más le interesaban.

Que la fenomenología de los colores y los sonidos representen para Piana un tema de extremo interés, ciertamente no es difícil de mostrar, ya que este tema encuentra su primera codificación en las páginas de la *Nocte dei Lampi* (Piana, 1988:159-241). Sin embargo, reflexionar sobre el arte del siglo XX implicaba ir más allá de una descripción de la estructura del espacio sonoro y del espacio cromático, con el fin de resaltar la trama de las relaciones que vinculan las formas elementales de nuestra experiencia perceptiva con la dimensión de la *expresividad*. Evidentemente, es un nexo que desempeña un papel central en la reflexión estética, pero que presagia, en un terreno particular, la conexión entre las estructuras de la experiencia y la dimensión subjetiva de las decisiones y de la historicidad. Piana está convencido de que este nexo puede ser iluminado, situándose primero sobre el terreno de un análisis fenomenológico, en el que la percepción y la imaginación están constantemente conectadas entre sí.

Desde esta perspectiva, se puede entender bien el sentido que debe atribuirse al ensayo que Piana dedica a *Mondrian* (*Mondrian e la musica*, 1995). Es un ensayo que a primera vista puede sorprender al lector. Piana fue un espectador atento, con una gran sensibilidad estética, pero no era ni crítico, ni historiador del arte – ¿por qué entonces dedicar un libro a un pintor? Sin embargo, basta con leer las primeras páginas del ensayo para entender que, incluso si se habla de Mondrian y de la evolución interna

de su pintura, el problema central es de *naturaleza filosófica*, y ciertamente no porque las referencias culturales mencionadas para aclarar ciertos aspectos del arte de Mondrian cuestionen nada menos que el *Tractatus* de Wittgenstein. El punto es otro: de hecho, Piana cree que para entender el neoplasticismo de Mondrian y para captar sus razones más profundas es necesario reflexionar sobre la disolución de la noción de cosa que toma forma en su praxis pictórica.

Son páginas hermosas que tienen como primer objetivo mostrar la relación entre la cosa y la individualidad, pero que luego revelan el nexó fenomenológico que une la cosa a la forma cerrada, la forma cerrada a la forma abierta y la forma abierta a su progresiva disolución en la espacialidad de las líneas. La decisión pictórica del neoplasticismo de Mondrian –de ahora en adelante solo líneas horizontales y verticales, ortogonales entre sí, en las relaciones geométricas más rígidas– debe aparecer entonces a la luz de una verdadera deconstrucción fenomenológica del concepto de cosa. La cosa, la individualidad en su determinación existencial circunstancial, debe disolverse en la generalidad abstracta del espacio:

[...] lo que queríamos mostrar es que la pintura de Mondrian es una pintura de líneas y al mismo tiempo que tiene el espacio como tema fundamental. En las pinturas de Mondrian *nunca encontramos formas, sino líneas*, y precisamente líneas que deben entenderse como formas denegadas. En la *imagen de la línea* debemos captar siempre la *contra imagen de la forma* (Piana, 1995:26).

He afirmado que en las páginas de Piana se busca entender la especificidad del neoplasticismo a través de una reflexión fenomenológica en la cual la percepción y la imaginación se mantienen estrechamente cerca una de otra. Esto se entiende claramente también desde el pasaje citado en el cual la *imagen* de la línea contrasta ejemplarmente con la *imagen* de la forma –y es precisamente en el término "imagen" que debemos ahora reflejar. De por sí una línea no niega absolutamente la forma y podemos encontrar contextos en los que no tendría sentido hablar de una oposición entre línea y forma. La oposición se da en el momento en que por un lado observamos que la forma primero es el *contorno de las cosas* y, por otro lado, luego *pensamos* en la línea como resultado de la negación del contorno –como una rectificación que disuelve

la forma en mera espacialidad. El contraste entre la forma como contorno de la cosa y la línea como manifestación abstracta de la espacialidad debe entonces aparecernos como resultado de una *narrativa* en la que la imaginación y la descripción fenomenológica van de la mano:

En otras palabras, lo que se termina diciendo, con una elección tan drástica a nivel pictórico, es que la realidad fenomenológica con sus cuerpos y con todas las diferencias que los caracterizan, con su multiplicidad y variedad, es pura apariencia. Si nos fijamos en cambio en el elemento universal estas diferencias se disuelven por completo y en esta disolución se pierde la idea de los cuerpos como apoyos de lo real mismo –en términos filosóficos: se pierde la idea de la sustancia en uno de los posibles sentidos del término que, ya en Aristóteles, había encontrado su ejemplificación más significativa precisamente en los cuerpos (Piana 1995:28-29).

Debemos ver la línea en oposición a la cosa, como si fuera el *polo opuesto* de la forma, o de nuevo: como si la forma fuera la línea que se individualiza, forzándose en una silueta y como si la forma fuera, correlativamente, un contorno que se desenrolla en la línea y de esta manera se disuelve en ella. En otras palabras, debemos guiarnos por una regla imaginativa que podríamos formular de este modo –"siempre tenemos que saber captar las negaciones implícitas en las posiciones efectuadas por las obras" (Piana, 1995:21) –y debemos hacerlo si queremos mostrar el camino que une las formas elementales de nuestra experiencia a sus posibles valores imaginativos.

Reflexionar sobre el arte del siglo XX, sin embargo, no solo significa arrojar luz sobre los valores expresivos propios de las formas elementales de la experiencia, sino que para Piana también significaba volver a cuestionar el nexo que junta la estructura material del sonido y, en general, de los materiales de la experiencia con las formas en las que está codificado lingüísticamente.

Sobre este tema, Piana escribe páginas muy bonitas en su *Filosofía della Musica*. En la historia de la música del siglo XX, corresponde un lugar prominente al problema del nexo entre la dimensión lingüística y la dimensión sonora, entre el sonido codificado y cargado de una tradición que lo vuelve hasta demasiado significativo y el sonido en sí mismo, que empero parece apto para sugerir el camino hacia una codificación nueva y diferente. En la música del siglo XX

[...] de diferentes maneras se impone una tendencia para aflojar la estructuración lingüística, debilitar la acción de la regla y la norma, su fijación y estabilidad –y esto puede, por supuesto, ser interpretado como un movimiento hacia el material sonoro, hacia la variedad de sus dimensiones fenomenológicas y su potencial expresivo. El atonalismo en lugar de la sistematicidad dodecafónica ya contiene enteramente el anuncio ejemplar de este problema, que luego se desarrolla a lo largo de un arco extremadamente complejo de posiciones y prácticas compositivas consecuentes. Por supuesto, sus líneas se entrelazan de varios modos, superando este simple esquematismo de oposiciones. Siempre se puede sentir su presencia cuando se reivindica la "musicalidad" de una experiencia sonora que no haya sido alterada lingüísticamente, y por lo tanto de lo que, desde el punto de vista anterior, se propondría como perteneciente a una pre-musicalidad amorfa. El problema se apuesta, de hecho, en el mismo tiempo, como una extensión de la esfera de la música y como un problema de la distinción entre musical y pre-musical, como una inquietud que surge de la tensión de estos dos planos. Al sonido construido, con sus caracteres plenamente controlables, puede así contraponerse el sonido encontrado y lanzado como tal en la composición (Piana, 1991: 69).

Sin embargo, problematizar esta conexión no solo significa liberar los sonidos de su valor cultural y, en un sentido amplio, del lenguaje al que pertenecen, sino que también significa situarse en la mejor perspectiva para entender mejor *las decisiones* expresivas que fundan las elecciones compositivas –en la música como en la pintura o la poesía. El problema de la expansión del universo sonoro o la elección pictórica en la dirección de la abstracción o también las diferentes tendencias que cuestionan la forma recibida de la composición poética no se entienden bien si los ubicamos en una retórica generalizada que en la crisis de principios del siglo XX ve sobre todo la expresión de un pensamiento que pretende deshacerse de los *prejuicios* de la tradición y que se complace en descubrir la posibilidad de otras formas estilísticas y de la crítica de las poéticas tradicionales que ya no pueden justificarse como simplemente naturales.

El tema del rechazo a los prejuicios, que también está presente en la poética de inicios del siglo XX, ciertamente tiene por su parte muchas buenas razones que es oportuno recordar. Es un prejuicio admitir la posibilidad de limitar la articulación del espacio musical dentro de las formas codificadas por la tradición occidental desde la

era moderna, y es un prejuicio creer que toda representación del espacio debe necesariamente dejarse guiar por la regla de la perspectiva lineal de Alberti. La perspectiva no está en la *naturaleza* de la representación, así como el sistema tonal no está en la *naturaleza* de la música –por la buena razón de que absolutamente no hay una naturaleza de la música o de la pintura.<sup>7</sup> Y, sin embargo, reconocer estas buenas razones no es suficiente. Al contrario: creer que se puede pensar la historia del arte como una progresiva liberación de falsas creencias y opiniones significa quedarse ciegos frente a la dimensión de las decisiones expresivas en las que solo de vez en cuando algo aparece como un vínculo del cual deshacerse. En este punto, los análisis de Piana son extremadamente claros:

[...] sin duda tenderíamos a decir que la caída de los prejuicios no es absolutamente un motivo. Más bien, deberíamos decir que hay exigencias expresivas que determinan que algo parezca un prejuicio y, por lo tanto, plantean el problema de superarlo. Sería bastante peculiar y reductivo, por ejemplo, suponer que en nuestro siglo nos percatamos de que podemos hacer un uso musical autónomo de la disonancia solo después de habernos emancipado de ciertos conceptos erróneos sobre la disonancia misma. ¿Y podemos realmente argumentar ahora que esta es la evidencia de una mayor libertad mental respecto al pasado? Hasta donde yo sé, no hay razón para creer que el músico del siglo XX esté más libre de prejuicios que el músico del siglo XVIII o XIX. Simplemente se han tomado otras decisiones (Ibídem: 66-67).

Con la ciega aceptación de estos argumentos, que a veces se presentan bajo la forma de una supuesta necesidad en el desarrollo de las decisiones artísticas<sup>8</sup>, se corre el riesgo de impedirnos mirar en la dirección que realmente es relevante: la que nos permite captar en su riqueza la dimensión expresiva del arte, su ser una posible forma de descubrir en los *contenidos de nuestra experiencia un entramado de nuevas significaciones*.

<sup>7</sup> "El hecho de que podemos hablar de *naturaleza* (fenomenológica) del sonido no implica la legitimación de un lenguaje como más o menos *natural* de otro. Aquí yace toda la verdad del convencionalismo" (Ibídem: 63).

<sup>8</sup> Sobre esta cuestión y, en general, sobre la relación entre la cuestión de las decisiones y la *necesaria superación* de tradiciones culturales y estéticas en las artes se pueden ver las bellas observaciones de Piana en *Fenomenologia di materiali e campo delle decisioni. Riflessioni sull'arte del comporre* (Piana, 1995b: 45-55).

La perspectiva del convencionalismo termina cegándonos, por un lado ante el potencial expresivo de los contenidos de nuestra experiencia perceptiva y, por otro, nos obliga a pensar que los lenguajes del arte se alternan uno a otro en un juego secuencial cuya única razón de ser se ubicaría en el sentimiento de libertad experimentado al infringir un hábito establecido –incluso si el gesto iconoclasta que destruye las formas de la tradición no puede hacer otra cosa que instituir hábitos nuevos, tan vacíos e insensatos cuanto los anteriores.

Pero hay más: cuanto más énfasis se pone en el gesto libre del artista que impone una nueva convención, en el momento en que se aleja del sistema de reglas heredadas de la tradición su decisión se hace más incomprensible en el presente. Precisamente porque en cierta medida se niega que la experiencia pueda justificar las decisiones imaginativas que guían la composición artística, se termina argumentando que la práctica artística es tan libre como arbitraria. Las filosofías del convencionalismo que celebran la libertad del sujeto que impone un significado a un material amorfo terminan logrando que su práctica sea completamente arbitraria y su historicidad concreta incomprensible –¿por qué una convención debería sustituir a otra, si no quizás solo para sentir un poco el encanto de la novedad?

El camino que Piana sugiere es diferente. En su opinión, comprender las posibilidades expresivas que se encuentran enraizadas en la estructura fenomenológica de los materiales significa al mismo tiempo ubicarse en la mejor perspectiva para dar un significado a las decisiones de la subjetividad, para entenderlas como *decisiones* que se *justifican* sobre la base de los pensamientos que la animan. No se entiende en absoluto el livor anti-perspectiva que caracteriza la pintura de principios del siglo XX, si se trata entenderlo como el resultado del prejuicio, obvio de por sí, de creer que cualquier representación debe ajustarse a la regla de Alberti. Deshacerse de este prejuicio no basta para que tenga sentido abandonar la perspectiva: para que esta opción tenga sentido es necesario que se presenten razones relativas a las intenciones de uso de la imagen, o bien al carácter expresivo de la espacialidad que se pretende representar. La perspectiva nos invita a pensar en la imagen como una escena teatral que desafía al espectador y que prepara su mirada para un espectáculo al que debe asistir: no es nada extraña la invitación de Carrà a deshacernos de ella, porque la considera un truco de escenógrafos, un artificio adecuado para un

melodrama verista. Pero, si así están las cosas, el rechazo a la perspectiva no significa reconocer un prejuicio, sino decidir algo sobre la naturaleza de las imágenes y la especificidad de las tareas que deben cumplir.

El mismo discurso es válido para la decisión de hacer un uso musical de la disonancia. Tal decisión no es el resultado de un descubrimiento, como si el músico del siglo XX finalmente hubiera entendido algo que sus predecesores no habían alcanzado. Persistiendo una convención que *injustamente* las excluye de la esfera musical en nombre de una supuesta *naturalidad* de la consonancia, las disonancias no caben en la música. Obviamente, la naturaleza delinea los límites de lo musical, pero esta constatación todavía no implica que las disonancias no tengan una naturaleza fenomenológica y que la decisión de utilizarlas esté dictada solo por el deseo de deshacerse de un prejuicio. Al contrario: las disonancias no se utilizan para resaltar la mentalidad abierta del músico, sino precisamente por su ser *disonantes*, y por esta razón permiten un uso y una valoración imaginativa que, por un lado, es coherente con su naturaleza y, por el otro, se asocia a una imagen de la música y de su expresividad que nos atraen como sujetos históricamente determinados. Cuando el músico acuerda legitimidad a la disonancia en el campo de la música, no descubre finalmente un error en el pasado, sino una posibilidad para su presente.<sup>9</sup>

228

Nº 96  
Noviembre  
diciembre  
2020

Entonces, sigue que reflexionar sobre la historia del arte del siglo XX para Piana significaba no solo reafirmar en un nuevo ámbito el objetivismo fenomenológico –la tesis, tan característica de la elaboración teórica husserliana según la cual la experiencia tiene su propia estructura autónoma y su forma dictada por su naturaleza interna– sino también para entender la naturaleza de la subjetividad, como un conjunto de decisiones y opciones que pueden ser entendidas y discutidas:

Por lo que atañe a la relación con la subjetividad, estamos muy lejos de una concepción que en los materiales sonoros ve puras "cifras" que es preciso hacer significantes y que, por lo tanto, concibe la subjetividad misma como una subjetividad que proyecta "interpretaciones". En cambio, inmediatamente se presenta en primer

---

<sup>9</sup> Piana escribe: "Sería bastante peculiar y reductivo, por ejemplo, pensar que en nuestro siglo nos hemos dado cuenta de la posibilidad de hacer un uso musical autónomo de la disonancia, siempre y cuando estemos emancipados de ciertas opiniones erróneas sobre ella" (Piana, 1991: 67).

plano el tema de la "receptividad" con la propuesta de una investigación dirigida hacia las modalidades estructurales de la experiencia sonora, ya que forman supuestos y condiciones situados en un plan que precede las diferencias de los lenguajes de la música. Pero en el contexto de este estudio se impone desde el principio el problema de una consideración dirigida hacia una subjetividad activa, es decir, una subjetividad que toma decisiones. De hecho, mientras quedemos en el plano de una exploración de lo que está del lado de la estructura, el elemento subjetivo se coloca al margen y, por lo tanto, hay que resaltar sobre todo los dinamismos internos de la materia sonora; sin embargo, precisamente estos dinamismos involucran la acción subjetiva con sus continuas exigencias de que se tome una decisión. La composición puede entonces ser considerada como el resultado de los dinamismos del material, cuando concretamente hayan entrado en el juego de las elecciones. Cualquier realización musical solo puede sostenerse en las legalidades internas del material, en sus diferencias fenomenológicas, en los rasgos que estructuralmente le pertenecen. Pero, esas legalidades internas siguen siendo puras posibilidades hasta que se hayan tomado decisiones relacionadas con ellas. *Linguaggi differenti sorgono da decisioni differenti* (Piana, 1991: 62).

#### 4. En lugar de una conclusión

A partir de aquí entendemos bien, creo, las razones por las que el arte del siglo XX recobra en Piana un peso creciente que lo empuja a encontrar en un nuevo terreno su muy vivo interés por la música y el universo sonoro.

Es un interés que tiene múltiples formas, pero es importante señalar que en su origen hay una razón estrictamente filosófica.

En las vicisitudes artísticas del siglo XX, y en particular en la música, Piana encuentra el terreno para probar y comprender mejor la relación entre expresividad y experiencia junto con la relación que combina las formas de la experiencia con la historicidad concreta de quienes experimentan. Este tema recorre una parte significativa de la obra de Giovanni Piana, iluminando su relación con la fenomenología y su forma muy original de leer la filosofía de Husserl.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Ahora, sería erróneo pensar que la reflexión teórica de Piana podría considerarse una interpretación de la fenomenología de Husserl. Sin embargo, conviene recordar que el mismo Piana fue parcialmente responsable de este malentendido, que llegó a molestarlo en sus últimos años. Si por ejemplo se lee lo

Tal vez sea apropiado demorar un poco más en este punto con el fin de tratar de poner de relieve una posible génesis del problema. Creo que estas consideraciones tienen su origen en las reflexiones del Husserl de las *Investigaciones Lógicas*, traducidas por Piana al italiano a finales de la década de 1960. En particular, en las consideraciones finales de la *Cuarta Investigación*, Husserl siente la necesidad de reconsiderar la relación que vincula la morfología pura del significado con las gramáticas históricas de las lenguas individuales. En su opinión, es posible argumentar que, para entender la especificidad histórica y empírica de cada lengua, es necesario contar con una gramática pura que precisamente nos permita preguntarnos cómo el latín, el alemán o el chino expresan, por ejemplo, la proposición existencial o las conformaciones de la modalidad. Y esto equivale a decir lo siguiente: la historicidad concreta de las lenguas empíricas solo se puede medir después de entender la brecha que las separa de ese andamiaje ideal dibujado por la gramática lógica.<sup>11</sup>

Es un tema que tiene en Husserl una propia presencia oculta. Aparece en una forma muy general en las páginas de la *Filosofía de la aritmética*, cuando el interés de Husserl está enfocado en la especificidad de los sistemas de notación aritmética, y luego reaparece en la *Crisis*, en la relación entre la ontología del mundo de la vida y sus formas concretas e históricamente reales. Lo que, sin embargo, en Husserl no sobrepasa la mera mención, en Piana adquiere una importancia central, porque en su

que Piana escribe en la *Premessa* para *Elementi di una dottrina dell'esperienza*: "Este libro fue de hecho construido sobre la base de temas y motivos extraídos directamente de la elaboración filosófica de Husserl y donde va más allá, como en el tratamiento de la temática de la imaginación, continúa las líneas de un discurso ya ampliamente preparado. Al menos hasta cierto punto, eso tal vez podría haber tomado una tendencia explícitamente exegética, continuamente apoyado en referencias textuales" (Piana, 1979:12). Es una tesis arriesgada, que no es cierta ni siquiera para esta primera obra suya.

<sup>11</sup> Piana escribe, en su comentario a la *Cuarta investigación*: "La morfología de los significados, subraya Husserl, pertenece a la lógica pura y constituye en ella una "esfera primeramente fundamental en sí misma". "Considerada desde el punto de vista de la gramática, pone al descubierto un andamiaje ideal que cada lenguaje fáctico llena y reviste de diferentes maneras con material empírico, siguiendo motivaciones empíricas, en parte de carácter universalmente humano, en parte accidentalmente variables". En esta frase, la expresión "andamiaje ideal" puede desconcertar –aquí se evoca algo así como una red impalpable por debajo de las lenguas naturales. En cierto modo, la supuesta idealidad de este andamiaje no logra suprimir la concreción de la imagen. Y, sin embargo, todo esto solo significa que "es necesario tener ante nuestros ojos este "andamiaje para poder preguntar sensatamente: ¿cómo expresan alemán, latín, chino, etc., "la" proposición existencial, "la" proposición categórica, "la" antecedente de la hipotética, "las" modalidades de "posible", "probable", el "no" etc.?" (Piana, 1976: 25).

opinión es posible encontrar en este tema el camino para devolver a la subjetividad, entendida como lugar de decisiones y elecciones, un espacio y una forma concretamente analizable. *Una historia de la percepción no existe*, pero hay muchas opciones que van realizándose en el vivir de cada cultura, determinando así las formas concretas de su mundo, –un mundo que puede ser apreciado en su historicidad y en su determinación subjetiva y cultural concreta solo si podemos mirarlo en el marco de la ontología del mundo de la vida que la fenomenología tiene la tarea de resaltar. Los colores y sonidos tienen forma, y es mirando hacia este andamiaje ideal que podemos evaluar y entender los diferentes vocabularios cromáticos de las lenguas empíricas y los diferentes sistemas de organización del espacio sonoro. Precisamente debido a la falta de mera convencionalidad de la forma de los colores y de los sonidos, los diferentes sistemas de notación cromática y musical aparecen concretamente como el resultado de un conjunto de decisiones y de *razones que se deben justificar*, si se quieren entender las desviaciones de la norma fenomenológica. Es a lo largo de este camino donde el arte del siglo XX tuvo que captar la atención de Piana, porque en las vicisitudes puestas en escena por el arte mismo ante nuestros ojos es posible reconocer la escenificación de estas consideraciones –es posible verlas mirando hacia la historia de la música y de la pintura del siglo XX, abandonando las tesis tan generalizadas, pero básicamente superficiales, que animan las filosofías del convencionalismo.

### **Bibliografía:**

- Piana 1976: *Introduzione a E. Husserl, L'intero e la parte*, Il Saggiatore, Milano;  
Piana 1979: *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, Il Saggiatore, Milano;  
Piana 1988: *La notte dei lampi*, Guerini e Associati, Milano;  
Piana 1991: *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano;  
Piana 1995: *Mondrian e la musica*, Guerini e Associati, Milano;  
Piana 1995b: "Fenomenologia dei materiali e campo delle decisioni. Riflessioni sull'arte del comporre" in AAVV, *Il canto di Seikilos. Scritti per Dino Formaggio nell'ottantesimo compleanno*, Guerini e Associati, Milano 1995

eikasía  
REVISTA DE FILOSOFÍA