

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por **Miguel Salmerón Infante**

UT PICTURA POESIS

Apuntes (1993-1998), **Antonio Campillo**

Dichoso aquel que no tiene patria, Poemas de Hannah Arendt, versiones de **Anacleto Ferrer**

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS Sección coordinada por **Antonio Notario Ruiz**

TEXTO INVITADO: O silêncio do tempo do silêncio, **Fernando José Pereira**

TEXTO INVITADO: Ética y poética en el juego teatral de *Reikiavik* de Juan Mayorga, **Zoe Martín Lago**

El problema de la autonomía del teatro, **Adrián Pradier Sebastián**

¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? **Sebastián Gámez Millán**

Como actores en el gran teatro del mundo, **Roger Ferrer Ventosa**

Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, **Marcelo Jaime Teruel**

Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, **Laura Mailló Palma**

El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, **Raúl Pérez Andrade**

Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, **Milagros García Vázquez**

MISCELÁNEA

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, **Vanessa Vidal Mayor**

La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, **Raúl Sanz García**

De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, **Rayiv David Torres Sánchez**

Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de M. Henry, **Jaime Llorente Cardo**

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, **Sergio Martínez Luna**

Épica en el arte: el caso de la canción de autor, **Gustavo Sierra Fernández**

El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, **Horacio Muñoz Fernández**

Perdidos en la isla de los prodigios: *Lost* o el abismo alegórico del drama barroco, **Ainhoa Kaiero Clave**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por Miguel Salmerón Infante	11-21
UT PICTURA POESIS	23
Apuntes (1993-1998), Antonio Campillo	25-35
<i>Dichoso aquel que no tiene patria</i> , Poemas de Hannah Arendt, versiones de Anacleto Ferrer	37-49
Ilustraciones de Laocoonte n. 4, Jante (Javier Infante)	50

PANORAMA

ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS	51
¿Qué hubiera pensado Wagner? Antonio Notario Ruiz (Coordinador)	53-55
TEXTO INVITADO	57
O silêncio do tempo do silêncio, Fernando José Pereira	59-63
Ética y poética en el juego teatral de <i>Reikiavik</i> de Juan Mayorga, Zoe Martín Lago	64-72
ARTÍCULOS	73
El problema de la autonomía del teatro, Adrián Pradier Sebastián	75-92
¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? Sebastián Gámez Millán	93-108
Como actores en el gran teatro del mundo, Roger Ferrer Ventosa	109-125
Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, Marcelo Jaume Teruel ..	126-133
Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, Laura Maillo Palma	134-145
El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, Raúl Pérez Andrade	146-156
Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, Milagros García Vázquez	157-168
MISCELÁNEA	169
Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, Carlos M. Madrid Casado	171-181
Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, Andrea Carriquiry	182-198
Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, Vanessa Vidal Mayor	199-213
La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, Raúl Sanz García	214-231
De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, Rayiv David Torres Sánchez	232-240
Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de Michel Henry, Jaime Llorente Cardo	241-256

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, Sergio Martínez Luna	257-271
Épica en el arte: el caso de la canción de autor, Gustavo Sierra Fernández	272-289
El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, Horacio Muñoz Fernández	290-304
Perdidos en la isla de los prodigios: <i>Lost</i> o el abismo alegórico del drama barroco, Ainhoa Kaiero Claver	305-317
RESEÑAS	319
Teorías del arte desde el siglo XXI, Pedro Lecanda Jiménez-Alfaro	321-325
Rimada Botánica, Xaverio Ballester	326-327
Sobre ciudades y arquitecturas, Jürgen Misch	328-332
Esbozo de una amistad sempiterna. Sobre Fuster y Alfaro, Raquel Baixauli	333-336
Cómo se analiza una obra de teatro, Teresa Aguado Garzón	337-338
Vuelan las imágenes, Verónica Perales Blanco	339-341
Mudanzas Espacio-temporales. Imagen y memoria, Raimon Ribera	342-345
Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual, Esther González Gea	346-349
Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas, Lurdes Valls Crespo	350-353
España de la Guerra, Amanda del Rey Mateos	354-356
Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía, Jorge Martínez Alcaide	357-360
Arte escrita: texto, imagen y género en el arte contemporáneo, Óscar Ortega Ruiz	361-363
Sobre el futuro del estudio del pasado, Ana Meléndez	364-366
Conducir a una diosa, Sergio Requejo Pérez	367-370
Cioran en los Archives paradoxales. (Tome III), Joan M. Marín	371-372
Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo, Raquel Baixauli	373-375
La eternidad de un día, Carmen Martínez Sáez	376-378
Releer a Rilke, Javier Castellote Lillo	379-381
Lo diabólico, lo demoníaco, lo fáustico en la literatura, la música y el arte, Mauro Jiménez	382-384
Imágenes del hombre, Miguel Ángel Rivero Gómez	385-387
Circuit Circus. Circo, Intelectuales y Payasos, Ricard Silvestre	388-390
Precariedad y resistencia del arte y la estética hoy, Rosa Fernández Gómez	391-393
RESEÑAS DE EXPOSICIONES	395
Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana, María Luisa Barrio Maestre	397-405
Ilustraciones de Jante (Javier Infante) .	
Fotografía de portada de Tamara Djermanovic intervenida con ilustración de Jante (Javier Infante) .	

LOCOONTE

MISCELÁNEA



Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de Michel Henry

Derealizing the objective world: on the immanence of the artistic in Michel Henry's aesthetic phenomenology

Jaime Llorente Cardo*

Resumen

Tratamos en el presente trabajo de presentar y someter a crítica las ideas estéticas propuestas en la obra del fenomenólogo francés Michel Henry. Desde su punto de vista, el fenómeno artístico constituye el instrumento que permite revelar una realidad absolutamente diferente a la mostrada por el mundo objetivo: la realidad vinculada a nuestra afectividad interna radicalmente inmanente. En esta mostración de lo invisible consiste la “dimensión ontológica del arte”. A partir de esta tesis inicial, se examina la relación de la estética henryana con la pintura abstracta, con las posiciones heideggerianas concernientes a la esencia de la obra de arte o con la composición pictórica propia del surrealismo.

Palabras clave: Henry, irrealidad, objetividad, vida inmanente, invisible

Abstract

In the present work we try to present and to subject to criticism the aesthetic ideas posed by the work of French phenomenologist Michel Henry. From his point of view, the artistic phenomenon constitutes the tool that allows for revealing an absolutely different reality to which is shown by the objective world: the reality linked to our internal and radically immanent emotional nature. In this showing of the invisible consists the “ontological dimension of art”. Starting from this initial thesis, the relations of Henry's aesthetics with abstract painting, with Heideggers' positions concerning the essence of the work of art or with the pictorial composition of surrealism, are examined.

Keywords: Henry, unreality, objectivity, immanent life, invisible

1. Introducción

Las reflexiones estéticas de Michel Henry no suelen ocupar un lugar relevante en el contexto de las exposiciones generales del pensamiento del fenomenólogo francés. No, al menos, en la medida en que lo hacen las cuestiones relativas a su concepción de la subjetividad trascendental como vida invisible que “se revela a sí misma en su auto-revelación patética” (Henry 2001: 300), a su teoría de la corporalidad articulada en torno a la noción de “cuerpo subjetivo” iniciada tempranamente en *Philosophie et phénoménologie du corps* y culminada en *Incarnation. Une philosophie de la chair*, o incluso a la crítica cultural centrada en la contemporaneidad y el mundo tecnificado desarrollada en *La barbarie*. Sin embargo, tanto a partir de su única obra de temática

* IES Campo de Calatrava, Ciudad Real, España. jakobweinendes@gmail.com
Artículo recibido: 14 de febrero de 2017; aceptado: 1 de octubre de 2017

estrictamente estética (*Voir l'invisible. Sur Kandinsky*) como de diversos lugares dispersos de su producción estrictamente teórica, resulta factible reconstruir las pautas fundamentales que configuran una perspectiva acerca del fenómeno de lo artístico plenamente autónoma y dotada de especificidad propia. Una perspectiva articulada en torno a las nociones de “sensibilidad”, “tonalidad” y “vida inmanente”. Esa “vida amplificada” en la cual consiste esencialmente, al decir de Henry, la experiencia estética, se sustancia y vertebra conforme a un prisma de observación conforme al cual el fenómeno artístico se muestra en términos de instrumento cognoscitivo susceptible de propiciar un singular tipo de “revelación” o “desvelamiento” de orden “metafísico”. Entendiendo este último término en clave de trascendencia desde el ámbito de lo puro y meramente apariencial a la esfera de lo realmente existente. Como lo ligado a la verdad de los fenómenos captada en calidad de *a-lētheia* o “desvelamiento” de lo subyacente a lo fenoménicamente dado. En palabras del propio Henry, se trataría, pues, de un conocimiento “susceptible de ir más allá de la apariencia exterior de los fenómenos para entregarnos su esencia íntima” (Henry 2008: 12).

2. La dimensión ontológica del arte: contemplando “otro lugar”

No obstante, a pesar de su aparente carácter tradicional, esta escisión entre lo fenoménico y lo esencial (de raigambre tanto platónico-cristiana como kantiano-schopenhaueriana) recibe en manos de Henry un tratamiento específico que supone una auténtica metamorfosis substancial referente a la significación misma del concepto de “fenómeno”. En efecto, en contexto henryano, el aspecto decisivo de la fenomenalidad se desplaza desde su tradicional vinculación al *phainomenon* griego hasta el ámbito de la vida inmanente identificada con la subjetividad trascendental. Con el invisible territorio de lo inmanente, nocturno y hurtado a esa luz en cuyo seno centellean y fulguran los fenómenos ópticamente perceptibles.¹ Luz que resulta pertinente identificar con el “fenómeno” canónicamente entendido como aquello que se muestra, se deja percibir visualmente y refulge bajo la irradiación general de un mundo iluminado. Esta dislocación de la concepción helénica del fenómeno, su reubicación en un territorio ajeno a la luminosidad del mundo objetivo, desemboca en una radical renuncia a la concepción de lo artístico (singularmente lo pictórico) como representación del modo de donación de los elementos y objetos que configuran la trama del mundo.

La pintura, contemplada desde esta perspectiva, “*deja de ser pintura de lo visible*” (Henry 2008: 21) para devenir *organon* de mostración de lo invisible. Instrumento destinado a manifestar la pura inmanencia propia de la interioridad subjetivo-vital originaria y absoluta. La obra de arte en general se define, pues, contemplada desde el punto de vista de la objetividad, como un elemento “irreal”, dado que muestra y representa simplemente la pura inmanencia de la vida. Es por ello que Henry se encuentra en disposición de identificar el arte con “la representación de la vida” y a la vez de afirmar el hecho de que, “la irrealidad del arte es, pues, originaria” (Henry 2006: 57-58). Lo es en la medida en que no puede sino ofrecer tal vida como algo

1 En este sentido, y en referencia explícita a la pintura de Kandinsky, pero en simultánea alusión a toda obra de arte en general, Henry escribe en *Voir l'invisible*: Ésta [la obra artística] no se sitúa ya en el mundo, sino en otro lugar radical en el que tiene como misión introducirnos. Sobre ese “otro lugar”, la abstracción nos ha enseñado al menos una cosa: que no pertenece precisamente al reino de lo visible, sino al de lo Invisible, que es la Vida” (Henry 2008: 112).

ausente que jamás se da en el marco abierto de la manifestación.² La obra artística no pertenece al mundo, sino a la radical interioridad vitalmente auto-afectada propia de aquella subjetividad trascendental que realmente somos. En su ensayo *Kandinsky et la signification de l'oeuvre d'art*, Henry postula que los elementos objetivos (de orden material) que configuran la obra “sólo sirven para figurar una realidad de otro orden, la realidad representada por el cuadro, el grabado o el mosaico”, de tal modo que el cuadro en su totalidad se muestra verdaderamente “como una “ventana”, como un agujero en el mundo real, agujero o ventana a través de los cuales la mirada se descubre desviada a “otro lugar” radical” (Henry 2010a: 97-98).

El objeto artístico opera, así, una auténtica torsión de la mirada, de suerte que ésta resulta arrancada de su habitual atenimiento a los caracteres visibles y materiales propios de los objetos para resultar injertada en un conjunto de realidades “figuradas”. Realidades transidas de irrealidad que dejan ya de inherir en el cuadro en tanto que objeto perteneciente al mundo objetivo para pasar a mostrarse solamente en la dimensión de su modo de ser puramente estético. Es en este sentido que Henry se encuentra en condiciones de afirmar con plena legitimidad que la obra de arte como tal, “obra que no tiene su sitio en el mundo sino fuera de él”, es “una realidad imaginaria”, “un puro imaginario” (Henry 2010a: 97). Y, sin embargo, la obra de arte pertenece también, con pleno derecho y aun con necesidad, a la esfera de lo visible y objetivamente dado. El propio soporte material de la obra atestigua esta pertenencia insoslayable de lo en principio puramente imaginario, al ámbito de aquello a lo cual Henry se refiere mediante la fórmula “verdad del mundo”. Surge aquí, por tanto, una cuestión aporética. Por un lado, la significación ontológica última del producto artístico acontece de espaldas al mundo ofrecido en la donación “objetiva” y más allá de él: en un plano de irrealidad puramente imaginario, en la pura dimensión de la inmanencia vital auto-afectada. Pero, por otro lado, tal producto se configura merced a su soporte material plenamente inserto en la esfera de la “objetualidad” mundana.³ Henry disuelve esta inicial aporía al postular que el elemento estético trasciende el soporte material a partir del cual se constituye “ópticamente” hasta el punto de ubicarse en el terreno de lo puramente imaginario. No en virtud de su carácter extraño a toda *aísthēsis*, sino justamente en la medida en que tal *aísthēsis* constituye verdaderamente su naturaleza más constitutiva y profunda.

La donación ontológica de la obra de arte eclosiona precisamente en paralelo al despliegue de la sensibilidad, es decir, a la irradiación de la ipseidad absoluta que se auto-afecta en su auto-donación patética inmanente. Así: “fuera del mundo, pues, lejos de todo lo que está ahí, en un “otra parte” que toda obra verdadera da que sentir, y que es idénticamente el otra parte en que ella se encuentra y nosotros nos encontramos” (Henry 2006: 57). En tanto que representación imaginaria de esta vida puramente

2 Como apunta al respecto C. Talon-Hugon: “*L'esthétique de Michel Henry ne peut donc être, ultimement, qu'une phénoménologie de l'expérience esthétique. L'expérience artistique, celle de l'artiste comme celle du spectateur, de l'auditeur ou du lecteur, est l'expérience de la vie subjectivement vécue, de son accroissement et de son accomplissement. L'art en général, n'est pas un “montrer” mais un “faire-éprouver”*” (Talon-Hugon 2012: 21).

3 En el ensayo sobre Kandinsky anteriormente aludido, Henry expresa esta situación aparentemente aporética en los siguientes términos: “si bien el arte remite a la sensibilidad, si en ella encuentra sus leyes propias, y también las exigencias a las que estas leyes intentan responder, al mismo tiempo, la obra de arte no tiene su sitio en el mundo real, mundo que es, justamente, un mundo sensible, dado a la sensibilidad y definido a partir de ella, a partir de sus formas y de su contenido. Nos encontramos entonces atrapados por la aporía según la cual la obra de arte pertenece y, a la vez, no pertenece al mundo real” (Henry 2010a: 100).

inmanente y trascendental en el mundo de la sensibilidad objetivamente dada, el fenómeno estético remite en último término, cuando es contemplado desde tal mundo, a una realidad ausente. Y ello porque testimonia aquella pura interioridad subjetiva y vital que jamás aparece en el contexto de la urdimbre iluminada por la diafanidad del aparecer objetivo de los fenómenos que configuran el mundo. La vida interior de la cual el arte deviene aquí expresión, únicamente se revela a sí misma en el ámbito nocturno y replegado de su propia inmanencia subjetiva absoluta. Es, pues, merced a esta exterioridad radical con respecto al universo objetivo como el elemento artístico no se identifica con su soporte material concreto. Más bien aparece como una suerte de “quinta columna” no objetiva inserta en el propio seno de la objetividad mundana al adoptar como referente expresivo la vida inmanente permanentemente ausente del mundo. El carácter enigmático y aun fascinante ligado a toda genuina obra de arte hunde su más profunda raigambre en esta remisión a lo ausente (del mundo) y sin embargo tremendamente próximo y cercano a nosotros mismos. En esa ausencia propia de la vida trascendental conocida por toda subjetividad consciente de sí “en la medida en que nosotros tampoco somos nada del mundo, en la medida en que somos seres vivos” (Henry 2006: 58).

Así pues, el objeto artístico adquiere su radical singularidad en cuanto se muestra como instancia de neutralización de los aspectos materiales que lo constituyen. La experiencia estética consiste precisamente en transmutar tales elementos materiales al contemplarlos no ya como instancias ontológicas pertenecientes al mundo, sino en términos de elementos cuya significación se agota en representar la realidad reflejada en la obra. Una realidad neutralizada asimismo en la medida en que trasciende el mundo constituido por las entidades objetivas.⁴ Aquello que Henry llama “dimensión ontológica del arte” radica, pues, en la constitución de una nueva región ontológica constituida conjuntamente por la realidad puramente imaginaria que la obra da a ver y por los elementos que la expresan ligados entre sí en virtud de relaciones de similitud.⁵ De este modo, la obra de arte aparece como un mecanismo anulador de aquellos elementos materiales sobre los cuales se apoya su efectiva epifanía en el seno del mundo de los fenómenos. Como un tipo singular de fenómeno que, contradiciendo radicalmente la esencia propia de tal término, jamás se muestra de modo efectivo, pero que se halla investido de suficiente volumen de potencia imaginativa como para desrealizar y desactivar aquellos aspectos sí fenoménicos que permiten su aparición ante la mirada del espectador.

Y es que uno de los más conspicuos rasgos de cuantos acompañan esencialmente

4 En el capítulo de *La barbarie* dedicado a la técnica, Henry indica la diferencia entre obra de arte y mundo sensible en los siguientes términos: en cuanto auto-afección del ek-stasis del Ser, la obra de arte tiene el mismo estatuto que el mundo sensible, entonces ¿en qué difiere de él? En que ella es un mundo ordenado, cuyos elementos están dispuestos y compuestos con la intención de producir sentimientos más intensos y determinados, los mismos que [...] el artista quiere expresar” (Henry 2006: 67).

5 En *Art et phénoménologie de la vie*, nuestro fenomenólogo se refiere a esta nueva vertiente de lo real abierta por el producto artístico cuando postula que: “le monde no se limite nullement au monde existant et qu’au fond il y a la possibilité constante de l’installation d’une dimension ontologique nouvelle. La réalité ne se réduit donc pas à des choses, mais il y a des dimensions d’être insoupçonnées [...]. L’art serait l’un d’entre eux, et l’artiste jetterait au-delà du monde de la facticité habituelle cette dimension d’être qui est un domaine absolument spécifique. L’art définirait en somme une région originale qui n’a pas sa source dans un existant tout fait, dans une sorte de monde substantiel, réel, mais qui nous renverrait probablement à des potentialités beaucoup plus fondamentales [...]. L’art nous révélerait une réalité plus profonde que le monde dans lequel nous pensons vivre, quelque chose comme la possibilité de ce monde” (Henry 2004: 197).

a la obra de arte lo constituye su intrínseca facultad para emplazar al sujeto que la contempla y situarlo precisamente en la condición de espectador. El producto estético genera, pues, en la subjetividad ante la cual se expone y despliega, una decisiva pasividad. Una condición fundamentalmente pasiva ante la donación de un fenómeno cuya raigambre accede a los estratos más profundos de la sensibilidad⁶. Si esto resulta en general posible, se debe al hecho de que la genuina ubicación propia del elemento estético, su “lugar natural” podría decirse, lejos de residir en un referente imaginario situado allende su presencia puramente física, se sitúa en la región de la pura inmanencia subjetiva. Sede privilegiada de toda *aísthēsis*. El auténtico “sitio” de la obra de arte se halla, pues, en la aficción que se siente a sí misma con anterioridad a resultar afectada por ningún otro elemento externo (mundano). En la auto-donación puramente subjetiva e inmanente que acontece con absoluta prioridad al efecto ocasionado por la aficción procedente de los objetos y donde aún no comparecen ni mundo ni exterioridad alguna. Se da, por esta razón, un estrecho paralelismo entre los elementos materiales que componen la obra y las tonalidades afectivas de índole subjetiva que derivan de lo sensiblemente percibido. Sobre todo, de aquello percibido en contexto “estético”.

Los efectos de orden emocional ocasionados por la exposición sensorial al objeto artístico redundan en un acto de identificación entre la voluntad expresiva del artista creador y la aficción subjetiva (anímica) experimentada por el contemplador-receptor del mismo. De esta manera, el surgimiento de tal paralelismo da lugar a la puesta en efectividad de la esencia misma del arte. Una esencia que reside, una vez más, en la esencial “irrealidad” propia de la obra artística. Carácter irreal soslayado, según Henry, de forma sistemática por la “estética científica”. Ésta cristaliza en forma de prácticas tan desatinadas como las llevadas a cabo por la “restauración” de los productos artísticos que trata a éstos en términos de meros elementos integrantes del mundo objetivo y que, por ello, desemboca en la “criminal destrucción de la obra artística en cuanto tal”: “Semejante restauración científica (que utiliza procedimientos como el carbono 14) procede de un materialismo burdo que desconoce el verdadero estatuto de la obra de arte en calidad de no-real, en su condición de imaginario puro” (Henry 2010a: 99)⁷. En tanto que expresión visible de la sensibilidad y de las tonalidades afectivas que se afectan a sí mismas, de la pura auto-donación de la subjetividad sentiente y vital, la verdadera obra de arte se situaría, al decir de Henry, al margen y más allá de todo realismo. De este modo, la pintura no figurativa, abstracta (singularmente la

6 “Más significativa aún es la manera en que la obra de arte se da a nosotros, no en su carencia ontológica, como el frágil término de una actividad sin la cual se hundiría inmediatamente en la nada, sino como la imposición masiva de aquello que detenta, por su propia consistencia, el poder de ubicarnos ante sí en condición de espectador, o sea, de un ser fundamentalmente pasivo respecto de lo que le es dado contemplar y cuyo poder experimenta” (Henry 2010a: 103).

7 Jean- Luc Marion coincide con Henry a la hora de postular la irrealidad fundamental de todo elemento artístico, particularmente el pictórico, al considerar que “La exposición no debería jamás pretender exponer un cuadro como un ente que se pone a disposición del deseo o de la información (ello equivale a destituir al cuadro de su modo propio de fenomenicidad). La exposición debería inversamente exponer la mirada al cuadro, el cual impone su aparecer tanto más radicalmente en la medida en que no presenta nada objetivable, describable, ni tampoco un ente [...]. Nada amenaza más la fenomenicidad del cuadro que el esfuerzo siempre honesto y obstinado de no conocerlo (catalogar, clasificar, mantener, estimar, conservar, etc.), sino de persuadirse de que procediendo así se accede verdaderamente al cuadro -en este caso, lo estaremos sustituyendo simplemente por el soporte óptico al que el cuadro no se reduce, puesto que, a fin de cuentas, el cuadro *no es*” (Marion 2008: 98-99). Sobre la relación entre las teorías estéticas de ambos pensadores, véase: Fritz 2009 y Gschwandtner 2014.

practicada por Kandinsky), se erigiría no sólo en paradigma de toda obra pictórica sino también en prototipo y modelo de la esencia más propia de todo arte en general⁸. Es por ello que Henry escribe en su ensayo sobre el artista ruso lo siguiente:

un trabajo efectuado sobre nuestra percepción del mundo exterior, originado en éste, habría concluido por retener o al menos privilegiar la luz, ciertas impresiones o formas geométricas; la abstracción kandiskiana implica, por el contrario, una puesta en suspensión global del mundo, que, sin embargo, no nos deja en presencia de una nada, sino de aquello que somos en nuestro ser más profundo (Henry, 2010a: 106).

Pero esta abrogación del estatus ontológico del mundo objetivo no implica que la dimensión estética se halle por esencia absolutamente escindida del ámbito de lo natural. De hecho, tal cosa sucede en tan exigua medida que -apunta Henry- la totalidad de la naturaleza se encuentra atravesada por categorías de orden netamente estético. Dado que lo estético forma parte, con plena carta de ciudadanía, del reino de la sensibilidad, el fenómeno artístico, lejos de conformar un recinto radicalmente separado del mundo “real” y entregado al artista o al crítico de arte, pertenece a la naturaleza misma de todo mundo efectivo o concebible. Ello se debe a que todo hipotético “mundo” ha de presentarse siempre ligado a la sensibilidad que constituye su fundamento. Belleza, fealdad o indiferencia son categorías de carácter estético que se identifican con otras tantas hipotéticamente posibles afecciones y condiciones de la sensibilidad en general a las cuales lo existente se expone de forma necesaria. Así pues:

el mundo concreto donde viven los hombres está en su totalidad comprendido por las categorías de la estética y sólo por ellas resulta comprensible [...]. Un mundo por esencia estético, un arte inherente a toda cultura, tales son las primeras dos implicaciones de la tesis según la cual la obra de arte responde a la sensibilidad y le pertenece” (Henry 2010 a: 101-102).

Incluso, por paradójico que *prima facie* pudiese parecer, el propio hecho de la devastación técnica del mundo natural y cultural al cual asistimos por doquier en nuestra contemporaneidad tardomoderna únicamente resulta factible en la medida en que ese mismo mundo esquilado y distorsionado por el aparato tecno-científico se halla a la vez transido de categorías estéticas. Un armazón técnico surgido, además, de forma nada casual, a partir de una ciencia que, como la galileana, hace abstracción precisamente de toda cualidad sensible a la hora de concebir los objetos naturales.

3. “Puesta-en-obra” de la verdad y verdad de la inmanencia vital: Henry *versus* Heidegger

Merced a la totalidad de lo expuesto anteriormente, ¿cabe, pues, caracterizar la teoría estética henryana como un constructo teórico de orden “subjetivista”? La respuesta a esta cuestión es, de modo inequívoco, afirmativa. En efecto, la finalidad y el sentido propio del arte no residen, al decir del pensador galo, sino en la expresión de aquellas determinaciones de carácter absolutamente subjetivo e inmanente que

8 En palabras de Alain Besançon: “Michel Henry acentúa aún más el carácter revolucionario del paso a lo abstracto, del que Kandinsky era consciente. Otorga a ese paso un valor de urgencia y de necesidad porque -según Henry más que según Kandinsky-, en el momento en que esta revolución se produce, el arte está muerto. Kandinsky, escribe Henry, rechaza el “materialismo” del siglo XIX que debe entenderse como la tentativa de basar el arte en un apoyo “exterior”, en el mundo material” (Besançon 2003: 428).

configuran el trasfondo último de nuestro ser. Y tal vez, simultáneamente, el de lo existente en su totalidad. No en poner de relieve el “mundear del mundo” o “en obra la verdad del ente” al modo heideggeriano⁹. Si es cierto que todo elemento presente en el mundo objetivo halla su fundamento en su particular resonancia interna ligada a la sensibilidad, ello se debe a la decisiva coincidencia entre la vertiente no visible -puramente interior- del ser y la esencia del mundo. Entre la ipseidad trascendental y aquello que Henry designa como “el alma de las cosas y del universo”. Este vínculo de identificación constituye precisamente “el contenido abstracto -es decir, absolutamente real- que el arte quiere expresar” (Henry, 2010a: 108). Todo arte: no solamente el arte abstracto de un Kandinsky, aunque en él se exprese de forma más conspicua y paladina lo esencialmente inherente a toda manifestación estética. En el arte la vida se experimenta, pues, a sí misma con una radical pasividad que permite que las potencias vitales cobren pujanza y que define la naturaleza de todo auténtico actuar. Pasividad que se deja sentir en la afección provocada por el objeto estético, tanto en el artista productor de la obra como en el receptor de la misma “a quien le es dado experimentar, a modo de una intensificación de su *pathos*, el esplendor de su propia vida” (Henry 2006: 104). Resulta aquí, por tanto, palmaria la remisión de lo esencial de la experiencia estética (tanto en su dimensión productiva como contemplativa) a la mismidad interna del sujeto. A la inmanencia auto-afectada de la subjetividad particular.

Esta toma de posición henryana se opone, pues, frontalmente a toda forma de “objetivismo estético”. A toda tentativa de cifrar la esencia del arte en la facultad de desvelar el ser de los elementos mundanos o de resaltar su acontecer ontológico al margen de las facultades auto-afectivas propias del sujeto y de su sensibilidad interna¹⁰. Llegados a este punto, se impone, pues, una confrontación entre la estética “subjetivista” sostenida por Henry y aquella reflexión sobre lo artístico que con mayor volumen de intensidad ha enfatizado el estatuto propio del arte como “puesta-en-obra de la verdad del Ser” y como apertura del acontecer de lo mundano. Nos referimos, como es posible inferir a partir de nuestra anterior alusión negativa al “mundear del mundo”, a las ideas “estéticas” desgranadas por Martin Heidegger. Desde la óptica heideggeriana, en efecto, las artes plásticas hallarían su significación última y radical en el acto de favorecer la congregación de los entes mundanos en el interior de una apertura ontológica externa a la subjetividad. Apertura que otorga a las cosas un espacio de reposo a la vez que un ámbito residencial al hombre en la vecindad y cercanía de éstas. En este sentido, en *Die Kunst und der Raum* Heidegger declara con explicitud que

La plástica sería un corporeizar lugares (*Verkörperung von Orten*) que, al abrir una comarca (*Gegend*) y preservarla, mantienen congregado en torno a sí [un ámbito]

9 Esta inequívoca vocación “subjetiva” propia de toda forma artística es puesta de relieve por Henry de modo evidente en pasajes como el siguiente: “Hay obra de arte, en su objetividad aparente, cada vez que su percepción consiste en imaginación, consiste en última instancia en el auto-crecimiento de la subjetividad, y lo hace posible cada vez que su percepción consiste en la Energía y es idéntica a ésta. Así, la obra de arte [...] es creación en el sentido dicho, esto es, operación, operación de la subjetividad conforme a su esencia e idéntica a su realización” (Henry 2006: 140).

10 En relación a esta “dimensión ontológica del arte” opuesta al sentido ontológico que Heidegger imprime a lo estético, escribe J. C. García Jarama: “ Si el arte comporta un mundo original y sustancial; si él nos revela una realidad de otro orden (lo que Henry denomina la “dimensión ontológica de l’art”, más aún, si él es el “cumplimiento” fenomenológico de la esencia de la vida, es porque el conjunto de sus elementos en composición revela una fuerza, una tonalidad afectiva propia del *pathos* subjetivo de la vida y del fondo de nuestro ser” (García Jarama 2007: 458).

libre que concede un demorarse (*Verweilen*) a las cosas, según el caso, y habitación al hombre en medio de las cosas (Heidegger, 2003: 132-133).

Y, asimismo: “La plástica: acción de corporeizar la verdad del ser en la obra que instaura lugares (*in ihrem Orte stiftenden Werk*)” (2003: 136-137). Repárese en el diferente tono y contenido que estas declaraciones revisten con respecto a la teoría henryana del arte como expresión de la interioridad vital del “sí-mismo”. Aquí el receptor de la obra de arte no experimenta en absoluto “el esplendor del *pathos* de su propia vida”, sino más bien la gloria del despliegue ontológico del ser de los objetos mundanos externos a su propia subjetividad y extraños a la inmanencia de su interioridad vital. El acto de “corporeizar lugares” en el seno de la “verdad del Ser” sustituye aquí a la pura aficción de la sensibilidad que se afecta a sí misma a través de la contemplación del elemento estético.

La “estética” heideggeriana de las artes plásticas se mueve permanentemente en la esfera ontológica de la exterioridad radical. En el ámbito mundano trascendente a la ipseidad subjetiva en el cual acontecen la formación de lugares espaciales y la *Versammlung* o “congregación-reunión” de las cosas materiales. Lo decisivo radica, pues, ahí en aquello que Henry llama en diversos lugares “la verdad del mundo”. No decididamente en la verdad del arte en cuanto elemento “espiritual” que muestra la verdad de la aficción patética de la subjetividad vital que se siente y afecta a sí misma en su auto-donación radicalmente inmanente. La pasividad en la cual la vida se experimenta a sí misma y asiste a la pujanza de sus potencias a través tanto del creador como del espectador de la obra de arte se transmuta, en el pensar estético heideggeriano, en un auténtico eclipse de ambos sujetos implicados en la experiencia de la percepción artística. En efecto, desde la óptica del pensador de Messkirch, el acto de aislar y dejar reposar la obra en sí misma, en su “pura autosubsistencia”, pertenece esencialmente a la intencionalidad del artista creador, el cual “queda reducido a algo indiferente frente a la obra, casi a un simple puente hacia el surgimiento de la obra que se destruye a sí mismo en la creación” (Heidegger 1995: 33). Sin embargo, desde la perspectiva henryana, el acto creador supone inversamente la apoteosis de las potencias subjetivas y sensibles del sujeto, no su disolución tras la objetividad propia de su obra. De hecho, en *C'est moi la vérité*, Henry pone de relieve con palmaria explicitud este carácter radicalmente subjetivo del sentido del quehacer estético al equiparar -aun en régimen de superioridad- tal actividad con la potencia organizativa propia de lo divino:

A la manera de Dios, el artista moderno se jacta de ser creador. Creador de una obra eventualmente más rica, más sorprendente, seguramente más novedosa que la naturaleza creada por Dios. De este modo, bien podría el artista, gracias a su genio inventivo o su sofisticación, aventajar al mismo Dios. En el caso del escritor, el poder que tienen las palabras para erigir mundos desconocidos es todavía más evidente (Henry 2001: 254).

Se trata, manifiestamente de una postura “subjetivista” radicalmente opuesta a la preeminencia que Heidegger concede a la objetividad de la obra sobre la interioridad propia del sujeto que la ha creado y tornado posible. Pero esta divergencia radical entre ambos pensadores no atañe únicamente a la esfera de producción de la obra, sino al estatuto propio de ésta y del espectador que la percibe. Lejos de experimentar la “intensificación de su *pathos* vital” o el “esplendor de su propia vida”, el contemplador

estético heideggeriano asiste fundamentalmente, en estado de total extraversión, a la “puesta-en-obra (*Ins-Werk-Bringen*) de la “verdad del Ser” entendida como “desvelamiento” (*Unverborgenheit*) del ser de los entes¹¹. Este acontecer de la “verdad” es el que tiene lugar, según el Heidegger de *Der Ursprung des Kunstwerkes*, en el contexto de productos artísticos como la tela de Van Gogh que muestra un par de botas de campesino o el templo griego que se erige en el seno de un “escarpado valle rocoso”. En el primer caso, el ente representado por las botas de labor “sale a la luz en el desocultamiento de su ser” de tal modo que “Cuando en la obra se produce una apertura de lo ente que permite atisbar lo que es y cómo es, es que está obrando en ella la verdad [...]. Según esto, la esencia del arte sería ese ponerse a la a la obra la verdad de lo ente” (Heidegger 1995: 29). Arte y verdad constituyen, pues, nociones paralelas y convergentes. Pero la verdad pertenece esencialmente al acontecer del elemento objetivo representado por la obra artística, quedando así la esencia del arte desligada de aquella finalidad esencial que Henry le atribuye, a saber: expresar determinaciones subjetivas provenientes de nuestra más profunda interioridad vital mediada por la sensibilidad. También Henry se refiere a lo esencial del arte en términos de “verdad” y “desvelamiento”, pero tales expresiones revisten en este contexto un significado diametralmente opuesto al que adoptan en el marco del pensar heideggeriano.

En *Voir l'invisible*, Henry se refiere a la pintura abstracta de Kandinsky como una forma artística extraña a toda “pintura exterior”, es decir, como aquella que prescinde de toda figuración y todo “realismo” para propiciar la escucha de la pura tonalidad profunda de nuestro ser: “La pintura realiza entonces su obra propia, la de un desvelamiento. Desvelamiento necesario cuando la tonalidad de las cosas permanece con gran frecuencia velada” (Henry 2008: 53). Hasta aquí parecería que nos encontramos inmersos en las coordenadas heideggerianas, pero realmente ocurre que “Desvelamiento quiere decir aquí desvelamiento de la vida, y como ésta es en sí misma ese desvelamiento, como es, en la interioridad de su *pathos*, revelación de sí, es al más ineludible de sus poderes adonde la pintura reconduce la vida, siendo, en realidad, la exaltación de ese poder” (2008: 53-54). Así pues, el desvelamiento de la esencia de la vida coincide con el de la esencia de la pintura y con la de todo arte en general. El antagonismo entre esta tesis y la intuición heideggeriana relativa a la esencia del arte como “desvelamiento del ser de los entes” y “puesta-en-obra de la verdad de lo ente” (objetivamente considerado) resulta, como puede apreciarse, absoluta. Se dan, pues, dos formas de verdad en lo referente a la esencia del arte. Una en la cual lo estético asume como función el desvelamiento de lo inmanente, de lo invisible, de la vida puramente auto-afectada en cuanto subjetividad, y otra que no sólo cifra su significado profundo en la mostración de lo visible, sino que lo hace resaltar en su visibilidad, en el ser de su condición visible y presente. A esta segunda forma pertenece de modo inequívoco la interpretación heideggeriana de la imagen de las botas representadas por Van Gogh o la del templo griego que “abre un mundo y al mismo tiempo lo vuelve a situar sobre la tierra, que sólo a partir de ese momento aparece como suelo natal” (Heidegger 1995: 35). Aquello que la mirada heideggeriana contempla en el cuadro de Van Gogh se deja enunciar en elementos tales como “la fatiga de los pasos de la faena”, “el lento avanzar

11 En referencia al espacio como agente desvelador de “lo más propio” y que marca la pauta de tal acto de descubrimiento, Heidegger escribe: “concedido que el arte sea el llevar-a-obra la verdad, y que la verdad signifique el desocultamiento del ser” (Heidegger 2003: 125).

a lo largo de los monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado”, “la humedad y el barro del suelo”, “la soledad del camino de campo cuando cae la tarde” o “la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal” (1995: 27). Elementos todos ellos, como puede verse, incardinados de un modo u otro en la esfera de la objetividad de la *phýsis*. No hay, en este contexto, alusión alguna a la inmanencia subjetiva o atisbo de referencia a la ipseidad auto-afectada propia de la campesina a la cual Heidegger atribuye hipotéticamente la propiedad del par de botas en cuestión. De hecho, las pálidas referencias heideggerianas a la seguridad de la labradora en su mundo, al “callado temor por tener seguro el pan”, a la “silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria” o a “la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte”, a pesar de remitir a supuestas afecciones “subjetivas”, carecen a todas luces del esplendor del *pathos* de la propia vida. Permanecen ajenas al carácter estimulante de las potencias propias de las facultades inmanentes en el cual Henry avizora la esencia más profunda de todo auténtico arte.

Tampoco el templo griego que se limita a “hacer mundo” y a instaurar lugares en la medida en que concita en derredor suyo la unidad de todas las relaciones que configuran el supuesto destino del ser humano, refiere a *pathos* subjetivamente auto-donado de ninguna clase. Lo que realmente se dirime aquí es la cuestión relativa a qué es propiamente lo que importa en referencia al sentido aportado por el producto artístico y por la experiencia estética que éste es capaz de suscitar. Heidegger parece conocer nítidamente cuál es la clave en la cual reside tal relevancia, al menos en lo referente a las “artes figurativas”: “La plástica: un llevar-a-obra que corporeiza lugares y que, con estos, hace que se abran las comarcas de un posible habitar humano, de un posible demorarse las cosas que circundan (*umgebenden*) e importan (*angehenden*) a los hombres” (Heidegger 2003: 137). El peso de la pregnancia del arte recae, pues, en la habilitación de espacios favorecedores de la inserción residencial de lo humano en el conjunto de lo (objetivamente) existente. Pero también Henry ve con claridad que en una época histórica en la que la exterioridad del mundo objetivo despliega su influencia sobre todo lo efectivamente dado, en un tiempo en el que únicamente existen ya “objetos” de diferente tipo gestionados por el pensamiento científico-técnico, el arte constituye el genuino agente susceptible de propiciar una verdadera “liberación de lo espiritual”. El sentido “metafísico” del arte residiría, pues, no en el “desvelamiento de la verdad del ser”, sino en la mostración de la “realidad invisible que somos en el fondo de nuestro ser y que constituye el Ser verdadero” (Henry, 2008: 34)¹². ¿Qué es, por tanto, aquello que verdaderamente “importa” en referencia a la función “desveladora” o “desencubridora” propia del arte? En abierta contraposición a la perspectiva heideggeriana, Henry indica explícitamente al respecto:

12 Repárese en el modo en que Heidegger, a pesar de utilizar formalmente fórmulas semejantes a las manejadas por Henry (singularmente la referencia a lo invisible en la obra artística) les imprime una significación totalmente inversa la sostenida por el pensador francés. Un pertinente ejemplo lo constituyen las observaciones heideggerianas sobre la escultura vertidas en el contexto de sus *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum* en las cuales falta, asimismo, toda verdadera referencia a afección subjetivo-trascendental alguna, manteniéndose siempre en un esquema ontológico centrado en la exterioridad “objetiva”: “Cuando el artista modela una cabeza, parece que se limitara a reconfigurar (*nachzubilden*) las superficies visibles, cuando en verdad configura lo propiamente invisible, a saber, la manera en que esta cabeza mira al mundo, la manera en que ella mora (*aufhält*) en lo abierto del espacio y a él se atiene, allí donde viene solicitada (*angegangen*) por hombres y cosas” (Heidegger 2003: 84-87).

El arte realiza un descubrimiento [un acto de *Unverborgenheit*], un descubrimiento propiamente inaudito: pone ante nuestros ojos maravillados, como un dominio todavía inexplorado, nuevos fenómenos, olvidados, si no ocultados y negados. Y son justamente los fenómenos los que nos abren el acceso a nosotros mismos, a lo único que en definitiva importa (2008: 34)¹³.

4. Desmadejando la urdimbre del mundo

Una vez formulada la distinción entre los dos tipos de verdad ontológica del arte a propósito de la contraposición entre la teoría henryana de lo artístico y la “estética” de Heidegger, se trataría seguidamente de considerar el modo en el cual el pensador francés procede a la factura de una teoría tendente a operar un auténtico acto de “desrealización del mundo objetivo”. Éste se presenta ante la percepción como un elemento “irreal”, bajo la lente de lo figurado o lo imaginario, en la medida en que la obra de arte auténtica transmuta el sentido eminentemente práctico que de ordinario se apodera de los elementos y objetos que lo pueblan. Este acto de redefinición de la mirada interrumpe el circuito referencial pragmático en el seno del cual se ofrecen habitualmente las cosas y útiles mundanos (la trama del *Zeugzusammenhang* o “plexo de útiles” heideggeriano), de manera que los colores y las formas abandonan su función representativa con respecto a los objetos y dejan de fusionarse e identificarse plenamente con ellos. El resultado de tal alteración es que, en el contexto de la obra pictórica, forma y color adquieren pleno volumen de autonomía. Súbitamente aparecen por sí mismos. Casi a modo de accidentes autosubsistentes capaces de adquirir consistencia ontológica al margen y con independencia de las sustancias concretas que deberían servirles de soporte necesario. El espectador del producto estético los percibe, pues, también de este modo: a título de elementos que valen por sí mismos. O, como prefiere expresarlo el propio Henry, como “formas pictóricas puras”. Con ello resulta suprimido a través de la obra el mundo objetivamente dado en la percepción ordinaria y, a la vez, liberado el universo de las formas puramente pictóricas. Todo lo dicho implica, como apunta Levinas en *De l'existence à l'existant*, el hecho de que “la pintura es una lucha contra la visión”. Contra la visión habitual centrada sobre el cuadro “realista”, pero sobre todo opuesta a la percepción óptica común práctico-utilitaria que ordinariamente se pasea sobre los elementos del mundo cotidiano sin reparar en más aspectos que aquellos que guardan alguna clase de vínculo con nuestros intereses pragmáticos y vitales.

Sin embargo, la percepción estética cercena la trama urdida por los nexos referenciales trenzados por los objetos mundanos, para dejar subsistir únicamente la presencia de los elementos estéticos puros (forma y color). Elementos ya desligados de toda referencia trascendente a ellos mismos. De este modo, la experiencia estética se torna “contra-experiencia” -por emplear el término utilizado por Jean-Luc Marion en referencia a la captación del “fenómeno saturado”-, esto es, acto de violencia ejercido contra la percepción óptica habitual que nuestra mirada lanza sobre el horizonte de lo mundano. A esta “contra-experiencia” propia de la visión artística es a la que remite Henry en *Voir l'invisible* cuando escribe:

13 Por si subsistiese algún atisbo de duda, al comienzo de su *Généalogie de la psychanalyse* Henry explicita con meridiana concreción su idea acerca de aquello que “verdaderamente importa”: “El psicoanálisis no es un comienzo, sino un término, el término de una larga historia que no es nada menos que la del pensamiento de Occidente, la de su incapacidad para apoderarse de lo único que importa [la Psique como “ser más íntimo del hombre”] y, así, la de su inevitable descomposición” (Henry 2010b: 22).

La pintura es una contrapercepción. Con ello se quiere decir que la cadena de significados referenciales en los que se constituye la realidad cotidiana del mundo, el movimiento incesante de superación de las apariciones sensibles hacia el trasfondo monótono y estereotipado de los objetos utilitarios, se interrumpe bruscamente bajo la mirada del artista (Henry 2008: 42).

No obstante, la postura de Henry adquiere aquí tintes acaso excesivamente radicales. En efecto, si hay un “ismo” artístico que haya postulado con la máxima contundencia y explicitud el modo en el que el arte desgarrar la urdimbre tejida por la visión cotidiana y pragmática de los objetos, ese es el surrealismo. Se trata de un rasgo que aparece ya en la célebre declaración de Lautréamont relativa a la hipotética belleza revestida por “el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección”, pero que se halla presente, por ejemplo, en el modo en que Magritte asocia y coloca en vecindad elementos ordinariamente heterogéneos y separados en la percepción común, favoreciendo así la epifanía de imágenes tan sorprendentes como inquietantes. La pintura surrealista logra este efecto de “desrealización” y extrañeza con respecto al mundo objetivo sin eliminar la estructura y las formas propias de éste. Muy al contrario, las obras de arte surrealistas suelen reproducir cuidadosamente y con una depurada técnica pictórica las formas propias de los objetos mundanos. Pero la clave reside en que lo hacen de tal modo que la red referencial tramada entre éstos queda bruscamente seccionada favoreciendo ese acto de “contrapercepción” en el cual Henry intuye la esencia misma de la mirada estética. El arte surrealista se erige, pues, como prueba práctica del modo en el que es posible mostrar la extrañeza con respecto a nuestro mundo objetivo comúnmente percibido a través de medios abiertamente figurativos. Sin necesidad de trascender la esfera de la representación hacia el universo abstracto kandinskiano únicamente habitado por puros elementos morfo-cromáticos. La negativa de Henry a asumir (o siquiera examinar seriamente) tal posibilidad “intermedia” se pone de relieve con palmaria explicitud al referirse peyorativamente al “truco” subyacente de modo larvado tras el modo de composición de la obra propio del surrealismo:

Se trata de juntar dos tipos de objetos que habitualmente no van juntos y, por esta ruptura del orden de la percepción práctica, de provocar en el espectador una impresión de extrañeza [de desrealización], de inquietud e incluso de malestar que, a decir verdad, ese tipo de cuadros no deja de suscitar (Henry 2008: 54).

Pero, al decir de Henry, la vía hacia el auténtico arte precisa ser puesta en franquía y tornada expedita merced a la sustitución total del mundo externo de los objetos por las formas y colores nudamente captados en su absoluta autonomía con respecto a toda referencia mundana. Solamente de ese modo tales formas y colores puros y abstraídos del objeto se encuentran en disposición de hacer surgir en el ánimo interno del sujeto perceptor “esas modalidades patéticas nuevas. Esa temporalidad del crecimiento con la que comienza y acaba la experiencia estética” (2008: 55). Con todo, tanto la teoría henryana de la abstracción como las pretensiones subyacentes al arte surrealista mantienen un punto de tangencia hartamente significativo. Ambas se orientan comúnmente hacia la mostración de lo anteriormente no susceptible de ser contemplado. Ambas asumen como objetivo propiciar la visión de lo invisible, el acto de tornar visible aquello que jamás había podido ser visto con anterioridad: “La pintura hace ver lo que

nunca se había visto antes” (Henry 2008: 145). También el arte surrealista tiende a la mostración de lo invisto. La diferencia entre ambas posturas estriba en que, en el caso de Henry, lo invisible se identifica con la pura interioridad subjetivo vital, con “la vida invisible en su incansable venida a sí misma” (2008: 29), mientras que la apariencia de irrealidad propiciada por el cuadro surrealista viene dada por la singular forma en que en ella el mundo objetivo comparece ante la percepción. El modo de composición surrealista de la obra no emplea, pues, “truco” alguno, como apunta Henry, sino que trata exitosamente de favorecer esa característica impresión de extrañeza y desasosiego con respecto a lo objetivamente dado que destilan las obras de De Chirico, Magritte, Delvaux o Tanguy. Una extrañeza nacida no de la supresión de toda objetividad en general, sino del particular modo en que la obra compone y recrea nuevamente la composición de lo real establecida originariamente por la tupida y compacta trama constituida por el mundo mismo¹⁴. La mostración de lo invisible o lo no anteriormente visto tiene lugar, por lo demás, igualmente en las obras pictóricas de artistas como Arcimboldo o Hieronymus Bosch (El Bosco). Tampoco en ellas aparece algo susceptible de haber sido previamente contemplado de modo puramente sensible en el marco de la trama urdida por la percepción habitual de los objetos que habitan el mundo.

Así pues, desde la óptica henryana, toda composición “no abstracta” (es decir, figurativa) toma como referente y fundamento último la donación objetiva de los elementos mundanos, secundando así su continuidad dotada de estabilidad, consistencia y firmeza. No se dan en esta composición “externa” discontinuidades, interrupciones o espacios de hiato entre los objetos que conforman la trama carente de hendiduras de esa totalidad homogénea isomorfa con el mundo que es la obra de arte exterior u objetivamente compuesta. Los factores constituyentes de la obra que se fundamenta en la sustancialidad del mundo y respeta la continuidad compacta de éste (formas, colores, etc.) configuran, según Henry, un tejido denso, sólido y durable. Un plexo en el cual, al igual que en la experiencia común del mundo objetivo, ningún elemento permanece aislado y todos guardan vinculación directa con el resto. Es así como “el *continuum* de la obra responde al *continuum* del mundo. La coherencia compacta y sin fisura alguna del segundo asegura a la primera un modo de ser que no se convierte nunca en no-ser. ¡Espectáculo tranquilizador del mundo!” (Henry 2008: 116). No deja de resultar sorprendente el hecho de que Henry no alcance a ver y reconozca en formas artísticas como la composición surrealista, precisamente la ruptura efectiva de esta continuidad y densidad que él mismo intuye tanto en la urdimbre pragmática tejida por el mundo objetivo como en la obra de arte figurativa construida a imagen y semejanza de éste. En efecto, la forma en que el mundo objetivamente representado por la percepción se presenta y comparece en el marco de la pintura surrealista adopta cualquier forma excepto la de un “espectáculo tranquilizador”. La inquietud, desazón y desasosiego que la contemplación de tales obras imprime en el ánimo subjetivo del espectador nace fundamentalmente del modo en que en ellas la composición tiende a hendir y rasgar la trama del mundo objetivo. A interrumpir el circuito referencial habitual entre

14 Así lo reconoce también Levinas en su ensayo “estético” *La réalité et son ombre* cuando escribe: “Le tableau ne nous conduit donc pas au-delà de la réalité donnée, mais, en quelque manière, en deçà. Il est symbole à rebours. Libre au poète et au peintre qui a découvert le «mystère» et «l'étrangeté» du monde qu'il habite tous les jours de croire qu'il a dépassé le réel. Le mystère de l'être n'est pas son mythe. L'artiste se meut dans un univers qui précède [...] le monde de la création, dans un univers que l'artiste a déjà dépassé par sa pensée et ses actes quotidiens” (Levinas 1994: 116-117).

los objetos aislándolos en cierto modo unos de otros y de la totalidad perceptiva que juntos contribuyen a configurar y perfilar.

El resultado perceptivo de tal contemplación, esto es, la impresión de perplejidad y extrañeza con respecto al horizonte mundano habitualmente captado, constituye ciertamente, como apuntaría Henry, una tonalidad subjetiva e inmanente provocada por un espectáculo visual de orden representativo. Pero también incluye simultáneamente una referencia a ese trasfondo inquietante, vacío y desértico que la obra de arte surrealista permite entrever tras el consistente tejido conformado por las referencias mutuas establecidas entre los objetos. Es en este sentido como la obra figurativa surrealista permite “ver lo invisible” de un doble modo. En la medida en que ofrece a la mirada imágenes jamás susceptibles de ser anteriormente contempladas y, a la vez, en tanto que favorece la intuición del espacio neutro del Ser que subyace a toda forma nítidamente perfilada y vinculada a todas las restantes merced a relaciones de referencialidad recíproca. Frente a todo ello, Henry insiste en el carácter exclusivamente abstracto y no figurativo constitutivamente ligado a todo arte en cuanto éste refiere esencialmente a la esfera de la inmanencia vital auto-afectada propia tanto del artista productor como del espectador receptor de la obra. Lo invisible que ha de ser visto y desvelado por la práctica estética reside precisa y exclusivamente en la región de esta inmanencia subjetiva auto-donada en su inmediatez patética. De ahí que, desde la perspectiva asumida por Henry, toda tentativa de fundar la esencia de lo artístico sobre un basamento externo, es decir, sobre las categorías del mundo objetivo y material, se halle desde el comienzo abocada al fracaso:

El fracaso rotundo de este intento -visible en el realismo, el naturalismo, el academicismo, el pompierismo, pero también en el impresionismo, el cubismo, etc.- implica una reorganización completa de las categorías con ayuda de las cuales se debe pensar el arte, la sustitución como principio de la creación estética, del universo material por la vida invisible (2008:115)¹⁵.

5. Conclusión

Tal vez, la crítica más relevante susceptible de serle formulada a la estética henryana sea la de “reduccionismo”. En efecto, la enfática insistencia con la cual Henry circunscribe la esencia del arte a las tonalidades subjetivas propiciadas por la composición pictórica abstracta (singularmente la kandinskiana) y por la musical, no sólo excluye del ámbito del auténtico arte a toda forma estética pictórica de carácter figurativo o “realista”, sino que deja fuera de tal esfera la totalidad de la escultura y la arquitectura. Tal vez por considerarlas formas artísticas excesivamente deudoras de las categorías del mundo objetivo y excesivamente apegadas aún a las estructuras ontológicas “objetivas” característicamente propias de éste. Formas artísticas como la pintura o la escultura surrealista constituirían, sin embargo, como hemos ya apuntado, elementos estéticos ubicados, no ya en el terreno de la absoluta eliminación de la representación objetiva ni en el de su mera reproducción “realista”, sino en el espacio de tangencia entre la objetividad y un tipo figurativo de composición que alcanza más allá

15 Frente a todos los anteriores “ismos”, Henry apologiza sobre la pintura de Kandinsky como modelo y paradigma absoluto del auténtico arte: “El análisis kandinskiano trabaja también aquí a la manera del análisis eidético de Husserl: se trata de proscribir las propiedades extrañas a la esencia del arte para percibir éste en su pureza. Es precisamente con la eliminación de la representación objetiva como se produce la puesta al desnudo de la esencia pura de la pintura” (2008: 56).

de ella. Al desmarcarse de ese espacio intermedio o tangencial merced a su exclusiva referencia al ámbito “nocturno” de la interioridad auto-afectada, la estética henryana soslaya simultáneamente la práctica totalidad de la dimensión ontológica propia del arte. Deja al margen su contribución a nuestro conocimiento del mundo objetivo circundante. La hipertrofia o hiper-autonomía que los elementos “accidentales” (el color, por ejemplo) adquieren en el marco de la reflexión estética del pensador galo contribuye decisivamente a trazar una difícilmente salvable cesura entre las categorías del mundo externo objetivamente representado y las tonalidades afectivas sentidas en el interior de la esfera de la pura inmanencia subjetiva.

Esta emancipación de lo accidental con respecto a lo sustancial dado a la intuición borra *d'un seul coup* el acontecer del universo material en cuyo seno se hallan insertos tanto el artista como el espectador de la obra de arte, para dejar subsistir únicamente el universo propio del *pathos* subjetivo receptor de tonalidades afectivas. Es de este modo como la experiencia estética -la del color emancipado de su inherencia en una sustancia concreta y determinada, por ejemplo- deviene en todo momento experiencia inmanente de lo no-visible, de lo absolutamente interno:

Es la experiencia, no en el sentido de una experiencia del mundo, sino en el de una experiencia invisible, situada en la subjetividad absoluta y consistente precisamente en su intermediación patética, la que fundamenta toda posible teoría de los colores (Henry 2008: 95).

Un mundo ontológicamente donado que no tiene necesariamente por qué coincidir con el de la epifanía acaecer del Ser de los entes postulado por Heidegger como efecto y tarea esencial derivada del quehacer artístico. No obstante, también productos artísticos como los facturados merced a la mencionada estética surrealista ocasionan efectos subjetivos sumamente concretos e intensos en la región de la pura inmanencia, pero lo hacen de un modo diferente a aquel glosado por Henry en excluyente remisión a la abstracción kandinskiana. Esto significa que la caracterización henryana con respecto al arte se muestra como un constructo teórico incompleto y radicalmente parcial. Al enfatizar únicamente la dimensión puramente subjetiva de la experiencia estética y eliminar en su práctica totalidad la representación intuitiva del universo objetivo, cercena de raíz toda posibilidad de que el arte resulte susceptible de ser contemplado en términos de producto “espiritual” y cultural capaz de atestiguar y testimoniar cumplidamente la esencia de la relación de la mismidad subjetiva del hombre con su mundo. El denodado afán por “ver lo invisible” ciega acaso la mirada a la hora de ser capaz de ver lo directamente visible de manera apropiada y renovada. Esta ablepsia voluntaria constituye tal vez el más destacado y problemático rasgo de cuantos contribuyen a configurar ese singular acto de desrealización del mundo que define esencialmente a la estética henryana.

Bibliografía citada

- Besançon, A. 2003. *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclasia*. Madrid: Siruela.
- Fritz, Peter Joseph. 2009. “Black Holes and Revelations: Michel Henry and Jean-Luc Marion on the Aesthetics of the invisible”. *Modern Theology*, 25, 3: 415-440.

- García Jarama, J. C. 2007. *Finitud, carne e intersubjetividad. La estructura del sujeto humano en la fenomenología material de Michel Henry*. Toledo: Instituto teológico San Ildefonso.
- Gschwandtner, Christina M. 2014. "Revealing the Invisible: Henry and Marion on Aesthetic Experience". *Journal of Speculative Philosophy*, 28, 3: 305-314.
- Heidegger, M. 1995. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Universidad.
- 2003. *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum. Die Kunst und der Raum. Observaciones relativas al arte-la plástica- el espacio. El arte y el espacio. Oharkizunak arteari, plastikari eta espazioari buruz. Artea eta espazioa*. Pamplona: Universidad pública de Navarra. Cátedra Jorge Oteiza.
- Henry, M. 2001. *Yo soy la verdad*. Salamanca: Sígueme.
- 2004. *Auto-donation. Entretiens et conférences*. Paris: Beauchesne.
- 2006. *La barbarie*. Madrid: Caparrós.
- 2008. *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*. Madrid: Siruela.
- 2010a. *Fenomenología de la vida*. Buenos Aires: Prometeo.
- 2010b. *Genealogía del psicoanálisis*. Madrid: Síntesis.
- Levinas, E. 1994. *Les imprévus de l'histoire*. París: Fata Morgana.
- Marion, J.-L. 2008. *Siendo dado*. Madrid: Síntesis.
- Talon-Hugon, Carole. 2012. "L'esthétique henryenne est-elle phénoménologique?". Pp. 3-23, en Adnen Jdey y Rolf Kühn (eds.): *Michel Henry et l'affect de l'art. Recherches sur l'esthétique de la phénoménologie matérielle*, Leiden: Brill.