

//LA PINTURA DE L'INVISIBLE DE MICHEL HENRY EN EL VISIBLE//

HELENA CAÑADAS SALVADOR
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

///

PARAULES CLAU: pintura, invisible, fenomenologia, art, abstracció.

RESUMEN: La pintura de l'invisible, vista per la fenomenologia de Michel Henry, neix amb Kandinsky, primer pintor abstracte. És una pintura que aconsegueix la paradoxa de l'aparició fenomenològica només amb una forma igualment invisible, és a dir, abstracta. Tot i així, el discurs d'Henry sembla permetre anar a buscar la seva definició d'invisible abans de l'abstracció, especialment en la figuració del Romanticisme nòrdic. Així, veure l'invisible en el visible i debatre sobre els llenguatges artístics.

KEYWORDS: painting, invisible, phenomenology, art, abstraction.

ABSTRACT: The invisible painting, seen by Michel Henry's phenomenology, appears with Kandinsky, the first abstract painter. The invisible painting achieves the phenomenological paradox of appearing only with a form equally invisible, that is, abstract. Nonetheless, Michel Henry's discourse seems to permit searching his invisible before abstraction, especially in the figuration of the northern Romanticism. In that way we will be able to see Henry's invisible in the visible and discuss about artistic languages.

///

La Modernitat¹ ha de ser emmarcada com un moment de canvis i ruptures que cerca i conquesta la idealitat. El poder expressiu que formes i colors aclamen alliberar sobre el llenç porta l'art per nous camins. Camins que el Romanticisme obre en gran part i que la Fenomenologia segueix fins portar l'espectador modern i contemporani a aprendre a veure el que no es veu, a buscar sentits profunds i amagats. Nascuda a finals del XIX i ocupant el discurs de tot el segle XX, la filosofia fenomenològica mostra aquest gust modern per la pintura de l'invisible. Michel Henry (1922-2002) a *Voir l'invisible. Sur Kandinsky* (1988) planteja un dibuix molt acurat en la seva única obra sobre qüestions estètiques. A diferència de les propostes d'altres pensadors fenomenòlegs, la seva pintura de l'invisible es presenta ben delimitada per la forma abstracta. Això fa que sigui Kandinsky, considerat el primer pintor abstracte, el primer pintor de l'invisible. El rus és analitzat en el període de la Bauhaus, entre 1921 i 1933, en la seva etapa d'abstracció geomètrica. Els seus escrits, tant *Punt, línia sobre el pla* (1926) com *De l'espiritual en l'art* (1911-1912), serveixen de recolzament a Henry. De ells extreu la voluntat de l'artista que l'acosta a la voluntat fenomenològica de l'invisible. Ara bé, malgrat la seva ferma confiança en l'abstracció, sembla quedar oberta una petita escletxa per on portar la pintura de l'invisible cap a altres suposicions. El mateix Henry en el seu discurs sembla deixar que ens preguntem: és la pintura de l'invisible necessàriament una pintura abstracta?

«Kandinsky, inventor de la pintura abstracta, va provocar una revolució en les concepcions tradicionals de la representació estètica, definint en aquell camp una nova era: la era de la modernitat.»² (Henry, 2010: 49) Amb aquestes primeres paraules a *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, el francès presenta les línies directrius del seu discurs. L'artista és tractat de seguida sota una singularitat que l'allunya de la tradició. Ens podem endinsar aleshores en un discurs històric que recorre la pintura en les seves diverses aventures, mai a prop de l'invisible. Fins ara, ni Cézanne, ni Picasso, el Cubisme, l'Impressionisme o el Realisme i els demés moviments d'avantguarda han sabut o volgut deslligar-se del visible, creu Henry. Els seus jocs formals, preocupats en el com i no en el què diu la pintura, miren la realitat visible i es distreuen amb la visibilitat: «és l'objecte el que dicta a l'artista les regles de la seva deconstrucció i de la seva reconstrucció.»³ (Henry, 2010: 28) En canvi, Kandinsky a partir de la segona dècada del segle XX, pel neguit de la seva abstracció, es converteix en el primer pintor de l'invisible. Ell sí entén que la pintura és una vibració de l'ànima, i partint d'una necessitat interior, el contingut de la seva obra es torna espiritual i, per tant, invisible. El pensador francès es pregunta, fent que ens

¹ Hans Belting la concreta del 1800 al 1960, «*The invisible masterpiece is a conceptual history of the modern work of art. Modern, in this case, means a time span that reaches from c.1800 –the rise of Romanticism and the public art museum– to c.1960, when art production increasingly turned from the traditional work of art and its firm profile as a personal creation of an object for exhibition.*» Belting, Hans. *The invisible masterpiece*. Chicago: University of Chicago, 2001. p.7

² «*Kandinsky est l'inventeur de la peinture abstraite qui devait bouleverser les conceptions traditionnelles de la représentation esthétique et définir en ce domaine une ère nouvelle: celle de la modernité.*»

³ «*C'est l'objet qui dicte à l'artiste les règles de sa déconstruction comme de sa reconstruction.*» *Ibid.* p.28. Ni tan sols la pintura abstracta de Mondrian o Málevich, Klee o Arp trenca amb el visible. Segons considera Henry les seves formes geomètriques parteixen del món, encara que en les seves imatges no es reconegui cap objecte figuratiu.

preguntem, si la pintura abstracta de Kandinsky ens pot apropar a l'essència de tota pintura. Sembla entrar en contradicció amb ell mateix; després de l'esforç per separar la seva obra de tota la història de l'art, ara li serveix per explicar la cerca que defineix aquest mateix art. La seva tesis així ho fa entendre doncs per a ell l'essència de la pintura abstracta és la de tota pintura.⁴ (Henry, 2010: 104) Partint d'aquesta tesis i partint de la caracterització que es fa de l'invisible, s'obre un nou horitzó on anar a trobar aquesta mateixa voluntat de pintar l'invisible més enllà de l'abstracció. Tal com comentàvem, Henry podria deixar oberta aquesta possibilitat pressuposant que l'anhel de la pintura ja ha estat abans de Kandinsky i l'abstracció el d'expressar un contingut que escapa del purament visible. Tanmateix, formalment és possible veure l'invisible en el visible?

El que ara segueix serà, en primer lloc, una aproximació a la pintura de l'invisible segons Michel Henry, un invisible que s'identifica amb la vida, el jo i la nit. Després, caldrà entendre la capacitat expressiva que confereix als elements pictòrics, donat que ens portarà a la necessitat d'abstracció. Així estarem preparats per respondre en un últim apartat conclusiu a aquests interrogants inicials que ara se'ns plantegen.

1. La vida es fa pintura

1.1. Pintura de l'interior

«Tot fenomen es pot viure de dues formes. Aquestes dues formes no estan lligades arbitràriament al fenomen, sinó que deriven de la seva pròpia natura, de dues de les seves propietats: exterior i interior»,⁵ (Henry, 2010: 14-15) escriu Kandinsky a *Punt i línia sobre el pla* (1926). Per a ell, exterior i interior són quasi qualitats pròpies del fenomen, en canvi, per a Henry són el mode com se'ns apareixen. Ho exemplifica amb el cos, viscut tant interiorment com exteriorment. D'una banda, veig, escolto, sento, moc les mans i els ulls convertint-me en aquest veure, aquest escoltar, aquest sentir i aquest moure.⁶ (Henry, 2010: 15) Alhora, també veiem aquest cos, el toquem, ens el podem representar com un objecte, per tant, el vivim com una exterioritat. És així com les dues cares dels fenòmens corresponen a la manera com el seu contingut es mostra a nosaltres. L'exterioritat del que es proposa [pro-POSE] com un objecte [ob-jet] és un estar davant de la nostra mirada, així es manifesta com el visible. S'oposa a això la manera «d'ésser viscut interiorment», per al que no existeix món interior; allò que no té imatge, que no està al davant sinó dins de nosaltres i resulta invisible.⁷ L'ésser té aquestes dues dimensions:

⁴ «Cette thèse: que la peinture abstraite définit l'essence de tout peinture.»

⁵ «Tout phénomène peut être vécu de deux façons. Ce deux façons ne sont pas arbitrairement liées aux phénomènes –elles découlent de la nature des phénomènes, de deux de leurs propriétés: extérieur-intérieur.»

⁶ «Car d'une part je vis intérieurement ce corps, coïncidant avec lui et avec l'exercice de chacun de ses pouvoirs: je vois, j'entends, je sens, je meus les mains et les yeux, j'ai faim, j'ai froid, de telle façon que je suis ce voir, cet entendre, ce sentir, ce mouvement, cette faim, que je m'abîme tout entier dans leur pure subjectivité au point de ne pouvoir en rien différencier d'eux –de cette faim, de cette souffrance, etc.»

⁷ «Il n'y a pas de "monde intérieur". L'intérieur n'est pas la réplique tournée vers le dedans d'un premier Debors. Dans l'Intérieur, il n'y a aucune mise à distance, aucune mise en monde –rien d'extérieur, parce qu'il n'y a en lui aucune extériorité.» *Ibid.* pp. 17-18

Aquella del visible on a la llum del món les coses es donen a nosaltres i són viscudes per nosaltres com fenòmens exteriors; aquella de l'invisible on, en l'absència d'aquest món i de la seva llum, abans de que sorgís l'horitzó d'exterioritat que posa a tota cosa a distància de nosaltres i ens la pro-posa a títol d'ob-jecte (objecte vol dir: que està posat al davant), la vida s'ha ja apoderat del seu ésser, abraçant-se ella mateixa en aquesta prova interior i immediata de sí que és el seu *pathos*, que fa de ella la vida.⁸ (Henry, 2010: 18-19)

La dualitat com es perceben els fenòmens té un reflex en la consciència moderna, en el sentiment d'escissió romàntic per la que l'home es sap entre dos móns contraposats. La escissió entre un món propi i intern i un d'extern que es desplega al seu davant és dibuixada des de l'Antiguitat. De fet és una dualitat de la que no hem acabat de sortir, ja Plató disposava el món de les idees, al que pertanyia l'ànima, en un estadi superior al caduc món sensible. Més tard, cap al Renaixement, el coneixement científic engrandeix l'Univers, empetitint l'home en la immensitat. Aquest sembla començar a trobar la seva postura al món, i en la presa de consciència de la seva posició no privilegiada, pren consciència de ell mateix. Escoltant i privilegiant la veu que li ve de l'interior dirigeix la mirada dins seu; és el seu propi objecte de reflexió i creació. La Terra, doncs, perd la centralitat per posar-hi allà, al centre, el subjecte. Es pot endevinar ja que exterior i interior mostren la escissió fonamental de la pintura moderna, corresponent al visible i l'invisible. En la mirada de la pintura d'Henry, com en la de Kandinsky, hi ha una tria per l'espai infinit, un món on no hi ha imatges, ni formes; tan sols una idealitat que es difumina amb individualitat, amb interioritat, amb l'invisible.

1.2. Revelació pictòrica

L'art és un posar davant, és un fer veure fenòmens que ens obren les portes cap a nosaltres mateixos, cap a aquesta realitat invisible que es mostra en nosaltres. L'art transforma aquesta interioritat sense imatge en una exterioritat visible. G. Dufour-Kowalska a *L'art i la sensibilitat. De Kant a Michel Henry* parla de l'espai fenomènic com «allà on alguna cosa se m'apareix i esdevé objecte pel subjecte que sóc jo. Tota cosa accedeix al *logos* només per aquesta distància que la separa de mi, la projecta davant meu i oposa a mi. Tota cosa accedeix a l'ésser veritable només per l'exterioritat i transcendència constitutives de tota coneixença objectiva.» (Dufour-Kowalska, 1996: 9) Així, la pintura de l'invisible neix del jo, es separa de ell per poder ser vista fent-se objecte, però des del fons la seva mirada torna al més profund del jo. Així, aquest nou missatge constitueix l'«ésser vertader.» Kandinsky va defensar a *De l'espiritual en l'art* una concepció de l'art que el creia una revelació messiànica. Quan l'ésser i l'art es fonen en un es realitza un desvetllament; allò que restava velat, sense llum, apareix a través del jo en l'obra. La pintura es torna aquesta revelació, aquest fer visible el que no ho és. Explica Henry que aquest desvetllament és el *pathos* que no és més que la vida apareixent en tonalitat afectiva. Quan art i vida, ètica i estètica es troben i caminen en una mateixa

⁸ «Celle du visible où dans la lumière du monde les choses se donnent à nous et sont vécues par nous comme des phénomènes extérieurs ; celle de l'invisible où, en l'absence de ce monde et de sa lumière, avant même que surgisse cet horizon d'extériorité qui met toute chose à distance de nous-mêmes et nous la pro-pose à titre d'ob-jet (ob-jet veut dire : ce qui est posé devant), la vie s'est déjà emparée de son être propre, s'étreignant elle-même dans cette épreuve intérieure et immédiate de soi qui est son *pathos*, qui fait d'elle la vie.»

direcció, en una pintura feta vida en la que la interioritat de l'ésser aflora, sorgeix l'espíritual. L'art no pot existir sense l'espíritual, doncs «designa la dimensió de l'invisible en la que contra tota evidència la pintura troba la seva pròpia substància, el seu contingut i la seva forma.»⁹ (Henry, 2010: 67) De tal manera que, la pintura de l'invisible és una pintura de revelació que construeix un objecte exterior com una certesa absoluta. Henry confia en que l'individu té la possibilitat d'escoltar el murmuri de l'Absolut, que és la veritat de la que s'ha d'ocupar l'art: «aquesta veritat és, doncs, que la realitat vertadera es en sí invisible, que som en la nostra subjectivitat radical aquesta realitat que constitueix per altra part l'únic contingut de l'art, el contingut abstracte que té per missió expressar.»¹⁰ (Henry, 2010: 42) A la pintura de l'invisible se li demana que sigui coneixement, coneixement de l'home revelant-se a ell mateix, i coneixement de l'essència íntima de les coses. Partim d'un moment de la història, palpable en la història de l'art també, en el que el jo es mira a ell mateix. La pintura va adquirint amb més força una vocació expressiva, es va tornant un sentiment, una experiència.

1.3. Pintura de la nit

Seguint les passes d'Henry arribem a una pintura de la subjectivitat, definida molts cops amb el terme «nit». La nit ens connecta amb un món romàntic; és en ell que viu el seu gran moment.¹¹ Oposat al materialisme i la racionalitat de les Llums que representa la Il·lustració, el Romanticisme sent adoració per la foscor. Allò apol·línic queda contraposat a una faceta més obscura i menys racional elogiada per Nietzsche. La nit és aquest espai dionisiac per excel·lència, les tenebres del misteri i el secret. Es comencen a preferir aquells accidents rocosos inaccessibles pels homes, de difícil ascensió, paisatges onírics de visions nocturnes. Kant havia fet la distinció, el dia és per a la bellesa, la nit és per al sublim. (Kant, *Lo bello y lo sublime*) I aquest nou mirar al voltant, a la magnificència desordenada del cosmos suposa alhora una major llibertat per l'esperit humà, deslligat del bé i la moral d'allò bell. La nit és el moment i l'espai de la creativitat més pura. Poc a poc la nocturnitat queda perfilada com una passió pel desconegut que atreu als artistes, lliures per entregar-se a les fantasies de la imaginació i el somni. Ella, la nit, és el punt de retrobament de la interioritat que brolla quasi de l'inconscient i es troba amb el jo; és l'origen més profund de l'ésser en estat de revelació. Alhora, és la foscor, allò que no té llum i que, per tant, no té imatge. Com per una espècie de *Sturm und drang* aquesta realitat veritable de l'ésser flueix i es revela, ascendeix a la llum del visible. En un sentit fenomenològic es podria identificar amb el món interior que no té forma, ni llum i per tant, resta «ínvist». Diu Novalis: «no porta el color de la nit tot el que ens entusiasma?» –continua Safranski– «la nit seria aleshores allò al que retornem, un nou naixement i també un retorn al naixement. El que ha brollat torna al seu origen [...] La

⁹ «Le "spirituel" désigne cette dimension de l'Invisible en laquelle contre toute évidence la peinture trouve sa propre substance, son contenu et sa forme.»

¹⁰ «Cette vérité c'est donc que la réalité véritable est en soi invisible, que nous sommes en notre subjectivité radicale cette réalité qui constitué d'autre part le seul contenu de l'art, ce contenu abstrait, qu'il a pour mission d'exprimer.»

¹¹ La simbologia que recobreix la nit no té ben bé com a punt d'origen el Romanticisme, sinó el Renaixement. Argullol apunta a *La Atracción Del Abismo. Un Itinerario Por El Paisaje Romántico* millor cap al Manierisme, on es comencen a deformar els cànons ideals de bellesa, on la llum té una tonalitat suggestivament més tràgica.

nit és l'interior absolut; en front a ella és exterior el que arriba al dia lluminós.» (Argullol, 2006: 112)

Henry tria el mot «nit» repetides vegades, sempre per definir la subjectivitat. La relació que manté amb la interioritat i l'invisible fan del tot pertinent el seu ús: «per una altra part, els recursos de que disposa aquell fer-veure i que posa en marxa per donar-nos accés a l'invisible, els mitjans de la pintura, doncs, s'enfonsen també en la Nit d'aquella subjectivitat abismal en la que cap raig de llum pot lliscar i que cap aurora dissipa mai.»¹² (Henry, 2010: 24) El matís que aconseguix és el de parlar de una subjectivitat o una interioritat molt profunda, quasi inconscient. La nit serveix a Henry inclús per parlar no només del contingut sinó també de la forma. És l'abstracció la més nocturna: «“Abstraite” ja no designa més allò que prové d'un procés de simplificació del món o de complicació, en el sentit d'una història que seria la de la pintura moderna –però sí allò que estava abans de ell i que no té necessitat de ell per ésser: la vida que s'abraça en la nit de la seva subjectivitat radical, on no hi ha ni llum ni món.»¹³ (Henry, 2010: 33) Així doncs, la pintura de l'invisible és una pintura de la nit.

S'han pogut veure fins ara tres cares d'una mateixa aspiració, la vida fent-se pintura. Una pintura de l'interior, identificada amb el jo que, partint de la subjectivitat de la nit intenta sortir de la foscor per expressar-se. L'invisible resulta l'«abraçada sense rostre en el que la vida es posseeix a ella mateixa.»¹⁴ (Henry, 2010: 61) Podríem dir que aquí es troba suggerida la fenomenologia de la vida d'Henry.

La seva filosofia ha estat considerada una fenomenologia sense món. Amb Levinas i potser Derrida, és una filosofia, com ens indica Paul Audi, de l'individu transcendental o «l'ipseïté.»¹⁵ La subjectivitat absoluta és el fonament, la vida no es percep sinó en mi, el món no es coneix sense percebre'l en mi. Només en aquest sentit es dona a una carn i aquesta carn *l'éprouve* (el sent o l'experimenta). En l'acte de presència, en l'aparició hi ha, doncs, un jo al que va sempre lligada: «el món és la totalitat de continguts de totes les experiències del meu cos, ell és el terme de tots els meus moviments reals o possibles.» (Henry, 2010: 49)

Com veiem, l'aportació d'Henry suposa un anar més enllà de la primera fenomenologia, aquella de Husserl menys introspectiva o subjectiva, tot i així molts cops citat. A diferència d'altres pensadors fenomenològics propers a ell com Jean-Luc Marion i Alain Bonfand, l'invisible és una categoria pròpia. No és només allò que no té imatge sinó aquell estadi original de la percepció i el sentiment que apareix al jo com la seva vida. Alain Bonfand identificava l'invisible d'Henry: «Michel Henry escriu: “allò que caracteritza més la donació no es limita a significar l'altre aparèixer que la fenomenologia clàssica havia remarcat, aquesta altra cara que és aquella que gira el món cap a nosaltres, –que no és cap cara, ningun rostre concebible, sinó el no rostre de l'essència invisible de la vida.» (Bonfand, 1995: 12) Va més enllà de l'efecte del món en nosaltres, és l'essència

¹² «Les ressources, d'autre part, dont dispose ce faire-voir et qu'il met en œuvre afin de nous donner accès à l'invisible, les moyens de la peinture donc, plongent eux aussi dans la Nuit de cette subjectivité abyssale où aucun rayon de lumière n'a le pouvoir de se glisser, qu'aucune aube ne dissipe jamais.»

¹³ «“Abstraite” ne désigne plus ici ce qui provient du monde au terme d'un procès de simplification ou de complication, au terme d'une histoire qui serait celle de la peinture moderne –mais Cela qui était avant lui et qui n'a pas besoin de lui pour être: la vie qui s'étreint dans la nuit de sa subjectivité radicale où il n'y a ni lumière ni monde.»

¹⁴ «Étreinte sans visage en laquelle la vie se possède elle-même.»

¹⁵ Veure Audi, Paul. *Michel Henry. Une trajectoire philosophique*. París: Les belles lettres, 2006.

mateixa de la vida que és invisible. L'art, la pintura de l'invisible, ha de respondre a aquesta voluntat expressiva i convertir-la en *pathos*, quasi com un exercici d'autoplasmació de l'artista. Resulta ser una subjectivitat traspasant els límits cap al llenç, cap al territori del visible en la crida que fa la necessitat interior. El d'Henry és un invisible expressiu i autoreferencial. L'art més que tornar a presentar la vida, la transforma en formes visibles per fer veure el que no podia ser vist, i no el torna per a la vista sinó per al sentiment. Es perfila una bellesa que no és ja una qualitat objectiva, ni una disposició del subjecte que es redueixi a un contemplar, sinó que troba el seu fonament en l'expressió emotiva de l'espiritual. La vida experimentant-se a ella mateixa i separada de la intencionalitat i la intuïció es torna abstracta perquè el món mateix ho és. El veure d'Henry és, en realitat, un sentir. (Bonfand, 1995: 46) Aleshores, es pot dir que la seva és una fenomenologia de la vida entenent aquesta com l'essència mateixa del viure, en la que el subjecte s'apareix a ell mateix per una autoafectivitat. És mitjançant l'afectivitat, que no afeció, com es deixa acariciar tot el que forma part de l'existència com en un desxiframent del món a través de la consciència. Aquesta marca els límits entre el visible i l'invisible, el que li és visible i el que li és invisible. Quan aquesta consciència està situada davant una obra d'art s'obre un espai, el de la idealitat. Es pot passar del visible de l'objecte artístic (la reproducció del món visible) a l'efecte d'aquests en l'ésser (el món invisible). Michel Henry cita a Husserl: «l'objecte és un pol d'identitat ideal més enllà de la multiplicitat de les seves aparicions sensibles.»¹⁶ (Henry, 2010: 31) Fins ara el que s'ha pintat són les «aparicions sensibles», però hi ha una profunditat, un contingut ideal que reposa en tota cosa a punt per ser revelat. Tenim una experiència empírica dels objectes visibles, però també una que no és empírica i s'insinua com una presència, com una essència que es segueix veient amb els ulls tancats. Husserl, segueix present per continuar reconeixent que una idealitat invisible reposa sota l'element exterior: «ara bé, l'essència de l'element pictòric és precisament el contingut abstracte, la vida invisible que aquest element vol expressar.»¹⁷ (Henry, 2010: 61) Així, la vida es fa pintura i la pintura ha de ser expressió de la vida.

2. La capacitat expressiva de les formes

Cal tornar a recordar la teoria de la doble percepció dels fenòmens, si s'assumeix la dualitat de la seva aparença externa com la interna, es pot arribar a afirmar que els elements pictòrics desprenen una revelació interior. És a dir, que les formes geomètriques poden portar en elles tonalitats afectives, sonoritats invisibles. L'invisible, expressió de vida, es converteix en un *pathos* capturat per línies i colors. Les formes geomètriques s'assimilen amb la vida, no tant perquè se li correspongui a cada sentiment una forma, sinó perquè estan formades per les mateixes pulsions: força, moviment, tensió. Així, el punt, la línia, les formes, els colors són en realitat forces i tensions que junt amb el plànol original, és a dir, el llenç, determinen unes tonalitats interiors. La vida, com una força, queda plasmada en la força que s'aplica per produir aquestes formes.

¹⁶ «Husserl dit que l'objet est un pole d'identité idéal au-delà de la multiplicité de ses apparitions sensibles.»

¹⁷ «Qu'elle signifie au contraire la vie, cela résulte de ce qu'elle est, au sens phénoménologique donné par Husserl à ce terme, une analyse essentielle qui nous reconduit à l'essence de la chose, en l'occurrence l'élément pictural pur. Or l'essence de l'élément pictural est justement le contenu abstrait, la vie invisible que cet élément veut exprimer.»

D'aquesta manera Henry justifica que l'abstracció –més específicament, l'abstracció geomètrica– és l'únic mitjà per traduir la vida en forma. Kandinsky sense pintar imatges (no existeixen en el món interior) és pintor de l'invisible perquè troba la capacitat de les formes lineals per proporcionar un equivalent de les forces subjectives. Les torna visibles mitjançant les sonoritats que han de traslluir el sentit emotiu de l'invisible. El contrapunt del dibuix amb el contrapunt del color donen un gran contrapunt pictòric, que és l'obra d'art com una simfonia de correspondències i contrastos. La composició acaba configurant un únic to harmònic, deixant notar tot un vocabulari molt musical. És aquest el que ens arriba i satisfà la voluntat expressiva.

3. La necessitat de la pintura abstracta

Ara cal plantejar-se com aquest contingut invisible es fa forma, és necessari materialitzar, fer visible, allò que abstractament ja existeix. La teoria estètica d'Henry es fonamenta en la homogeneïtzació dels mitjans amb el contingut. Si només amb una forma anàloga al contingut aquest pot ser expressat, la pintura abstracta és la única que aconsegueix formalment la donació fenomenològica, arribant a ser la seva possibilitat i culminació.¹⁸ (Henry, 2010: 12) Però existeix una gran paradoxa. Un cop la pintura vol deixar aquest regne del visible i transformar-se en pintura de l'invisible, impregnant-se de la interioritat, no pot sinó expressar-ho en un material que és objectiu i visible: el llenç. Així doncs, cal que allò invisible pugui aparèixer en un suport visible. Aquí està la meravella: fer visible l'invisible: «pintar és un fer-veure, però aquest fer-veure té per objectiu fer-nos veure el que no es veu i no pot ser vist.»¹⁹ (Henry, 2010: 24) Es produeix una dissociació entre mitjans exteriors i contingut interior, que és el que la pintura abstracta aconseguirà abolir: què és necessari per a la conversió de la vida en material artístic, per fer-lo entrar en l'ordre estètic? Respon Henry:

Que la via cap a aquest hagi estat oberta prèviament, que el món transcendent dels objectes de la percepció, amb les seves referències intencionals a l'infinit, hagi cedit el lloc a les formes i els colors percebuts en la seva presència despulada, en el seu esplendor silenciós, despertant en la subjectivitat del creador o de l'espectador aquelles modalitats patètiques noves, aquella temporalitat del creixement amb la que comença i acaba l'experiència estètica.²⁰ (Henry, 2010: 71)

Segueix explicant Henry que «l'anàlisi kandinskià treballa també aquí a la manera de l'anàlisi eidètic de Husserl: es tracta de prescriure les propietats estranyes a l'essència de

¹⁸«Une autre objection se présente: la saisie rigoureuse, grâce à l'extraordinaire travail d'élaboration de Kandinsky, des principes de la peinture abstraite peut-elle nous aider à pénétrer la nature de la peinture en général si comme nous l'avons laissé entendre, l'abstraction diffère radicalement des réalisations traditionnelles de l'art occidental? Ou bien faudrait-il affirmer au contraire qu'en dépit de son caractère révolutionnaire, la peinture abstraite nous reconduit à la source de toute peinture –bien plus, qu'elle nous permet seule de comprendre la possibilité de celle-ci, parce qu'elle est le dévoilement de cette possibilité?»

¹⁹ «Peindre est un faire-voir, mais cet faire-voir a pour but de nous faire voir ce qu'un ne voit pas et qui ne peut être vu.»

²⁰ «Que la voie vers celle-ci ait été préalablement ouverte, que le monde transcendant des objets de la perception avec leurs renvois intentionnels à l'infini ait cédé la place à des couleurs et des formes aperçues dans leur présence nue, dans leur splendeur silencieuse, éveillant dans la subjectivité du créateur ou du spectateur ces modalités pathétiques nouvelles, cette temporalité de l'accroissement avec laquelle commence et finit l'expérience esthétique.»

l'art per percebre aquest en la seva puresa. És precisament amb l'eliminació de la representació objectiva com es produeix la posada al despulcat de l'essència pura de la pintura.»²¹ (Henry, 2010: 73) Sébastien Laoureux explica a l'article «*Pintura "abstracta" i afectivitat. L'estètica de la fenomenologia material*» que els elements formals funcionen en el sentit de la reducció eidètica, és a dir, mostren l'essència que s'amaga rere la visualitat. (Laoureux, 2006-07: 43) Per arribar a captar l'essència de les coses cal separar aquells caràcters essencials, que pertanyen «a la subjectivitat absoluta i a la seva Nib» dels inessencials, que silencien la sonoritat dels elements pictòrics purs.²² Per fer que els elements pictòrics siguin purs cal una doble mutació, com va assenyalar Kandinsky: primer, reduir a pura aparició sensible l'element ja extret dels seus significats de l'existència pràctica. Segon, la aparició sensible és reconduïda a la seva condició interior, la de una tonalitat de la vida invisible. Com a resultat: «l'obra és la fusió inevitable i indissoluble de l'element interior i l'element exterior, és a dir, del contingut i la forma.»²³ (Henry, 2010: 36) Així doncs, l'expressió de la pintura de l'invisible passa per la necessitat d'abstracció: «Aquesta abstracció, aquest contingut, aquest "contingut abstracte", és la vida invisible en la seva incansable vinguda a sí mateixa.»²⁴ (Henry, 2010: 33) «Abstracte» es comença a definir com quelcom ideal, és a dir, que parteix del món i de les seves formes sensibles.²⁵ Per a Henry, però, és una «ideació» donat que no aïlla un fragment del real. No és que la subjectivitat sigui abstracta en el sentit en que li manca realitat, sinó que «la subjectivitat defineix aquesta realitat, aquesta plenitud de l'Ésser, fora del qual no hi ha res.»²⁶ Això suposa l'alliberament de les formes que ja no tenen el seu corresponent en la realitat, no estan determinades per un pre-existent en l'univers objectiu. La forma abstracta és per fi la forma pictòrica pura, és a dir, una forma alliberada on els colors i les formes són autònoms i tenen la seva pròpia identitat. Es produeix allò que el mateix Kandinsky qualifica com la dissociació de color i forma, donat que ja no hi ha correspondències marcades. Per altra banda, la forma està determinada a ser abstracta perquè qui marca la pauta és el contingut (abstracte). La interioritat defineix l'únic contingut de l'obra i, en conseqüència, determina la seva forma exterior.

Henry sembla mostrar-se molt formalista. Tanmateix, cal emfatitzar que aquestes formes pures tenen consistència quan adquireixen la capacitat d'expressar un contingut ideal i interior, i per tant la regla no és tant formal com de contingut. Es criticava la tradició en tant que ha estat sempre la cerca de noves maneres de representació de la realitat, ara els traços recorren l'infinit. L'artista, més creatiu que mai, és un geni productor de formes. La necessitat d'abstracció la dibuixa Henry així:

²¹ «L'analyse kandinskienne travaille ici encore à la manière de l'analyse eidétique de Husserl: il s'agit de proscrire les propriétés étrangères à l'essence de l'art afin d'apercevoir celle-ci dans sa pureté. C'est précisément avec l'élimination de la représentation objective que se produit la mise à nu de l'essence pure de la peinture.»

²² Hi ha caràcters invariables que sumats formen l'essència i que no poden desaparèixer sense que desaparegui la cosa, Els inessencials, en canvi, estan lligats al plànol sensible i visible del món objectiu. Henry, Michel. *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*. París: PUF, 2010. p.74

²³ «L'œuvre est ainsi la fusion inévitable et indissoluble de l'élément intérieur et de l'élément extérieur, c'est-à-dire du contenu et de la forme.»

²⁴ «Cette abstraction, ce contenu, ce "contenu abstrait", c'est la vie invisible dans son inlassable venue en soi-même.»

²⁵ En francès «*abstraite*» és tant abstracta com abstreta.

²⁶ «Elle définit au contraire cette réalité, cette plénitude de l'être en dehors de laquelle il n'y a rien.»

«Interior = interioritat de la subjectivitat absoluta = vida= invisible=
patbos = contingut abstracte= forma abstracta.»

4. Més enllà de l'abstracció?

Fins ara ens hem mantingut propers a la argumentació que defineix l'invisible i ens parla de la forma abstracta com la forma de la pintura de l'invisible. Tímidament ha anat emergint un possible acostament entre la sospita inicial d'un factible invisible fent-se visible més enllà de l'abstracció amb un estadi de la pintura moderna proper al Romanticisme. Sense voler caure en anacronismes aniríem a buscar l'invisible fenomenològic d'Henry abans de l'abstracció, en un llenguatge del visible, en l'estètica romàntica nòrdica de traç idealista. Relació que haurà de ser profundament estudiada. Ara, arriba el moment de recuperar aquells punts del discurs d'Henry que permeten insinuar aquest salt en el temps. Els últims capítols semblen acabar recolzant aquest gir, molt imbuïts de Romanticisme. Primer es fa un gran elogi de l'art monumental, com una possible síntesis d'arts que malgrat la seva heterogènia poden unir-se en la expressió de l'invisible. El gran model aquí no és altre que Wagner, a qui Kandinsky admirava. La música, "que podria existir encara que l'univers no existís", (Henry, 2010: 103) gran adorada romàntica, porta cap a l'abstracció. Per un altre costat, el pensador francès aporta la gran clau per desfermar la possibilitat de veure l'invisible: la imaginació. Ella, la reina de les facultats com era per Baudelaire, sap veure amb un altre ull que no és el físic. Sap trobar aquest contingut ideal que fonamenta els objectes visibles, fent que idea i forma, idealisme i sensualisme es retrobin. Kandinsky, i ja Ruskin i el Romanticisme abans de ell, havien alabat les seves facultats.²⁷ Neix de la pròpia vida i va sempre unida a ella, doncs, no es poden imaginar coses que no parteixin de cap percepció. Els continguts de la imaginació són, per tant, vivències que fan descobrir a l'ésser el que no havia trobat en sí, però una imaginació que no podria entregar-se absolutament a l'abstracció més inventiva tot i buscar la nit del jo. Per tancar una última consideració relativa a la crítica a la tradició amb la que obríem. La crítica de Michel Henry al llenguatge figuratiu ve per la imitació, per la necessitat de bellesa i determinació a seguir amb el *continuum* del món. El seu error ha estat fonamentar l'art en la exterioritat. Tanmateix, el seu plantejament sembla trontollar quan s'al·ludeix a l'obra d'un pintor figuratiu i se'l situa en l'horitzó de donació fenomenològica. Henri Rousseau i el seu «gran realisme» fan que l'objecte visible i reconeixible formi part de l'obra d'art. El que interessa de H. Rousseau, però, és com tracta aquest objecte visible. Sembla que s'hi veu la pèrdua de les característiques ordinàries de la percepció, en la «idealització anecdòtica de l'element objectiu»²⁸ que fa. (Henry, 2010: 162) La realitat del Gran realisme «és molt particular: se li han retirat les formes estètiques sota les que estem habituats a aprehendre-la i confiem a ella, la seva bellesa convinguda, les seves previstes

²⁷ En l'elogi a la imaginació en el primer volum de *Modern Painters*, Ruskin defensa que l'art ha de provocar la imaginació, deixar-la desplegar i no donar-li tot fet. Però, tampoc cal inventar res, com si estigués d'acord que pertany a la vida. Ruskin, John. *Los pintores modernos. Vol.1, El paisaje*. València: Prometeo, [19..?]

²⁸ «C'est cette "idéalisaton anecdotique de l'élément objectif."»

proporcions.»²⁹ (Henry, 2010: 163) I un cop l'objecte és desproveït del seu embolcall, es converteix en una forma abstracta. De manera que s'accepta que en certs tipus de tractament de l'objecte, en pintura figurativa –quan s'allunya de la percepció visual convencional– s'arriba a expressar la vida i, per tant, que la forma abstracta no és la única en aconseguir-ho. Diu Henry: «en la percepció ordinària, en l'art figuratiu que reproduïx les seves limitacions, tenim “l'experiència de l'espiritual en les coses materials: són ressonàncies sufocades, inaudibles a força d'haver estat escoltades. Li succeeix l'experiència “de l'espiritual en les coses abstractes.”»³⁰ (Henry, 2010: 241) Potser l'abstracció sí té més fàcil la representació de la subjectivitat, el món inspira l'artista però no determina què ha de pintar, no hi ha més límits que els que es posi el propi creador, l'expressivitat i la sensibilitat flueixen lliures. La pintura de l'invisible pot trobar la seva culminació, el seu alliberament total en l'abstracció. Així, la tesis d'Henry exposada inicialment recobra part del seu sentit. Quan diu que l'abstracció és l'essència de tota pintura voldria dir que és el moment en que la pintura es retroba amb ella mateixa, amb la seva voluntat d'expressar l'invisible i li ofereix la solució formal que tota la pintura anterior hauria estat esperant. Però, perquè no es poden tornar a fer sentir les «sufocades» tonalitats interiors de les coses que ens envolten?

A partir del que s'ha exposat podríem concloure que si l'essència de la pintura abstracta és en realitat la de tota pintura; si les formes no són vàlides per ser abstractes perquè no hi ha línies més belles que d'altres sinó que ho són quan reflecteixen allò que es vol expressar (el *pathos* de la vida); si totes tenen la seva ressonància invisible quan les dicta la «Necessitat interior»; si Henri Rosseau n'és un exemple, aleshores la abstracció i la figuració ni són tan contràries ni estan tan lluny. La nostra discussió hauria d'entendre que les formes visibles que reconeixem com a objectes del nostre entorn poden resultar a la vegada unes formes desconegudes que ens portin més enllà. Poden traslluir el seu contorn visible i transparentar-se en el que no té imatge. Un exemple seria W. Turner, un bon representant d'aquest Romanticisme nòrdic, que il·lustraria la difuminació entre abstracció i figuració que extraïem del plantejament d'Henry. Així uniríem el pintor romàntic més abstracte (Turner) amb el pintor abstracte més romàntic (Kandinsky), i segurament el pensador fenomenològic també més romàntic (Henry). Ja hi havia un invisible latent esperant ser vist que aconseguia traspasar el llenç a ulls d'uns quants. Per tant, més que buscar l'invisible en una forma abstracta o una de figurativa, aquesta discussió hauria d'entendre que la distància que s'ha disposat entre elles potser no existeix. De fet, resulta un joc quasi més interessant, de recursos més subtils. La pintura no s'allunya de la visualitat que li correspon, més aviat la utilitza per traspasar els límits propis i oferir el que no té imatge. És fer veure l'invisible en el visible.

Potser quedi afegir que davant l'art, com davant el món, ens sentim abocats a una finestra que no deixa de portar-nos dins nostre. Ja era el viatge romàntic un partir enfora per anar endins. És el viatge de la Modernitat, en definitiva, que quasi com Narcís encisat en ell mateix, ens converteix en l'objecte de les nostres reflexions i creacions. I és

²⁹ «Est très particulière: on lui a retiré les formes esthétiques sous lesquelles nous avons pris l'habitude de l'appréhender et de nous fier à elle, sa beauté convenue, ses proportions attendues.»

³⁰ «Dans la perception ordinaire, dans l'art figuratif qui en reproduit les limitations, nous avons “l'expérience du spirituel dans les choses matérielles” – ce sont des résonances étouffées, inaudibles à force d'avoir été entendues. Lui succède l'expérience “du spirituel dans les choses abstraites”.»

el viatge de la fenomenologia també, situat l'home com únic principi de certesa. És des de ell que es percep i es dona existència al món. Fet artista, visionari genial, és ell qui pinta l'efecte que les coses tenen en nosaltres, qui completa el món amb revelacions metafísiques. El valor d'aquest nou pintar, separat de la tradició mimètica i dels jocs experimentals del llenguatge, està en la consideració que es fa de l'objecte i sobretot del subjecte. En la paradoxa de l'aparèixer d'una essència resguardada que reposa en tota cosa. La paradoxa de fer present l'absent, d'unes presències invisibles en la meravella de la seva aparició.

///BIBLIOGRAFIA///

1. LLIBRES

- ARGULLOL, Rafael. *La Atracción Del Abismo. Un Itinerario Por El Paisaje Romántico*. Barcelona: Acantilado, 2006.
- BONFAND, Alain. *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie. La tristesse du roi*. París: Presses universitaires de France, 1995.
- DUFOUR-KOWALSKA, Gabrielle. *L'art et la sensibilité. De Kant a Michel Henry*. París: J. Vrin, Librairie Philosophique, 1996.
- KANT, Immanuel. *Lo bello y lo sublime*. Madrid: Espasa-Calpe, 1919.
- HENRY, Michel. *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*. París: PUF, 2010.
- RUSKIN, John. *Los pintores modernos. Vol.1, El paisaje*. València: Prometeo.

2. ARTICLES

- DÍEZ, Ricardo Oscar. "Michel Henry, fundador de la fenomenología de la vida." *Acta fenomenológica latinoamericana*. Volumen III . México, Actas del IV Coloquio Latinoamericano de Fenomenología, entre la Pontificia Universidad Católica del Perú i la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2009.
- LAOUREUX, Sébastien. "Peinture «abstraite» et affectivité. L'esthétique de la phénoménologie matérielle." *La part de l'Œil*, n.21-22: *Esthétique et phénoménologie en mutation*. Brusel les, 2006-2007.