

<https://doi.org/10.32735/S0718-2201202000051842>

9-23

FENOMENOLOGÍA DE LA AFECTIVIDAD: FORMA, COLOR E IMAGEN EN LA PINTURA ABSTRACTA DE KANDINSKY

Phenomenology of Affectivity: form, color and image in Kandinsky's abstract painting

MYRIAM DÍAZ ERBETTA

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (Chile)

myriam.diaz.e@pucv.cl

Resumen

El presente artículo analiza el problema de la afectividad en la concepción de la Fenomenología de la vida del filósofo francés Michel Henry, quien la concibe como fundamento de la subjetividad y esencia de la manifestación. Henry realiza un análisis de la obra del pintor Vasily Kandinsky, y muestra cómo la pintura abstracta, no figurativa, logra expresar en los colores y formas aquello invisible que es la esencia de la pintura y que coincide a su vez con la Vida. La concepción de abstracción elaborada por Kandinsky refiere al contenido invisible e interior, que se expresa a través de colores y formas, pero que es la vida misma en su *pathos* subjetivo fundamental. De este modo, según Henry, el arte se transformaría en único lenguaje para expresar la radicalidad de la vida afectiva, porque no representa nada exterior o extraño, su contenido es la vida misma.

Palabras clave: Fenomenología; afectividad; pintura abstracta; Henry Kandinsky.

Resume

The present article analyzes the problem of affectivity in French philosopher Michel Henry's conception of Phenomenology of life, conceived of as the foundation of the subjectivity and the essence of the manifestation. Henry analyzes the work of the painter Vasily Kandinsky, showing how abstract and non-figurative painting expresses in colors and forms something invisible, which is the essence of the painting and coincides with the Life. Kandinsky's conception of abstraction refers to the invisible and the inner content, which expresses itself through colors and forms, being the life itself in its fundamental subjective pathos. In this way, the art becomes the only language capable to express the radicality of the affective life, because it does not represent anything exterior or foreign, being its content the life itself.

Key words: Phenomenology; affectivity; abstract painting; Henry Kandinsky.

1. INTRODUCCIÓN

La filosofía y fenomenología de la afectividad ha sido un ámbito históricamente controvertido y complejo, sin embargo, el reconocimiento de la afectividad como esencia de la manifestación es el tema central del trabajo del filósofo francés Michel Henry. Crítico con lo que él ha denominado “monismo ontológico”, es decir, la idea de que todo aparecer sólo ocurre en el mundo, en la objetividad del afuera, Henry propone que la subjetividad, entendida fundamentalmente como la *afectividad* de un cuerpo viviente, es el lugar de la manifestación de todo ente, y de allí su carácter esencial. Se trata de la vida misma que se manifiesta como un *pathos* que es “invisible” a la luz del mundo objetivo.

Pensar en una filosofía de la afectividad nos lleva a la pregunta por la relación entre la afectividad y el lenguaje, es decir, la posibilidad o imposibilidad de comunicarla, representarla, estudiarla y reflexionar en torno a ella: ¿Hay un lenguaje propio de la afectividad? ¿Podemos representar y tener una “imagen” de las emociones y sentimientos? ¿Tiene el arte un lenguaje privilegiado en la afectividad? ¿Las imágenes son capaces de transmitir afectos? ¿Qué limitaciones y posibilidades presenta el lenguaje racional para dar cuenta de la afectividad?

Para intentar responder a algunas de estas preguntas y reflexiones recurrimos al trabajo de Michel Henry, quien propone que la revelación de la *vida* se da en lo invisible, en lo que no podemos objetivar, tal como expresa en el texto de 1988 sobre el pintor Vassily Kandinsky y que lleva por título *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*¹. En esta obra estudia y expone la concepción del arte abstracto en Kandinsky, mostrando cómo en esa expresión se manifiesta la vida invisible y subjetiva, es decir, la impresión del *pathos* de la vida por medio de los colores y sus tonalidades afectivas. El arte es expresión de la vida y el lugar donde el ser humano experimenta la limitación de la aproximación cognitivista, intelectualista y racionalista, así como su propia arrogancia. A la luz de la obra de Kandinsky, Henry recuerda que la obra de arte no es nada objetivo y que el universo de la pintura, paradójicamente, no es visible. Los colores y las formas son los medios de la pintura para materializar su contenido (siempre anterior e invisible) y hacerla accesible a los sentidos. Todo color es la expresión de un poder emocional y dinámico, pues no se trata de pintar el mundo, sino el “alma de ese mundo”, sus emociones, su dinámica de vida, su “efecto impresional”. Alrededor de las formas y los colores entendidos como tonalidades, se experimenta una comunidad de ver y sentir, y se genera entonces, una suerte de comunión en el *estado patético*.

2. CUERPO, SENSIBILIDAD Y AFECTIVIDAD.

El punto de partida de la reflexión henryana es el cuerpo, que es entendido como un cuerpo fundamentalmente afectivo. El cuerpo es identificado por Henry (1965, p. 265) con la subjetividad misma, con el “sí mismo”, no es un objeto cualquiera entre las cosas del mundo trascendente, sino que es principio y fundamento de toda experiencia, es concebido como un “poder de donación” (2001, p. 158). En su texto *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, Henry expresa del siguiente modo la particularidad de nuestra experiencia del cuerpo:

Que todo fenómeno pueda ser vivido de dos formas, exterior e interiormente, es en cualquier caso algo que experimentamos de continuo precisamente respecto de un fenómeno que no nos abandona nunca, a saber, nuestro cuerpo. Pues, por una parte,

¹ Henry, Michel, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, PUF, Paris 2005. Existe una traducción al español por parte de María Tabuyo y Agustín López, Siruela, Madrid, 2008.

yo vivo interiormente el cuerpo, coincidiendo con él y con el ejercicio de cada una de sus capacidades: yo veo, oigo, siento, muevo las manos y los ojos, tengo hambre, frío, de tal manera que *yo soy ese ver*, ese oír, ese sentir, ese movimiento, esa hambre, me abismo todo entero en su pura subjetividad hasta el punto de no diferenciarme en nada de ellos: de esa hambre, de ese movimiento, etc. Por otra parte, y al mismo tiempo, vivo exteriormente ese mismo cuerpo, puesto que soy capaz de verlo, tocarlo, representármelo como se representa en general un objeto, como una realidad más o menos análoga a los demás objetos (2005, p. 17).

Como podemos observar, no se trata aquí de dos contenidos, sino de dos modos del aparecer, de dos maneras en que se nos da un contenido. La mirada exterior siempre estará asociada a la visibilidad, es decir, a la manera en que se da el fenómeno exterior, en el mundo, pues el mundo es visible en cuanto exterioridad. La mirada interior, por su parte, no designa algo particular sino el hecho mismo de revelarse de esa manera, como nuestro cuerpo, como nosotros mismos sin distancia alguna. La ciencia objetiva exige que todo aparezca en la exterioridad del mundo, que todo fenómeno pueda verse con los ojos del cuerpo, o al menos con la inteligencia. Lo interior no se ha mostrado nunca de esa manera, como algo ahí delante, como objeto. Lo interior para Henry es lo invisible, lo que nunca se deja ver en la luz del mundo, pues no existe un “mundo interior” (Henry, 2005, p. 19). En lo interior no hay ningún distanciamiento, no hay exterioridad alguna.

De este modo podemos concebir nuestro cuerpo como principio y fundamento de toda experiencia y como un “poder de donación”. Nuestro cuerpo viviente, cuya esencia es la Vida (Henry, 2000, pp. 168-169), es llamado cuerpo originario o cuerpo trascendental, pues concentra en sí todos los poderes (tocar, sentir, ver etc.), y el poder de “sentir-se”. Henry llama Afectividad a este poder que constituye la esencia de la manifestación.

Llegados a este punto se hace necesario distinguir entre sensibilidad y afectividad. Henry propone que la sensibilidad refiere a la capacidad de sentir otra cosa, un contenido, un ente y ser afectados por este. La sensibilidad es la apertura al mundo, al éx-tasis del ser, es trascendencia que habita en nuestros sentidos y permite la constitución del objeto propio, alcanzado en cuanto ob-jeto, ahí delante, en la exterioridad (Henry, 2004, p. 207). Pero subyace a la sensibilidad, la capacidad de sentir una sensación, es decir, el carácter fundamental de la afectividad, que corresponde al propio fondo de la sensibilidad y es aquello que la posibilita. Si es posible tocar, escuchar o ver, es porque hay una subjetividad originaria que está tocando, escuchando o viendo, es decir, supone un poder capaz de sentir. Henry lo expresa diciendo que: “la afectividad es el fundamento universal de todos los fenómenos y los determina a todos originalmente como afectivos” (1963, p. 608). La afectividad refiere a la forma en que esta es afectada no por otra cosa, sino por ella misma. Esta afección original es una autoafección, es el sentimiento de sí que la constituye y la define. La afectividad es el poder de sentir, es decir de sentir-se.

Toda experiencia vivida es esencialmente afectiva y posee una cierta “tonalidad”. Todos los objetos del mundo –y los otros sujetos también– se nos presentan afectivamente en sus

distintas tonalidades: son agradables, o desagradables, nos generan deseo, aburrimiento, aversión etc. Este sentir no tiene su causa en las cosas mismas, sino en el sentimiento que se siente a sí mismo, y lo hace a través del mundo, que es el medio de la afección (Henry, 1963, p. 574). Si las cosas provocan en nosotros, como sujetos, estos sentimientos, no es por ellas mismas, sino que es a causa del sentimiento que constituye esa presencia, el sentimiento que se siente a sí mismo y nos abre el mundo desde la afectividad:

Todo comportamiento, toda acción, toda percepción, todo conocimiento, toda modalidad que implica un objeto y su relación, todas las modalidades de la vida representativa son indisolublemente modalidades de la vida afectiva y deben ser tomadas como tales” (Henry, 1963, pp. 603-604).

Todas las cualidades atribuidas a los cuerpos no son más que la proyección de sensaciones e impresiones que nunca existen más allá del lugar en que ellas mismas se sienten y se experimentan, es decir, en la donación patética de la vida. Por eso para Henry esas cualidades poseen un carácter mal comprendido de “sensibles”, porque su materia no es la de los cuerpos materiales, que en realidad no sienten ni han sentido nada, sino la materia fenomenológica pura de la vida, la carne afectiva.

3. KANDINSKY Y SU CONCEPCIÓN DEL ARTE: LO EXTERIOR Y LO INTERIOR

Henry suscribe la concepción de Husserl en *Ideas I*, quien, a propósito de la referencia al análisis de un grabado de Durero (en el análisis de las estructuras noético-noemáticas), señala que la obra de arte es en una realidad imaginaria, figurada (2013, p. 347). En una obra de arte, por ejemplo un grabado, aparecen realidades figuradas, pintadas, que son distintas y no forman parte del grabado en como objeto del mundo, sino que corresponden a una realidad “estética”. Esto muestra la distinción esencial entre los elementos materiales que sirven de soporte a la obra de arte y que pertenecen al mundo real de la percepción, por un lado, y por otro la obra de arte como tal, que no tiene sitio en el mundo sino fuera de él, en el sentido de que ella es “puro imaginario” (Henry, 2004, p. 204).

Los materiales como teselas, maderas, lienzos de tela y los colores que las recubren forman parte del mundo que nos rodea, pero en la experiencia estética, tanto del creador como del espectador, estos elementos sirven para figurar una realidad de otro orden, la que representa el cuadro o mosaico. Es posible estudiar estos materiales, sus características físicas, pero desde que empieza la visión estética y la tela o madera se vuelve “cuadro”, estos elementos se neutralizan, ya no las vemos como objetos del mundo, sino como una entidad cuya única función es producir la realidad presentada en el cuadro. De este modo nos encontramos en la aporía reconocida por Henry: la obra de arte pertenece y a la vez no pertenece al mundo real (2004, p. 207). Por esta razón no

podemos reducir la obra a su soporte (la cosa material) y debemos intentar desentrañar esta complejidad del arte como perteneciente a estos dos mundos diferentes.

Según Henry, Kandinsky como “inventor de la pintura abstracta” (2005, p.9), generó una revolución en las concepciones tradicionales de la representación estética, pues fue además uno de los mayores teóricos del arte. En las obras teóricas de Kandinsky, como *De lo espiritual en el arte* y el texto de su época de la Bauhaus *Punto y línea sobre el plano*, aparecen sin cesar términos que concentran gran parte del peso de su análisis: interior y exterior:

Todos los fenómenos se pueden experimentar de dos modos. Estos dos modos no son arbitrarios, sino que van ligados al fenómeno y están determinados por la naturaleza del mismo o por dos de sus propiedades: exterioridad-interioridad (Kandinsky, 2003, p.15).

Ya vimos cómo esa doble vivencia de lo exterior e interior se experimenta en la vivencia del cuerpo propio, pero de un modo radical, estas serían dos maneras del aparecer.

La exterioridad en la que cada cosa deviene visible es el mundo, pues el mundo es “el mundo visible” y esta visibilidad es lo que hace de él un fenómeno. A esta manera se opone otra manera de darse más antigua y radical: lo interior, que no designa algo en particular, sino el hecho de revelarse de ese modo, de “ser vivido”. Henry afirmará, por tanto, siguiendo a Kandinsky, que no hay “mundo interior”, sería una contradicción, puesto que no hay distanciamiento alguno en la interioridad, no hay afuera. Lo interior se revela a la manera de la vida, que se siente y se experimenta a sí de manera inmediata, como un *pathos* (2005, p. 18). Como ya hemos explicado, la vida que se vive a sí misma y el sentimiento que se afecta a sí mismo es lo que Henry llama “afectividad”. Volviendo al problema del arte y en particular la pintura ¿A cuál de estos dos reinos pertenece la pintura, al de lo vivible o al de lo invisible?

La respuesta más simple y evidente nos llevará a afirmar que pertenece a la luz del mundo, pues es imagen, muestra colores, formas y es representación de la realidad, cuya forma implícita es el *fenómeno* (lo que brilla, lo que se muestra a la luz). Esta concepción es más evidente aún en la pintura clásica, donde la pintura está amarrada o subordinada al modelo pre-existente, es una imitación, una réplica. Representa un paisaje, una escena, una persona, eso es lo que vemos en la pintura tradicional, pero incluso es lo que vemos en el caso del impresionismo y el cubismo, que seguirían atados al objeto representado. Vemos la realidad representada en el cuadro, que no es real en el mismo sentido de la realidad material de la madera o el lienzo, sino que es algo imaginario, a lo cual dirigimos “intencionalmente” nuestra inteligencia. Se trata siempre de elementos que son exteriores, están delante de nosotros (Henry, 2005, p. 21).

Pero si la pintura quisiera pintar lo interior, se plantearía el problema de representar de manera visible o exterior, una realidad que es invisible. Es decir, sus medios serían formas lineales y colores siempre visibles, y con ellos se produciría una disociación entre

el contenido y los medios de la pintura. Esta disociación entre contenido interior y medios exteriores es lo que, según Henry, la pintura abstracta de Kandinsky termina por abolir: “Pintar es hacer ver, pero ese hacer ver tiene por objetivo hacernos ver lo que no se ve y no puede ser visto” (Henry, 2005, p. 24).

4. LA PINTURA ABSTRACTA DE KANDINSKY: VER LO INVISIBLE

Con el surgimiento de la abstracción, se rompe la asociación entre el contenido de la pintura y lo visible, pues el contenido pasa a ser lo invisible de la subjetividad pura. Kandinsky llama “abstracto” al contenido que la pintura debe expresar, es decir, la vida invisible que somos, y señala: “Lo hasta ahora mencionado han sido los primeros brotes de esta tendencia hacia lo no-natural, lo abstracto, la naturaleza interior, que consciente o inconscientemente responde a la frase de Sócrates: ¡Conócete a ti mismo!” (1996, p. 46). Henry (2005, p. 25) expresa esta relación que hace Kandinsky en la siguiente ecuación:

$$\text{Interior} = \text{interioridad} = \text{invisible} = \text{vida} = \text{pathos} = \text{abstracto}$$

En el sentido más común de la palabra, “abstracto” refiere a una cosa que está separada de la realidad a la que pertenece, es decir, la abstracción es un proceso realizado por el pensamiento donde se deja de contemplar una realidad en el conjunto de sus caracteres, y se retiene y aísla algunas de sus propiedades para considerarlas por separado. Así se ha entendido también la noción de pintura abstracta, pero en este caso, se trata siempre de una “realidad abstraída del mundo”, que proviene del mundo y se constituye como una de sus derivaciones posibles. En esta concepción juegan un rol significativo las formas geométricas, pero sigue siendo una imitación de la naturaleza (Kandinsky, 2014, p. 196). Cubismo, orfismo, futurismo, surrealismo, constructivismo, cinetismo, conceptualismo, todos esos movimientos no dejan de referirse a lo visible como objeto único (Henry, 2005, p. 30).

La abstracción que propone Kandinsky no tiene nada que ver con ese género de abstracción. No se trata de una crítica a la objetividad como la que se desarrolló en el ámbito de las ciencias, no designa tampoco aquello que proviene del mundo en un proceso de simplificación, sino algo que estaba antes de él y que no tiene necesidad de él para ser: “Es la vida que se aprieta en la noche de su subjetividad radical donde no hay luz ni mundo” (Henry, 2005, p. 33). El contenido abstracto para Kandinsky es la vida misma invisible en su inalcanzable venida a sí misma.

Kandinsky señala que hay dos elementos que constituyen la obra de arte, el elemento interior y el elemento exterior. El primero es la emoción del alma del artista, que posee la capacidad de suscitar una emoción fundamentalmente análoga en el alma del espectador. Como el alma está ligada al cuerpo, solo puede entrar en vibración a través del sentimiento como intermediario. Es aquí donde lo inmaterial conduce a lo material y

lo material a lo inmaterial, de modo que es expresado por Kandinsky (2014, p. 193) en el siguiente diagrama:

Emoción—sentimiento—obra—sentimiento—emoción

El elemento interior de la obra es su contenido, que determina el elemento exterior, que deviene “obra”, es decir, el elemento exterior es su materialización. De este modo, Kandinsky enfrenta la relación entre el contenido de la pintura y sus medios denominando a estos “materialización del contenido o forma”, y plantea: “Toda forma tiene pues un contenido interno, del cual es expresión. Esta es su caracterización interna” (1996, p. 58). La obra, por tanto, existe abstractamente antes de su materialización en los medios de la pintura, que la hacen accesible a los sentidos en colores y formas (Kandinsky, 2014, p. 202). De este modo, el conocimiento al que nos abre el arte es de una naturaleza distinta al de la ciencia. Se trata de la vida que se abraza a sí misma sin separarse nunca de sí, o en palabras de Kandinsky:

El artista debe mostrarse ciego ante las formas *reconocidas* o *no reconocidas*, sordo a las enseñanzas y los deseos de su tiempo. Sus ojos atentos deben dirigirse hacia su vida interior y su oído prestar únicamente atención a la necesidad interior (1996, p. 68).

De este modo, el arte nos da la certeza de la vida, es la revelación de lo invisible, nos abre el acceso a fenómenos olvidados, no abre el acceso a nosotros mismos. Sin embargo, no hemos resuelto la aporía. Si el contenido de la pintura es extraño al mundo y la pintura quiere representar aquello que se escapa y es invisible al mundo, ¿los medios de esa representación no le pertenecen de todos modos al mundo? ¿No son visibles?

Kandinsky llama “forma” a los medios utilizados por la pintura, es decir “la forma es la expresión exterior del contenido interior” (2014, p. 147). Sin embargo, forma debe entenderse en sentido amplio, es decir, considerando no sólo las líneas y figuras, sino también los colores, que son en conjunto la expresión material del contenido abstracto. Entonces, para que el contenido, que vive primero “abstractamente”, se convierta en obra es necesario que el elemento exterior sirva de “materialización”. En otras palabras, la obra es la exteriorización y manifestación de un contenido invisible abstracto, del elemento interior. Este contenido es lo que Kandinsky (1996, p. 101) llama “alma” y sus vibraciones afectivas las llama “vibraciones del alma”, y agrega: “La armonía de los colores debe fundarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana, es decir, en lo que llamaremos el principio de la necesidad interior” (1996, p. 54). De este modo, el elemento exterior encuentra su ley de construcción en una realidad puramente espiritual, interior, pues en la pintura abstracta y en toda pintura en general, la forma está determinada por el contenido invisible (Kandinsky, 2014, p. 193).

Nos preguntamos ahora cómo se lleva a cabo esa equivalencia entre lo que se trata de representar o expresar, el *pathos*, la vibración del alma, y los trazos y colores que la

harán visible. Esta pregunta nos lleva, según Henry, al análisis fenomenológico desarrollado por Kandinsky sobre la esencia de la pintura, pues su genio no solo consiste en haber llevado a cabo la capacidad de pintar lo invisible: pulsiones, afectos, fuerza, sino también en “haber proporcionado una explicación de esa capacidad extraordinaria” (Henry, 2005, p. 50).

En el trato con los objetos el color pierde relevancia, es el “color de un objeto”, de una puerta, de un coche, es decir, solo tiene sentido de acuerdo a lo que se pretende hacer con la cosa, y en cierto modo, esto también se aplica a la forma en sentido estricto, que se transforma solo en un indicio del objeto y de su sentido práctico. En cada apariencia coloreada la forma es el trazado que delimita un esquema, y se adelanta al objeto que significa y al uso que indica. De este modo la apariencia sensible se encuentra continuamente desposeída de sí misma en beneficio de lo que indica. Ahora, como la entiende Kandinsky, la pintura se distancia de este modo de percepción, pues deja fuera el trasfondo práctico: “colores y formas dejan de representar el objeto y de perderse en él, tienen valor por sí mismos y son percibidos como tales, se convierten en formas pictóricas puras” (Henry, 2005, p.53). Se otorga vida autónoma a los colores, ya no son simples aspectos del objeto. Esta afirmación estaría en relación con experiencias tempranas del color que vive Kandinsky y su fuerte impresión frente a su primera caja de pintura, época en que declara recordar mejor los colores que los objetos (Kandinsky, 2004, p. 87). En una de esas primeras experiencias observa los colores saliendo del tubo, colores que no son de tal o cual objeto, sino que los observa como “colores puros” (Henry, 2004, p. 222). La utilización no figurativa del color es uno de los grandes descubrimientos de Kandinsky, es decir, la disociación del color y la forma. La liberación del color respecto de la forma marca el advenimiento de una vida nueva: la del color entregado a sí, convertido en forma pictórica pura. Y las mismas observaciones valen para la forma en sentido estricto (líneas, trazos), pues ya dejan de jugar el único papel de circunscribir el color.

En el tiempo de Kandinsky la realidad exterior seguía siendo el modelo y criterio para el arte, y él mismo vivió con dolor este conflicto antes del gesto liberador que implicó la abstracción, la supresión del objeto y la ruptura con la tradición (Kandinsky, 2014, p. 128). La abstracción ya no implica entonces un acomodo al mundo, sino una expulsión del mundo de lo visible.

5. EL PUNTO, LA LÍNEA Y EL COLOR: LA TEORÍA DE LOS ELEMENTOS.

Los elementos de base que conciernen a la pintura son los colores y las formas gráficas, es decir, el punto la línea y el plano original. A esto hay que añadir la materia, es decir el soporte sobre el que se disponen los colores y se trazan las formas (lienzo, madera, metal, vidrio, etc.). No hay que olvidar que la esencia del elemento pictórico es el contenido abstracto, es decir, la vida que ese elemento invisible quiere expresar. El nex

entre ese contenido abstracto, invisible, afectivo y su apariencia visible no es arbitrario, sino que se trata de un nexo interior, vinculado a la subjetividad interior que lo experimenta. La elección de la forma está “determinada por la *necesidad interior*, la que constituye propiamente la única ley del arte” (Kandinsky, 2014, p. 193). La tesis de Kandinsky es que todo elemento es interior y exterior a la vez, lo que nos conduce a una ontología fundamental. La apariencia sensible del elemento, la visibilidad del color o la forma es un aspecto exterior, mientras que su revelación interior, la tonalidad afectiva con que está asociado es lo que constituye su realidad verdadera, lo que le confiere el ser. De este modo la pintura realiza su propia obra, la de un desvelamiento de la vida, pero un desvelamiento en la interioridad de su *pathos*, puesto que se trata de la vida que se desarrolla y se acrecienta en sí misma, sin nada por fuera, nada exterior.

Henry destaca la similitud del análisis de Kandinsky con el análisis eidético de Husserl, en el esfuerzo de presentar la esencia del arte en su pureza, lo que se logra a través de la eliminación del objeto y los significados objetivos y prácticos que lo constituyen, consiguiendo así mostrar los elementos pictóricos en su pureza y con ello la esencia de la pintura (Henry, 2005, pp. 73-74).

La época en que Kandinsky participa de la Bauhaus implica un giro sistemático en su reflexión sobre los elementos gráficos, y también en su forma de pintar, que califica de geométrica. La época anterior era de mucho color, de aparición de masas móviles que reflejan una cierta “sobr abundancia de vida” (Henry, 2005, p. 82). Este exceso se aplaca cuando comienza su etapa en la Bauhaus, y prueba de ello es que una de las primeras investigaciones que desarrolla trata sobre el punto. Kandinsky propone que el punto es un elemento con una sonoridad interior asociada a la concisión, a la reserva, al cero, y plantea: “en nuestra percepción el punto es el puente esencial, único, entre palabra y silencio” (2003, p. 21). La forma, incluso abstracta, geométrica, posee su propio sonido interior, es un ser espiritual (Kandinsky, 1996, p. 57). De este modo, lo propio del punto, lo que le confiere su tensión específica es rechazar el espacio que le rodea, negarse a esparcirse y disolverse en él. Su concentración *patética* lo define como ser “aparte”, aislado de su entorno, que permanece sólido en su posición, no avanza ni retrocede, y aun así no le impide ocupar una posición en el espacio (Kandinsky, 2003, p. 27).

De la fuerza que se arroja sobre el punto surge un nuevo ente. Se trata del punto empujado en la dirección que le imprime una nueva fuerza que se ejerce sobre él, dando así origen a la línea. La línea se relaciona con la fuerza y el movimiento, pues hay pluralidad de fuerzas que intervienen: la fuerza única que actúa de manera constante sobre el punto es la línea recta; la forma lineal que resulta de la acción conjunta de dos fuerzas, en cambio, es la línea curva (Kandinsky, 2003, pp. 49-50). Kandinsky desarrolla un profundo análisis sobre las líneas, que es aprovechado por Henry para expresar que si la vida es concebida esencialmente como una fuerza, la posibilidad de expresar la vida mediante líneas está dada desde un principio: “cada fuerza, cada pulsión que compone la

trama de la subjetividad recibe un equivalente inmediato en una forma lineal determinada” (Henry, 2005, p. 90). La intensidad de su fuerza, sus cambios, su tiempo de acción, sus interrupciones y sus retornos tienen su corolario exacto en diversas formas lineales que pueden expresarla. En *Punto y línea sobre el plano* escribe Kandinsky (2003, p. 59): “Por supuesto, cada imagen del mundo exterior e interior puede expresarse en líneas, en una especie de traducción”.

Para Kandinsky la línea se trata del *pathos* de una fuerza que entra en acción y cuyo esfuerzo victorioso produce el frío lirismo, cuando no hay obstáculo que se oponga, o bien produce el cálido drama, cuando hay dos fuerzas que se oponen. De este modo el mundo de las líneas incluye todas las modalidades expresivas, pues la línea, liberada de la construcción del mundo, se ofrece como materia dócil al poder de la imaginación “es plenitud de las fuerzas de la vida” (Henry, 2005, p. 94). De esto se trata el contenido abstracto que ha reemplazado al objeto, pues lo relevante en las líneas es el juego de fuerzas, es la historia de nuestra vida, el *pathos* desde donde brotan líneas que se expresan en formas gráficas.

Siguiendo el análisis de Kandinsky, puntos y líneas están en íntima relación con lo que denomina ‘plano original’ o ‘plano básico’, es decir, el rectángulo que constituye la superficie del cuadro. El plano original existe como realidad autónoma, y es concebido como un ser vivo al que se enfrenta el pintor, un lienzo vacío lleno de tensiones y finas voces (Kandinsky, 2010, p. 163). Para Henry, reconocer respetuosamente esa vida silenciosa del plano original es interrogar a la obra de arte en su origen. Las horizontales y verticales que cortan el plano original no son elegidas al azar, están cargadas de categorías existenciales que estructuran la relación de la vida con el cosmos: lo alto y lo bajo (horizontales) y la derecha e izquierda (verticales).

La unidad de todos estos elementos no es otra que la del cuadro, o bien la composición misma. La obra es la yuxtaposición de elementos, y su belleza deriva de la manera en que esta yuxtaposición se produce, el orden según el cual formas y colores se unen en el lienzo (Henry, 2005, p. 116). La pintura clásica entrega esta tarea a la perspectiva, que manda y ordena cómo deben distribuirse los objetos. En la pintura abstracta no hay “razones” para ubicar en un lugar u otro cada elemento, sino sólo las fuerzas internas de los elementos, como asegura Kandinsky (1987, p. 98). La relación entre los elementos se produce fuera de la espacialidad, fuera de la exterioridad, en el ámbito de lo invisible-interior (Henry, 2005, p. 116).

Por último, analizamos los colores, pues el problema de la “unidad de los elementos en la composición” contiene la relación entre formas gráficas y colores. El contenido de la obra, es decir, su contenido abstracto, como ya hemos expresado, es la vida. También los medios son abstractos, pues la fuerza que traza formas lineales es la vida misma, pero falta ahora comprender el rol de los colores, pues ¿no pertenecerían los colores al mundo de lo visible, de la exterioridad? Para entender cómo se experimentan

los colores, es necesario detenerse en el concepto mismo de experiencia, de experimentar, pues solo la vida puede experimentar el calor, el dolor, el frío. En la exterioridad del mundo nada se experimenta, nada se toca ni se siente a sí mismo, nada hay doloroso o alegre (Henry, 2005, p. 125). Y lo que es verdad el caso del calor, el frío o el dolor, lo es también para el color. Hay una apariencia de color sobre los objetos, pero ese color “noemático” (en lenguaje husserliano) es una sensación proyectada en el objeto del color que no es más que en tanto es sentida, y es sentida solo en tanto ella se siente a sí misma, en lo invisible de su afectividad. Volvemos al *videre videor* cartesiano (Henry, 2003, p. 61), es decir, a la afectividad que hace posible la sensibilidad, el ver, el experimentar, el sentir. No puede haber color más que allí donde es sentido, es decir, sobre el fondo del sentirse a sí mismo, en la vida interior e invisible donde el color es su propio *pathos*.

Recordemos el estatuto de la sensibilidad, fundada en la afectividad primordial que se siente a sí misma y gracias a eso permite que la sensación sea sentida (Henry, 1963, p. 626). Entonces, que las cosas sean verdes, ruidosas, dolorosas o feas, etc. no implica que el color, el ruido o el sufrimiento estén en las cosas, sino en alguien que las siente. La sensación tiene que ser experimentada o vivida por quien hace la experiencia de sí, es decir, por una subjetividad absoluta, por una vida. Quien siente los colores, la belleza, el ruido, es el *pathos* de una subjetividad viviente (Henry, 2004, p. 210).

El color, de este modo, no está ligado a una tonalidad en función de su exterioridad, “es en sí mismo, en la sustancia fenomenológica de su ser y en su carne, como sensación y subjetividad, esa tonalidad afectiva, esa sonoridad interior” (Henry, 2005, p. 125). Por esta razón el color no se relaciona con los sentimientos de nuestra alma por una relación externa, sino que encuentra en ellos su ser verdadero. No tiene que traducir una sensación, a la manera de un medio, sino que coincide con el contenido abstracto de nuestra vida, es su *pathos*: su sufrimiento, su desamparo o alegría. De este modo podemos entender qué es la pintura abstracta y qué es la pintura en general, pues explica Henry (2005, p. 130):

en la relación de la vida con la obra de arte no hay ninguna mirada susceptible de conferir un sentido, un valor al objeto, porque no hay mirada, ni sentido, ni objeto, porque la relación de la vida con el color, por ejemplo, es la subjetividad de este, es decir, la vida misma, la sonoridad interior, la resonancia interior, el pathos de ese color.

La única forma en que un color se siente es confundiéndose con él, no siendo otra cosa que su sensación. La experiencia del rojo no consiste en percibir un objeto rojo, ni siquiera el color rojo como tal, sino experimentar su poder en nosotros, su impresión misma. Así, de este modo, nos dice Henry, se elimina de la pintura toda mediación objetiva, y podríamos llamar a la pintura abstracta “arte popular”, porque esquivo la mediación del lenguaje y la cultura (entendida como conjunto de representaciones), y confía todo el poder de expresión y comunicación directa al color, a su prueba en la vida misma.

El *pathos* del propio color produce el haz visible de imágenes que despierta en nosotros, pues la teoría de Kandinsky descansa en la interioridad del vínculo entre tonalidad y color, es decir, en la interioridad del color en su impresión pura. En *De lo espiritual en el arte* Kandinsky plantea: “La fuerza psicológica del color provoca una vibración anímica. La fuerza física elemental es la vía por la que el color llega al alma” (1996, p. 52). Por otra parte en un texto de 1935 titulado *El arte hoy está más vivo que nunca* afirma:

El artista ama la forma apasionadamente, del mismo modo que ama sus instrumentos y el olor de la trementina, porque son los medios poderosos de evocar el contenido. Pero este contenido no es, a mi entender, una narración literaria, [...] sino la suma de emociones provocadas por los medios puramente pictóricos” (1987, p.125).

De este modo, es posible abordar los problemas que surgen en la teoría de los colores, en especial cuando se los estudia desde un punto de vista físico, pues las dificultades se disuelven al plantearnos desde un punto de vista fenomenológico. Ya no se trata de especular sobre la base física o fisiológica del color, sino describirlo tal como se lo experimenta, tan como es vivido o más bien, tal como el color se experimenta a sí mismo en la afectividad radical.

6. EL ROL DEL ARTE EN LA EXPRESIÓN Y COMPRESIÓN DE LA AFECTIVIDAD

Volvamos ahora al problema de la expresión y comprensión de la afectividad que habíamos sugerido al principio y las posibilidades que abre el arte frente a una filosofía o fenomenología de la afectividad.

La paradoja fundamental para una filosofía de la afectividad, según Henry, se traduce en que aquello que el sentimiento revela es lo invisible. La revelación de la afectividad es una revelación escondida, extraña a la luz del mundo, porque se trata del experimentarse a sí mismo del sentimiento en la interioridad de la vida misma. La metáfora de la luz, refiere al contraste con la visibilidad del mundo de la trascendencia y la representación (Fainstein, 2009, p. 136). Se trata de la luz que la distancia fenomenológica pone ante los ojos, pero la vida escapa a esa luz y a esa visibilidad, pues el sentimiento no puede verse, es invisible (Henry, 1963, p. 680).

Para Henry el pensamiento no dispone de la dimensión ontológica a la que pertenece el sentimiento, pues antes de que la mirada reflexiva del pensamiento tenga lugar, el sentimiento ya está ahí, a la sombra, en la oscuridad. Por esta razón, a su juicio, la filosofía se habría desarrollado en el horizonte del monismo ontológico.

La profunda descripción que Henry hace del sentimiento ante la imposibilidad de ser objetivación de sí mismo, excluye la posibilidad de introspección cuando ella pretende

realizarse bajo los supuestos de la razón y del conocimiento objetivo. Habría que pensar entonces, si es posible una introspección que trabaje dentro de la esfera de la inmanencia, sin pasar la barrera que separa la afectividad del mundo objetivo (Fainstein, 2009, p. 138). Aparece aquí la dificultad de la irreductible separación entre estos dos medios, el inmanente y el trascendente, vida y mundo, interior y exterior.

Si la afectividad se revela entonces en oposición a la percepción, al conocimiento y al pensamiento, en cuanto estos suponen siempre un horizonte del ser en el mundo (delante, como objeto), no tendría sentido pensar en “aclarar” nuestros sentimientos, sino sólo vivirlos. La imposibilidad del pensamiento para acceder al sentimiento nos lleva inevitablemente a la pregunta por el lenguaje: ¿cuál sería el lenguaje más apropiado para expresar y mostrar los sentimientos y la vida afectiva misma? Más aún, nos lleva a preguntarnos si existe realmente ese lenguaje y si es posible, entonces, una filosofía de la afectividad.

Henry descarta el lenguaje de la psicología, en cuanto ciencia, como vía de acceso a la afectividad, pues este lenguaje siempre refiere el mundo objetivo, que es el medio en que la afectividad no se manifiesta. Ejemplo de esta dificultad es la incomodidad de intentar designar con la palabra justa un sentimiento o el problema de intentar describirlo. La revelación misma de la afectividad, la esencia de la manifestación, como repite incansablemente Henry, no tiene ninguna relación con la representación: “la revelación en su esencia originaria, como sentimiento, no puede ser pensada ni comprendida, lo que habla en ella no tiene significación y no puede tampoco recibirla” (1963, p. 690). El lenguaje del sentimiento es el sentimiento mismo y por eso su palabra reside en él, pues la afectividad se revela a sí misma y nada más, es el modo de revelación y lo revelado en ella.

El propio Henry nos da algunas pistas sobre el lenguaje de la afectividad en una entrevista de 1991 en la *Revue de Sciences Humaines* titulada “Narrer le *pathos*”, recogida luego en el Tomo III de *Phénoménologie de la vie* (2004). En esta entrevista, Henry nos conduce fundamentalmente a la experiencia del arte, cuyo lenguaje, a su juicio, es muy diferente del lenguaje de la metafísica de la exterioridad, que habría dominado la filosofía desde el pensamiento griego. El arte es aquello que permitiría revelar lo invisible. El objeto de la filosofía y de la fenomenología es para Michel Henry la vida, lo que es muy difícil de captar conceptualmente, y de allí el problema del lenguaje de la afectividad que hemos enunciado. La aproximación filosófica a la experiencia *patética* de la vida exigiría siempre un análisis conceptual, pero en el caso de la expresión artística, esta aproximación reposa sobre la imaginación, que no es separable de su *pathos* (Henry, 2004, p. 313). Una de las posibilidades para liberarse del peso que implica este *pathos* de la vida sería entonces, la imaginación, la felicidad de la creación estética que hace que el *pathos* del sufrimiento se transforme. Esta podría ser, según Henry, el sentido del arte:

Puede haber modificación interior a la vida misma: puede haber una felicidad en la creación estética, en la organización de un espectáculo que cambia la vida, que hace

que el *pathos* del sufrimiento se vuelva alegría. Puede ser una de las funciones del arte (2004, p. 314).

La idea del arte como “decir” de la afectividad, aparece claramente en el texto de Henry sobre Kandinsky que hemos revisado en profundidad. En la pintura que Kandinsky denomina abstracta, que no busca la representación, Henry encuentra el *pathos*, la historia interna de la vida hecha posible por su subjetividad absoluta, la vida que no puede huir de ella misma y debe por tanto destruirse o realizarse. El lenguaje abstracto del arte es entendido aquí como despegado del mundo objetivo, no de la afectividad (Henry, 2004, p. 318).

Henry reconoce de este modo que el lenguaje no es un cristal transparente, por eso a propósito de la afectividad enfrenta el problema del *logos*. A su juicio, en la historia de la filosofía, desde Grecia hasta Heidegger, el *logos* habría sido el del mundo, el *logos* del conocimiento que se opone a una filosofía que reconoce en la vida afectiva su fundamento. La raíz y el lugar del lenguaje de la afectividad, de lo invisible, debe estar entonces ligado al arte, la pintura, la literatura, la danza, donde se expresa, a través del cuerpo y sus poderes, la vida que es sufriente y gozosa:

El arte tiene por móvil este *pathos* cargado de sí mismo, que quiere descargarse de su propio peso y que, no pudiendo, se modifica en el fondo, por el gozo, por la felicidad. El arte es un arte de la felicidad para mí, incluso cuando cuenta cosas atroces” (Henry, 2004, p. 323).

Según Dufour-Kowalska, si el imaginario estético se opone al pensamiento racional es porque participa de la esencia de la subjetividad. La experiencia estética, fundada en el sentir afectivo, se nutre de la misma fuente de donde proceden nuestros sentimientos, nuestros amores y odios, nuestros gustos y aquello que nos repugna. La misma realidad originaria, el sufrir subjetivo en todas sus modalidades, se experimenta en la producción y contemplación de las obras de arte (Dufour-Kowalska, 1996, p. 226). El problema del lenguaje, como señala Henry, se centra en que este se ha identificado con el aparecer, pero el aparecer del mundo, el aparecer “fuera de sí”. El arte en cambio, bajo este punto de vista, no es una mimesis de la vida, como tampoco lo es de la naturaleza, pues la vida nunca es “objeto” para sí misma. El arte no “representa” nada, ni mundo, ni fuerza, ni afecto, ni vida. El contenido del arte “es” la vida misma, “es, en verdad, un modo de la vida y por esta razón, en definitiva, un modo de vida” (Henry, 2005, p. 209). Henry expresa en todos sus escritos que la esencia de la vida es el experimentarse a sí misma, el crecimiento de sí, es un movimiento eterno, no un “estado”, deviene en un proceso incansable de llegada a sí. Por eso es necesario el arte, porque el arte se identifica con el devenir de la vida, el modo en que esta se realiza. Es la respuesta aportada por la

vida a las exigencias que derivan de su misma naturaleza, “a sus propias prescripciones, a su Necesidad Interior” (Henry, 2005, p. 214).

La vida ha sido identificada por Henry con la afectividad, por eso plantea que el sentido y la esencia de la pintura es:

Darnos a sentir aquello que somos, esta vida en la experiencia de su pasión, de su angustia, de su sufrimiento y de su gozo. Su substancia, la substancia de los colores y las formas son fragmentos de esta vida, de su dinamismo exaltado” (2004, p. 325).

Para Kandinsky, por su parte, el arte es el único que encierra en sí la facultad y la fuerza de decir todo aquello que la vida esconde, y plantea en un texto de 1934: “Solo los dos juntos, la vida y el arte, colman la vida. Ellos dos juntos permiten adivinar la vida o, al menos, intuir la” (Kandinsky, 2010, p. 188). Por último, nos recuerda que la pintura puede “hablar de espíritu a espíritu en una lengua puramente artística” (2014, p. 197), pues constituye un dominio de seres pictórico-espirituales que son los propios sujetos vivientes.

OBRAS CITADAS

- Dufour-Kowalska, Gabrielle (1996). *L'art et la sensibilité. De Kant a Michel Henry*. Paris: Vrin.
- Fainstein, Graciela (2009). *Michel Henry: una fenomenología de la afectividad o una filosofía en el límite del pensamiento*. Tesis para la obtención del grado de Doctor. Pontificia Universidad Comillas de Madrid: Madrid.
- Henry, Michel (2005). *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*. Paris: PUF (Editada originalmente en François Bourin, 1988). Existe una traducción al español por parte de María Tabuyo y Agustín López, Siruela, Madrid, 2008.
- (2004). *Phénoménologie de la vie. Tome III De l'art et la politique*, Paris: PUF.
- (2003). *Phénoménologie de la vie. Tome II De la subjectivité*, Paris: PUF.
- (2000). *Incarnation. Une philosophie de la chair*. Paris: Seuil.
- (1965). *Philosophie et phénoménologie du corps*. Paris: PUF.
- (1963). *L'essence de la manifestation*. Paris: PUF.
- Husserl, Edmund (2013). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica I*, México DF: UNAM Instituto de investigaciones filosóficas-Fondo de Cultura Económica.
- Kandinsky, Vasili (2014). *Regards sur le passé et autres textes (1912-1922)*. Paris: Hermann.
- (2010). *Escritos sobre arte y artistas*. Madrid: Síntesis.
- (2003). *Punto y línea sobre el plano*. Buenos Aires: Paidós.
- (1996). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.
- (1987). *La gramática de la creación. El triunfo de la pintura*. Barcelona: Paidós.