
Michel HENRY, *Ver lo invisible*, traducción de María Tabuyo y Agustín López, Madrid: Siruela, 2008, 170 pp., 14,5 x 21,5, ISBN 978-84-98411508.

Una nueva obra de Michel Henry, sumamente interesante, ha aparecido en lengua castellana. Se trata de un estudio acerca de Kandinsky, quien es presentado aquí como fundador de la pintura abstracta y, en ese sentido, un auténtico innovador en la modernidad. Diferente de todas las corrientes, escuelas o estilos (-ismos) que se dan desde Cézanne hasta el cubismo, la singularidad del autor ruso estriba no sólo en la grandeza estética de su obra, sino, además, en la teorización que la acompaña en sus obras escritas. El análisis acerca del color, del punto, de la línea o del plano, de la composición, etc., que Henry examina en su libro, constituye una guía segura y eficaz para comprender la esencia de la pintura, para entrar en la experiencia estética. En la pintura abstracta de Kandinsky no sólo brilla y se comunica el ser del pintor, sino, más radicalmente, la Naturaleza del Ser mismo. Revelar cuál sea esta naturaleza, que se nos da en la inmediatez de una donación original (como un conocimiento auténticamente metafísico), constituye el objeto del ensayo que ahora presentamos.

Si hay una idea constante (transversal, como gusta decir hoy) esa es la de presentar una doble manifestación de los fenómenos en virtud de su naturaleza. Ya desde el primer capítulo titulado *Interior/Exterior: lo invisible y lo visible* (pp. 17-24), Henry plantea aquella misma dualidad del aparecer que sostuvo en *La esencia de la manifestación*: la exterioridad, en la que un fenómeno se hace visible, y que no es otra cosa que el «mundo», se opone a la interioridad, modo de aparecer más originario y radical, propio de la «vida». Aquí reside, según Henry, la novedad de una pintura que ya no es mera representación, réplica o imitación, objetivada fuera de sí en el mundo visible, sino la más absoluta «contemporaneidad» en la intimidad absoluta de la vida, en lo irrepresentable o invisible de su afectividad: «Pintar, dice el autor, es un hacer-ver, pero ese hacer-ver tiene por objetivo hacernos ver lo que no se ve y no puede ser visto» (p. 23).

Según esto, se supera la división que separa el contenido pintado de los medios con los que se pinta, para hacer de estos últimos una realidad invisible: «Tal vez convenga incluso abolir hasta la idea de su distinción, al no formar contenido y medios más que una sola realidad, una sola y única esencia de la pintura» (*ibíd.*). Si abstracto es el contenido de la pintura abstracta, no menos

abstractos son los medios con los que se muestra. Pero diciendo «abstracto» no se expresa ahora la simple purificación de las formas sensibles, como en el pensamiento clásico, sino la profusión de una vida que se estrecha a sí misma sin separación u objetividad, que se vive a sí en la experiencia subjetiva de su más profunda felicidad, de la salvación.

La naturaleza de la obra de arte es la misma naturaleza del ser, y ésta no es otra cosa que la revelación de esa vida invisible que somos nosotros mismos y que nos constituye (cfr. pp. 25-35). Frente a otras corrientes de pensamiento, tales como el naturalismo o el materialismo, la pintura abstracta se muestra como un camino de regeneración: el que pasa por recuperar, en la dimensión espiritual, la auténtica realidad humana. La naturaleza de la obra de arte da testimonio de esa doble constitución: la forma, o medios de la pintura, expresa el contenido abstracto, o la subjetividad y sus modos afectivos. La asociación desigual de ambos elementos resulta importantísima: la forma no viene ya determinada por una percepción objetiva o externa de las cosas, sino por su propio contenido interno; un contenido abstracto que es el de la obra de arte y de la forma misma. Ver, tocar, pintar..., la verdad inmanente de la vida: este es el verdadero alcance tanto de la pintura de Kandinsky, como de la fenomenología de Michel Henry. Por ello habla Henry de «forma abstracta», para referirse a aquella vida interior en la que consiste el contenido de la obra de arte, más aún, para indicar que la forma se identifica con ese mismo contenido (cfr. *La forma pictórica pura*, pp. 41-46). Aquí desaparece toda dimensión de utilidad, todo otro sentimiento espurio o simplemente toda utilización figurativa del arte, lo cual se expresa, por ejemplo, en la disociación (o liberación) del color y de la forma. La Teoría de los elementos, en la que se analizan los elementos primarios por una parte (o sea, los colores y las formas), y las formas gráficas, por otra (es decir, el punto, la línea, el plano y el plano originario), recibe aquí la misma función eidética de retornar a la esencia de las cosas que tenía el método husserliano.

A través de su doble manifestación, esta teoría de los elementos nos conduce a la ontología fundamental (cfr. pp. 47-52): lejos de la función figurativa del arte realista, el abstracto cumple con el desvelamiento auténtico del ser, de la vida. La encontramos en la medida que superamos la búsqueda de un significado objetivo para quedarnos con su pureza formal. Así pues, descubrir la esencia pura del arte supone renunciar a toda representación objetiva, y a su principio fundamental, la intencionalidad: «La visión de lo invisible es lo invisible mismo tomando conciencia de sí en nosotros, exaltándose y comuni-

cándonos su alegría» (p. 59). Algo parecido sucede en la danza, arte cuya esencia consiste en un puro despliegue de fuerza y vitalidad. En virtud de su teoría, la obra de arte viene reducida a su apariencia sensible, primero, para encontrar ahí mismo, después, la manifestación más pura de la vida invisible.

Los bellos análisis del punto y de la línea, de la forma y los colores, así como de los otros elementos pictóricos, y su relación con otras manifestaciones artísticas, como la danza, ya citada, o la música, constituyen lo nuclear del libro que presentamos (pp. 61-141). Pero la tesis sostenida es siempre la misma: en efecto, el arte no es una mera representación de las cosas, de la vida, o del ser mismo, como si el contenido fuera en realidad algo distinto, sino que el arte –la pintura en este caso– es, ante todo, presencia, manifestación visible –en carne– de una vida invisible. Las formas, los colores, la composición, etc., no imitan nada, no reproducen nada; en ellos vibra el auténtico *pathos* de la vida. Más aún, arte y vida son una sola cosa, pues lo abstracto de su contenido y también de su forma, como ya dijimos, manifiestan, en realidad, un modo de vivir. La tensión interna que supone el paso del sufrimiento al gozo de sí, la emoción inmanente de la fuerza vital en su necesidad afectiva –y que constituye la esencia eterna de la vida–, eso es lo que nos hace ver toda pintura abstracta (cfr. *La esencia del arte*, pp. 142-148).

En realidad toda pintura es abstracta, pues en toda obra de arte, sea la que sea, se encarna el misterio de la sacralidad de una vida siempre recibida, y cuyo rostro se presenta como subjetividad afectiva. Es esa tonalidad afectiva de la vida, son sus contrastes lo que ahora se manifiesta en unas formas puras que acogen su patetismo: lejos de «fotografiar» la realidad, falsificándola, el arte asiste a su más pura y desnuda manifestación. En él resuena lo más genuino del ser y del cosmos, pues ambos participan, en el fondo, de aquella misma estructura interior que es el *pathos* de la vida. Pero el arte abstracto no se opone a la naturaleza, sino que muestra su verdadera esencia: «La abstracción kandinskiana, lejos de desechar la naturaleza, le devuelve su esencia interior. Esa naturaleza original, subjetiva, dinámica, impresional y patética, esa naturaleza verdadera cuya esencia es la Vida, es el cosmos» (p. 162). No hay realidad en el cosmos que no pertenezca a la sensibilidad, lo mismo que nada hay en el arte que no posea resonancias afectivas; de este modo, la aventura de buscar lo espiritual en las cosas materiales es semejante a la de encontrar lo espiritual en las obras abstractas: «La naturaleza no es más que un caso particular del arte» (cfr. *El arte y el cosmos*, p. 165). La verdad de la pintura abstracta es, en definitiva, la verdad del universo.

Como maestro de danza, Kandinsky ha tirado de las cuerdas de la vida para que, a través de sus múltiples vibraciones, sea la vida, y sólo ella, la que se nos muestre. En la noche abstracta de sus elementos, es la fascinante fuerza de la vida subjetiva lo que se nos da. Henry ha recibido el depósito de su herencia y ahora encuentra, en su arte, la suprema revelación de la vida según su propia auto-afección. En efecto, y así concluye nuestro autor el libro que ahora presentamos, «el arte es la resurrección de la vida eterna» (p. 167).

Digamos, para terminar, que lo que aquí se descarta, una vez más, es el único modo de ver, propio de la intencionalidad clásica, la única manera de recibir la donación de la realidad en la aparición del fenómeno: la interpretación galileana de la naturaleza. Con todo, una cierta incomodidad nos surge al leer las últimas páginas del libro de Henry, si tenemos en cuenta que la dimensión cósmica del arte debe convivir con el rechazo, firmemente sostenido, de toda manifestación en el aparecer del mundo.

Juan Carlos GARCÍA JARAMA

Peter GEMEINHARDT (ed.), *Athanasius Handbuch*, Tübingen: Mohr Siebeck, 2011, xv + 578 pp., 15,5 x 23,5, ISBN 978-3-16-150078-7.

Nos encontramos ante una obra ambiciosa y de considerable magnitud que fue presentada en Oxford ante un gran número de estudiosos durante la 16th International Conference on Patristic Studies. En ella han colaborado treinta y cuatro autores, la mayoría pertenecientes a universidades alemanas. Entre ellos se encuentran grandes estudiosos de los Padres Griegos y buenos conocedores de las obras de Atanasio como H. C. Brennecke, U. Heil y A. von Stockhausen, que han trabajado ampliamente en la edición crítica de los escritos atanasianos publicados recientemente en *Athanasius Werke*.

Athanasius Handbuch es un libro que, por su estructura y por su estilo, está concebido como un manual sobre Atanasio dirigido tanto a estudiantes como a profesores e investigadores. De hecho, se presenta como el segundo manual de la editorial Mohr Siebeck dedicado a un Padre de la Iglesia, después de la aparición en 2007 del *Augustin Handbuch* dirigido por V. H. Drecoll. Su objetivo es poner a disposición del lector de modo unitario y coherente el conocimiento que se posee de Atanasio en los momentos actuales facilitando así