REVISTA DA FUNDARTE
Ano 14 – Número 27 – Janeiro/Junho 2014

Michel Henry: critérios de avaliação de uma obra de arte

Florinda Martins
Universidade Católica Portuguesa
Marcelo Saldanha
marcelo.saldanha@gmail.com
Universidade Católica Portuguesa

Resumo: Este artigo apresenta a tese de obra de arte proposta pelo filósofo francês Michel Henry, tal como ele a tece em sua Fenomenologia da Vida. Para Michel Henry, a obra de arte, como toda a cultura, mesmo nos seus aspetos mais técnicos e ou materiais, expressa uma dimensão invisível da vida. A obra de arte, ao romper com o fechamento e com a pretensa completude da objetividade, abre, a partir do sensível, à vida invisível. Apenas esta dá acesso à criatividade e à alteração das mundividências habituais. Pelo que, para Michel Henry, desconsiderar a vida é desconsiderar a própria lei da obra de arte.

Palavras-chave: Arte; cultura; vida; fenomenologia; Michel Henry.

Abstract: This article presents the thesis around the artwork as the French Philosopher Michel Henry proposes, and as he conducts it towards the so called Life Phenomenology. For the author the artwork, as all cultures, even in its more technical and material aspects, expresses the invisible dimension of life. The artwork, once it breaks within the closure and the pretense objectivity completeness, opens through the sensitivity to an invisible life. And only this can provide access to creativity and to the habitual world view. That's why for Michel Henry to not consider life is also to not consider the own artwork law.

Keywords: Art; culture; life; phenomenology; Michel Henry.

A vida é um princípio universal de avaliação e esse princípio é único[1]. Esta afirmação de Michel Henry mostra o que ele entende por inversão fenomenológica: o critério de avaliação da vida é inerente à própria vida, provém dela e não de algo que lhe seja exterior. E nessa inversão fenomenológica está inscrita uma compreensão da cultura que implica a compreensão de nós mesmos, uma vez que ela toma a vida como princípio universal e único de todas as nossas atividades e necessidades. Assim, se nos é legítimo associar as teses de Michel Henry sobre a estética à obra de Kandinsky[2], tal legitimidade prende-se apenas com o facto de Kandinsky afirmar, também ele, que as leis da pintura se dão na vida: uma vida cujas leis, ainda que as

[1] HENHY, Michel. Incarnation. Paris: Seuil, 2000. p. 312. A partir de agora referenciado como I.
[2] HENHY, Michel. Voir l'invisible – sur Kandinsky. Paris: Editions François Bourin, 1988. A partir de agora referenciado como VI. Em português, *conf.* HENHY, Michel. **Ver o Invisível - Sobre Kandinsky.** São Paulo: É Realizações, 2013.

da obra de arte, nada devem, paradoxalmente à objetividade[3]. Ora é esta ruptura total com o visível, enquanto princípio autónomo de revelação e de existência do que quer que seja que interessa sobremaneira à fenomenologia da vida de Michel Henry: a fenomenologia da vida é, também ela, fenomenologia da subjetividade, "pois nenhuma das qualidades sensíveis que constituem os objetos que nos circundam derivam do aparecer do mundo"[4], uma vez que todas elas "são ressonâncias interiores, livres dessa ligação à figura de um objeto particular"[5]. Neste sentido, o pensamento de Michel Henry e o pensamento de Kandinsky ajustam-se, sem mais[6]. A tese de Kandinsky vai ao encontro da tese de Michel Henry, segundo a qual a objetividade perde todo o direito de autonomia na avaliação da cultura, pois os princípios da cultura, cuja obra de arte é uma modalidade exemplar[7], são os princípios da vida: uma vida autoimpressiva e autoafetiva. O lugar do desenvolvimento da estética é a vida invisível: uma vida que exclui de si o mundo – tese cuja oposição a Heidegger se não esconde, oposição à transcendência pura e simples do ser, transcendência que, na encriptação do conceito, é, segundo Michel Henry, "fonte de confusão": "O Ser transcendente de Heidegger é esse horizonte de exterioridade, aliás já inapreensível, em que alcanço as coisas"[8]. Para Michel Henry, tal como para Kandinsky, a arte não acontece no mundo, ainda que ele seja um mundo à parte: um mundo suspenso da terra, como o quer Heidegger com o exemplo dos "tamancos" de Van Gogh[9], um mundo arrancado ao mundo das coisas, só se torna um mundo específico, único, um mundo à parte se for diferente do habitual figurativo do mundo. Ora justamente é a autonomia do mundo, ainda que mundo excepcional, que é posta

[3] HENHY, Michel. Kandinsky e a significação da obra de arte, in: Phénoménologie de la vie. T. III. Paris: PUF, 2004. p. 216. (A partir de agora referenciado como KA) "esse é o conteúdo da obra de arte – arrancar o conteúdo interior e abstrato, as tonalidades subjetivas, à sua dissolução na percepção objetivista".
[4] I, p. 139.
[5] KA, p. 214.
[6] Dizemos mais; os dois acompanham-se na oposição aos trabalhos de Heidegger em torno da estética de Paul Klee.
[7] KA, p. 218, "A arte é a resposta dada pela vida à sua essência mais íntima e ao querer que a habita – ao seu desejo de superação".
[8] HENHY, Michel. "Art et phénoménologie de la vie" in: Phénoménologie de la vie. T. III. Paris: PUF, 2004, (A partir de agora referenciado como AF). p. 299.
[9] AF, 285.

em causa, pois não é nele que o sentimento de suspensão do habitual se experiencia, mas no que o tornou visível assim como no que reconhece indícios dessa mesma vida invisível nos objetos e formas de arte. Só a vida tem o poder de unir o que à arte diz respeito[10]: a arte nasce da vida, pelo que é na vida que as artes se comunicam[11] e nós com ela[12].

Vemos nestas expressões de Michel Henry um campo imenso de investigação: a comunicação artística não está reservada aos artistas, estetas, especialistas e afins[13]. Muito pelo contrário, os experts em obras de arte podem ser até a fonte da ruína da arte, quer através das falsificações dos originais – incluindo toda a espécie de imitações do que é reconhecidamente arte – quer pela "ambição de objetos preciosos", quer ainda pelas técnicas de conservação que não respeitam a integridade da obra de arte, quer ainda pela delimitação do critério de arte a determinadas convenções que apenas servem o mercado e não a humanidade.

A tese de Michel Henry sobre a arte é a mesma que a sua tese sobre a cultura: "cultura designa a autotransformação da vida, o movimento pelo qual a vida não cessa de se modificar a si mesma a fim de alcançar formas de realização que a superem, acrescendo de si. Mas se a vida é este movimento de se autotransformar e de se efetivar, então ela é a própria cultura, ou pelo menos traz inscrita em si a cultura como por si querida"[14] bem como o que define a arte, a saber: "a arte pinta a vida, isto é uma potência de acréscimo, porque a vida enquanto subjetividade, isto é, enquanto provar-se a si mesma, é justamente o poder advir a si e desse modo acrescer de si a cada instante"[15]

[10] I, 348.
[11] I, 306.
[12] I,§ 47. Encontramos as mesmas questões em HENHY, Michel. Phénoménologie matérielle. Paris: PUF, 1990, no capítulo "pathos-com".
[13] HENHY, Michel. "La métamorphose de Daphné" in: Phénoménologie de la vie. T. III. Paris: PUF, 2004, (A partir de agora referenciado como MD), p. 198: "a nova barbárie não repousa já na ignorância e na miséria, na pilhagem e na cobiça de objetos preciosos, mas no silêncio [a que os especialistas da vida] votam a vida".
[14] HENHY, Michel. La Barbarie. Paris: Grasset, 1987. p. 14. Em português, *conf.* HENRY, Michel. **A Barbárie**. São Paulo: É Realizações Editora, 2012
[15] KA, p. 218.

A arte tem as mesmas funções da cultura: o acréscimo de si da vida. Por isso a criação, assim como a promoção ou conservação das obras de arte, é "uma tarefa da civilização"[16] enquanto forma de expressão desse acréscimo da vida provada pelos seres vivos que somos: como seres humanos. É assim que a teoria estética, em Michel Henry, reenvia à definição de humanidade: "o que é o humano, quem deve ser ele para que uma atividade tal como a de pintar apareça nele como uma das capacidades mais específicas?"[17]

E se é fácil encontrar na obra de Michel Henry definições do humano, tal se deve ao facto de a inversão fenomenológica pôr em jogo uma inversão antropológico-cultural. Em Michel Henry, o ser humano só pode ser compreendido como doado a si mesmo na vida[18]. Mas também é só por isso que a fenomenologia da vida é mais do que um humanismo: ela não parte do humano, mas da vida que se dá como "*um corpo que é um eu posso*"[19]. Ora é esta vida, um corpo que é um eu, que está em jogo em toda a nossa atividade. Assim, não nos surpreende que um texto como "A metamorfose de Daphné", um texto sobre a arte, possa tratar questões como criação, /conservação / restauro / trabalho / política / economia / corpo / ciência. Numa palavra: cultura e barbárie.

A arte reenvia à origem da nossa atividade. Ela reenvia ao que está em jogo em todos os poderes do nosso corpo. O que quer dizer que, na arte, a fenomenologia do corpo, a fenomenologia dos poderes inscritos no nosso corpo não pode passar sem a fenomenalidade da passibilidade originária, na qual experienciamos os nossos poderes. A obra de arte mobiliza os poderes do nosso corpo – a mão que pinta é disso exemplo: ela é expressão de uma vida tocada nos seus mesmos poderes. A arte não é apenas expressão da nossa abertura ao mundo, mas mais ainda: ela é o modo como somos tocados pela vida. Se nas nossas atividades nos podemos esquecer da vida que habita cada um dos nossos poderes, a atividade estética jamais o poderá fazer. E isso é verdadeiramente original em Michel Henry: as leis da estética são as leis da

[16] MD, p. 186.
[17] VI, p. 13
[18] Não há um só trabalho de Michel Henry que não tenha esta referência à verdade da humanidade.
[19] HENHY, Michel. Philosophie et phénoménologie du corps. Paris: PUF, 1985, p. 11 (sublinhado pelo autor)

sensibilidade, leis que reenviam à afetividade. E porque ela toca o fundo da nossa vida e da nossa existência é que a nossa vida é julgada pelo critério da arte. E é por isso que, como vimos atrás, "A metamorfose de Daphné, sendo um texto sobre a arte, possa tratar ao mesmo tempo de assuntos tão diferentes como criação, conservação e restauro, trabalho, política, economia, corpo, ciência. Em resumo: cultura e barbárie. E assim sendo, a arte é expressão exemplar do ser humano; da sua atividade. Por isso ainda ela é paradigma da civilização, dizendo respeito a todos e a cada um de nós.[20]

Vejamos como pode uma pedagogia ser avaliada segundo os critérios da arte. E não apenas uma pedagogia universitária, mas uma pedagogia que abranja todos os níveis e graus de educação.

Para entrarmos neste assunto, esclareçamos primeiro algumas ambiguidades inerentes a estas teses. A primeira tem a ver com o não nivelamento e indiferenciação de saberes: é respeitando a especificidade de cada educando que se respeita a sua vida. Todavia esse respeito não o isola, antes permite a comunicação entre cada um.

A outra tem a ver com o facto de, apesar de algumas semelhanças com a teoria nietzscheana da cultura, sobretudo na relação entre a fenomenalidade da força e afetividade [21] , Michel Henry diferencia fenomenologicamente afetividade e sensibilidade.

Para Michel Henry, "sensibilidade e afetividade, em vez de se identificarem, mantêm entre si uma relação paradoxal que é ao mesmo tempo fundadora e antinómica. *A afetividade funda a sensibilidade*"[22]. Esta relação de fundação põe a nu a insuficiência de uma compreensão dos sentidos, dos sentidos do corpo, pela sua abertura ao mundo, pois as nossas relações intencionais para com o mundo, a partir dos nossos sentidos, apenas são possíveis quando dados originariamente a si na autoimpressionalidade; por outro lado, o que se expõe e se mostra no mundo não tem a capacidade de nos tocar: a afeção da vida, essa sim, toca todas as dimensões de

[20] Michel Henry não filosofa apenas sobre a arte. Enquanto ensaísta e romancista é criador de arte.
[21] HENRY, Michel. Généalogie de la Psychanalyse. Paris: PUF, 1985 (A partir de agora referenciado como GP). p. 249-293.
[22] I, 329.

nós mesmos. O possível da sensibilidade nem é a intencionalidade, nem o face-a-face do que quer que seja: o possível da sensibilidade é o seu poder de sentir – em linguagem henriana, é a afetividade[23]. Ela é este movimento interior que torna possível a abertura ao acontecimento, mas também o modo único de ser afeto. Se a sensibilidade nos abre ao mundo, a afetividade não se explica por essa abertura, nem mesmo pelo poder interior que permite voltar-se para o exterior. Ser tocado por um acontecimento ou uma obra de arte quer dizer ser tomado, no limite de qualquer esforço, ação ou movimento. Numa mutação interior em que não há qualquer passagem do exterior ao interior, nem vice-versa, mas onde tudo mudou há lugar para o nascimento; há lugar para a novidade. Michel Henry, na linha de Nietzsche, expressa assim o que acabamos de dizer: "os deuses nascem e morrem juntos"[24].

Ora é no limite do nosso esforço que a incondicional doação da vida se faz sentir: tocados por ela, sentimos o poder da prova da sua afeção: "A afetividade transcendental constitui a possibilidade interior de toda a força concebível, de todo o poder, porque é apenas nela que esta vem à posse de si, tornando-se assim verdadeiramente força"[25]

É assim que a vida supera a barbárie, arrancando à estagnação as múltiplas formas de nihilismo. É esta dimensão do afeto que liberta a arte de toda a espécie de mimetismo emocional ou outro, criando humanidade: "a arte não tem como finalidade expressar um estado subjetivo, entendido como um estado de facto, um estado coisa, sendo neste sentido que Kandinsky afirma: 'não pinto estados de alma'. A arte pinta a vida, isto é, a potência do acréscimo de si"[26].

A vida, na doação de si sem reserva, é o lugar de toda a descoberta e de toda a forma de arte e é apenas nela que se legitimam ou não a multiplicidade das técnicas e até dos conceitos em torno da arte.

---

[23] I, p. 329, "a sensibilidade enquanto poder de sentir é a afetividade transcendental"
[24] GP "No nascimento da tragédia, mais forte do que a oposição dos dois princípios é a sua unidade, unidade essencial que constitui o pensamento nietzscheano, no qual Dionísios e Apolo estão ligados por uma secreta afinidade, de tal modo que, em vez de se combaterem, ou sob um aparente combate, assistem-se mutuamente, nascem e morrem juntos" p. 313.
[25] I, 127.
[26] KA, p. 217-218.

A teoria estética de Michel Henry está no coração das transformações estéticas de hoje, pelo que a ausência de compromisso em relação às novas tendências é tão-só aparente. A crítica dirige-se apenas à submissão da arte a princípios estranhos a ela. Só neste sentido é que estética e (est)ética são o mesmo[27]. E é pela inversão fenomenológica que a inversão estética toma lugar. A oposição a Heidegger não pode ser mais clara: "o traço de Paul Klee obriga implicitamente aquele que olha um dos seus desenhos a reviver o que Paul Klee reviveu". O silêncio do túmulo exige a mesma ressonância interior que a ressonância das coisas mais simples. É esta ressonância que a fenomenologia de Michel Henry sublinha: "a ressonância das coisas mais simples que já não escutamos"[28].

A estética de Michel Henry é uma crítica à nossa cultura ou ausência dela. A referência a evidências despojadas de sentimento e de afeto são pseudo-científicas. É esse modelo que é julgado pelo critério da arte: a sensibilidade, o afeto, a vida. Segundo Michel Henry, este modelo põe de parte o que pressupõe: os dados sensíveis.

Assim se distingue a estética de Michel Henry da estética de Kant ou de Heidegger: a sensibilidade requerida pela objetualidade é uma sensibilidade empírica e a sensibilidade requerida pela estética prova-se na prova originária de vida: a afeção da vida. E a afeção é uma ação que suporta o próprio movimento interior; uma ação que antes de dar contas do mundo, dá contas de si: dá contas do seu poder e do seu querer expressos nas suas criações. Neste caso, a afetividade transcendental põe em questão as condições da experiência. A capacidade imanente a cada um dos nossos poderes, poderes dos nossos corpos, é fonte de todo o agir humano; é fonte de todo o trabalho. O trabalho é tomado como arte e não como mero exercício mecânico. O trabalho põe em jogo a relação entre afetividade / sensibilidade pela qual a vida acresce de si, modifcando-se e tornando-se cultura. O trabalho é a última festa do avaro.

[27] AF, p. 294.
[28] HENRY, Michel. "La peinture abstraite et le cosmos (Kandinsky)" in: Phénoménologie de la vie. T. III. Paris: PUF, 2004. p. 239.

As teses de Michel Henry sobre a estética, inscritas na fenomenologia da sensibilidade, são uma crítica à crise do sujeito, à crise da cultura: crise económica e política. Se a *Barbarie* aniquila a sensibilidade, será pela sensibilidade que "todo o humano que habita este mundo é potencialmente artista"[29] e é enquanto tal que está culturalmente comprometido: "um mundo por essência estético, uma arte inerente a toda a cultura, tais são as primeiras implicações da tese segundo a qual a obra de arte diz respeito à sensibilidade pertencendo-lhe"[30].

Voltemos ao nosso percurso: vimos que, se a autoafeção é a palavra chave da fenomenologia de Michel Henry, a sensibilidade é o "jeitinho" que nos permite abrir à afetividade, uma vez que a compreensão da relação afetividade / sensibilidade é a compreensão da nossa vida pelos enredos da vida em nós: tomados nesta relação, nela, estamos de algum modo comprometidos. A sensibilidade abre-nos ao mundo pela nossa participação afetiva nos exercícios de cada um dos poderes do nosso corpo. Todavia, o traço da afetividade, o absoluto de Michel Henry em cada um dos nossos atos "nem é justaposto nem contingente, mas determina a sensibilidade tornando-a possível"[31]. Este absoluto, incondicionado, este fundo afetivo é a nossa herança primeira, porque constitutiva de nós próprios. É nele que o nosso agir se modaliza em cultura, tornando-se ele mesmo absoluto. Nada há que não advenha deste fundo: ver, tocar, imaginar, pensar, mover, esforço, trabalho: toda a criação advém dele e por ele. Foi assim que os enredos entre sensibilidade e afetividade nos colocaram em presença do fenómeno força, enquanto poder efetivo do que nela se cumpre. É ela que oferece a coerência interna da obra de arte. Toda a fenomenologia da vida, em Michel Henry, converge para esta doação de si de cada um dos nossos poderes em que o ver e o tocar são os mais evidentes, na sua obra: a *Genealogia da*

[29] KA, p. 209.
[30] KA, p. 207-208.
[31] Ibid.

Psicanálise[32] dedica um capítulo ao ver e a *Encarnação*[33] dedica vários parágrafos ao tocar.

Qual o lugar de Kandinsky em todo este processo? A resposta de Michel Henry é clara: "socorri-me dos escritos de Kandinsky porque a sua análise põe em jogo as categorias que pus em destaque na minha própria análise fenomenológica"[34]. Ora a fenomenologia estética de Michel Henry não diz respeito apenas à obra de arte, mas ao trabalho, à cultura enquanto acréscimo de vida. O abstracionismo de Kandinsky não pode ser comparado com o cubismo ou o impressionismo nem ser medida de validação ou não de um "traçado geométrico puro" de Mondrian[35]. A obra de arte não se avalia pela obediência a técnicas nem a suportes materiais[36]. Isto que Michel Henry repete nas suas obras, repetiu na sua passagem por Serralves, por ocasião da exposição de Mondrian / Amadeo Souza Cardoso, em Setembro 2001.

A vida é o único critério da obra de arte. Viver é criar.[37]

Referências

AUDI, Paul. *Créer*. L Versanne: Encre Marine. 2005.

HENHY, Michel. *Encarnação: por uma filosofia da carne*. Tradução de Florinda Martins. Lisboa: Circulo de Leitores, 2001.

_____. *Généalogie de la psychanalyse*. Paris: PUF, 1985.

_____. *Genealogia da Psicanálise*: o começo perdido. Tradução de Rodrigo Marques. Curitiba: UFPR, 2009.

_____. *Incarnation*. Paris: Seuil, 2000.

_____. *La Barbarie*. Paris: Grasset, 1987. p. 14.

[32] Conf. o capítulo "Videre vedeor" em GP. Em português, conf. HENHY, Michel. Genealogia da Psicanálise: o começo perdido. Tradução de Rodrigo Marques. Curitiba: UFPR, 2009. p. 49-80.
[33] Em português, conf. HENHY, Michel. Encarnação: por uma filosofia da carne. Tradução de Florinda Martins. Lisboa: Circulo de Leitores, 2001.
[34] AF, 289.
[35] VI, 10.
[36] MD, 194
[37] AUDI, Paul. Créer. L Versanne: Encre Marine. 2005.

_____. *Phénoménologie de la vie*. T III. Paris: PUF, 2004.

_____. *Phénoménologie matérielle*. Paris: PUF, 1990

_____. *Philosophie et pénoménologie du corps*. Paris: PUF, 1985

_____. *Voir l'invisible – sur Kandinsky*. Paris: Editions François Bourin, 1988.