

ese excedente de poder sobre sí mismo? ¿A nombre de ese mecanismo ciego con el cual él se identifica? ¿A nombre de un sentido que él considera que no es más que apariencia o fenómeno? (171s)

Sólo un comentario final. La reivindicación que hace Dupuy del mal como una realidad que se nos impone, y que no estamos en condiciones de poder negar ¿no se identifica acaso con la visión de ese gran racionalista (¿e individualista?) que fue Spinoza? Porque ese mal, concebido como una fuerza que se apodera de nosotros, por una parte viene a quitarnos nuestra libertad, y, por la otra, sólo cabe pensar en contrarrestarlo mediante una mayor lucidez de nuestra conciencia. También el pensador judío buscó “naturalizar” al hombre, pero sin perder de vista en ningún momento el poder, relativo, pero no por ello irreal, que puede llegar a tener nuestra razón sobre nuestras pasiones.

JORGE AURELIO DÍAZ
Universidad Nacional de Colombia
jadiaz9@cable.net.co

Bernal, B. *El arte como acontecimiento. Heidegger-Kandinsky.* Medellín: Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, 2008. 145 pp.

Este libro, recientemente publicado por la Universidad de Antioquia, recoge los resultados de una investigación llevada a cabo por Beatriz Elena Bernal, filósofa y actualmente profesora de la Facultad de Artes de dicha Universidad. El tema central: la filosofía del arte de Heidegger, y sus encuentros y desencuentros con la pintura y la teoría del arte de

Wassily Kandinsky. El objetivo del libro, como lo expone la profesora Bernal desde su introducción, es hacer un recorrido por los escritos principales de Heidegger en torno al arte –particularmente sus textos, conferencias y cursos de los últimos años de la década de 1930–, y mostrar cómo coinciden, se ven reflejados y parecen hablar a través de las obras y escritos sobre arte de uno de los primeros artistas abstractos del s. xx. De la misma manera, en ocasiones serán los textos de Heidegger los que, a la luz de las interpretaciones de Bernal, confirmarán las expectativas de Kandinsky con respecto a las posibilidades del arte en una nueva época.

Puede verse que la investigación de la profesora Bernal ha sido extensa, tanto con relación a Heidegger, como en lo que se refiere a Kandinsky. Con respecto al primero, la autora se ha tomado el trabajo de llevar a cabo un recorrido por todos aquellos textos en los que, a partir de un “giro” hacia la obra de arte, se llevará a cabo el replanteamiento de su posterior búsqueda filosófica –textos que van desde las diversas conferencias que se publicarían posteriormente bajo el título de “El origen de la obra de arte”, pasando por los cursos sobre la poesía de Hölderlin, hasta las muy posteriormente publicadas *Contribuciones a la filosofía*, y los ensayos alrededor de la pregunta por la técnica. En su lectura detallada de algunos de estos textos, la intención de la autora apunta a indicar una “filosofía del arte” en Heidegger que no podría desligarse de su “pregunta por el ser”, y, por consiguiente, dice ella, de la pregunta por la verdad como “acontecimiento-apropiador” [*Ereignis*]. La lectura de la profesora Bernal es, en este sentido, una lectura orientada al desarrollo de una propuesta concreta en Heidegger que, a partir

de un giro hacia el arte como acontecimiento descubridor y fundador, lo convierte en el tránsito y la apertura hacia “otro comienzo”, hacia una “nueva historia” de fundación del “*Dasein* histórico” (ver especialmente el capítulo 5 del libro). Éstas son las palabras de la autora. La pregunta que queda es si, quizás, en ellas no se refleja un afán por encontrar en Heidegger una propuesta similar al “mesianismo” característico de los textos sobre arte de Kandinsky. Y, más allá de ello, si la misma aproximación al Heidegger de la época no requeriría de una mirada crítica que, aprovechando la distancia, pudiera nutrirse incluso de textos posteriores heideggerianos, donde quizás este “mesianismo” deba releerse a la luz de nuevos y distintos matices.

En lo que respecta a los textos de Kandinsky –más que a su obra pictórica, que aparece sólo a través de unos contados ejemplos a lo largo del libro, con unas buenas imágenes a color como soporte–, la profesora Bernal atiende cuidadosamente a los distintos recorridos teóricos del artista. No es fácil seguirle la pista a un escritor que, como Kandinsky, escribía “sobre la marcha”, y proyectaba en sus textos cada vez nuevos intentos de respuesta a sus interrogantes. En este sentido, la autora logra proponer una imagen más o menos unificada de la posición de Kandinsky frente al arte, haciendo énfasis sobre todo en su proyecto de “unificación de las artes” y en el anuncio de una “nueva época espiritual” para la que el arte “concreto” sería la preparación. Sucede, no obstante, que en su intento por conectar a Kandinsky con otras figuras de su tiempo –Worringer, por ejemplo, o Schönberg–, queda finalmente desdibujada la comparación prometida con Heidegger (esto pasa sobre todo en el capítulo 6); o, por el contrario –como

sucede en los primeros capítulos–, la voz de Kandinsky queda opacada por la preeminencia de la filosofía heideggeriana y su posible discurso –un tanto forzado– acerca de la pintura de Kandinsky.

El libro de Beatriz Elena Bernal termina cayendo así en los riesgos que suelen correrse al llevar a cabo una comparación: en lugar de iluminar a cada uno de los autores con la voz y la riqueza de las intuiciones del otro, se opacan las particularidades de cada uno a la luz de comparaciones que quizás terminen resultando forzadas. Esto se hace evidente en la primera parte del libro, donde el título mismo ya sugiere una irrupción de la filosofía heideggeriana en la teoría del arte de Kandinsky: *Arte y verdad*. Es ya difícil hablar de algo así como “lo verdadero” en la obra pictórica de Kandinsky. La autora parece consciente de ello, por supuesto, pues dedica gran parte de los dos primeros capítulos a mostrar en qué sentidos debe entenderse aquí la noción de verdad –a la luz de la noción de *alethéia* y del combate mundo-tierra presentes en “El origen de la obra de arte”. Sin embargo, en el momento de poner en escena a Kandinsky, las aclaraciones preliminares no sólo parecen cobrar un sentido distinto, sino convertirse en “herramientas” para abordar, describir y “narrar” lo que sucede en las obras *Composición VII* (1913) y *Círculo azul* (1922). No sólo no se les permite a las obras mostrarse por sí mismas, en toda su riqueza de colores y composición –y con la ayuda de palabras del mismo Kandinsky, por ejemplo–, sino que se las fuerza a hablar un lenguaje que resulta, por la manera misma de exponer, completamente ajeno a ellas. Así, la obra *Composición VII* termina reducida a ser una especie de “anuncio” de un acontecimiento histórico por venir:

[...] [E]sta obra no habla de lo trágico en sí, sino de su presentimiento; quizás de lo

trágico cósmico al desatarse una tormenta incontenible que azotará a la humanidad; desastre espiritual reservado para los hombres de una época agitada. Aunque la pintura no alude directamente a la guerra, sí parece presentirla, y quizás por eso se la ha denominado *Guerra en el aire*. (19)

No sólo resulta curioso ver cómo esta composición de Kandinsky es “narrada” en estos términos, cuando su intención parece ser más bien y justamente la de salirse de toda posibilidad de *narración* (a este respecto resulta mucho más apropiado “el enmudecer” propio del arte moderno, del que habla Gadamer, y que la autora también citará en capítulos siguientes), sino que parece ser además extraño que esta descripción se dé justamente en el contexto de un intento por responder a la pregunta acerca de “¿cómo sucede ese ponerse en obra de la verdad en una pintura concreta como *Composición VII*?” (17). ¿Es a esto a lo que se refiere Heidegger con el ponerse en obra de la verdad en el arte? ¿Puede terminar siendo ejemplificado en una manera tal de “narrar” lo que “sucede” en un cuadro abstracto?

Es similar en este sentido el caso de *Círculo azul*, en el segundo capítulo del libro, en el que la autora pretende “traducir” las nociones de mundo y tierra a la lucha entre colores y figuras en el cuadro. Por ejemplo:

[L]a apertura de un mundo se abre en la configuración de esta obra en la que emerge la tensión de la línea curva y la recta, la alternancia del círculo y el triángulo, y la presencia del amarillo cálido y el azul frío. (33)

Y más adelante:

[...][A]quí tiene lugar el combate entre mundo y tierra que no cesa en su movilidad en reposo; el negro casi velado de la parte superior izquierda parece decidido a avanzar sobre la superficie del plano, mientras la

esfera azul, en su movimiento concéntrico, tiende a sobresalir por su claridad sostenida y vibrante, oponiéndose a la nada insonora del negro como silencio definitivo de la muerte o ausencia de futuro. (34)

Puede verse, por un lado, la gran sensibilidad que reflejan las descripciones de la autora frente a la obra de Kandinsky. Lo que choca es precisamente la comparación: la reducción de las nociones heideggerianas a elementos pictóricos concretos en la obra de Kandinsky, convirtiendo así a las primeras en una especie de “gramática” pictórica, y a los últimos en “traducciones” de esas nociones tan difíciles de interpretar en Heidegger. Mundo y tierra no son simplemente formas puestas en juego en la composición; así como las disonancias y armonías de las formas y colores de los cuadros de Kandinsky parecen no saber nada de esa “lucha primigenia entre el ocultamiento y el desocultamiento del ser”, de la que habla Heidegger.

La segunda parte, *Arte y técnica*, resulta mucho menos forzada en la comparación, pero esto parece deberse al hecho de que allí se renuncia a la intención de comparar –al menos explícitamente–, y se presenta más bien a cada uno de los protagonistas en sus esferas, contextos y lenguajes propios. Así, el tercer capítulo se dedica a desarrollar la relación entre una filosofía del arte en Heidegger y su pregunta por la técnica, revelando aspectos interesantes de dicho hilo conductor. Independientemente de qué tan discutibles sean o no las sugerencias de la autora en este apartado, su lectura resulta cuidadosa y bien estructurada. Las relaciones entre *physis* y *techné*, la pregunta por la esencia de la técnica, y el “paso atrás” sugerido por Heidegger en algunos de sus escritos en relación con un concepto originario de arte, son algunas

de las cuestiones que quedan expuestas aquí con claridad. Quizás haga falta, como se sugería anteriormente, cierta distancia crítica. El lenguaje se torna a veces, también, excesivamente “heideggeriano”. Pero la lectura de estos apartados puede resultar muy interesante como introducción y contextualización para un lector que no se encuentre del todo familiarizado con esos textos de Heidegger.

El cuarto capítulo cumple la misma función, esta vez en relación con Kandinsky y su crítica al excesivo materialismo en el arte de su época. Queda claro –aunque sólo tácitamente, pues la autora apenas sugiere, sin desarrollar explícitamente, una comparación–, que la posición de Kandinsky respecto a las posibilidades del arte de su época y del advenimiento de un tiempo espiritual es mucho más optimista que la mirada heideggeriana de la técnica. El apartado dedicado a Worringer parecería tener la intención de acentuar ese optimismo, pero sucede allí lo mismo que en otras secciones del libro: las relaciones entre un acápite y otro se desdibujan, dejando casi inconexos los apartes entre sí. No obstante, el capítulo despierta el interés, y recoge una parte muy importante de los desarrollos del pintor en torno a sus primeras manifestaciones de arte abstracto, y su búsqueda por justificar teóricamente el nuevo estilo.

Finalmente se llega a la tercera parte del libro, donde tendría que estar desarrollada a cabalidad la tesis anunciada desde el principio: *Arte y acontecimiento apropiador*. El capítulo cinco, a pesar de convertirse, como se sugería ya más arriba, en una lectura quizás excesivamente “mesianica” de la propuesta heideggeriana en las *Contribuciones*, es el mejor logrado de todo el libro. Presenta un dominio extenso de los textos de Heidegger

de la época, y desarrolla la noción de acontecimiento, central en la propuesta general del libro. Parece incluso, en algún momento, quedar sugerida una tesis, que sin embargo no es desarrollada: la idea de que la filosofía heideggeriana, al comenzar a preocuparse por la obra de arte, sería ella misma también como una pintura de Kandinsky, en la que las resonancias e interludios prepararían para la apertura de un “nuevo horizonte” (cf. 91). Aquí no es ya la narración lo que habla en la obra, sino su “silenciamiento” (id. 94), introduciendo con ello elementos que parecerían ser más apropiados que aquellos utilizados en los primeros capítulos para una “mirada” a la particularidad de la obra de Kandinsky.

El sexto capítulo deja anunciada, pero sin resolver, una tesis que, en su misma formulación, resulta ya lo suficientemente problemática: la idea de que en el proyecto de Kandinsky de una “unificación de las artes” podría leerse una posible interpretación de la afirmación heideggeriana “todo arte es en esencia poema”. La autora sugiere que lo segundo parece ya anunciar o traer consigo el proyecto de unificación de todas las artes, tal y como intentará llevarlo a cabo Kandinsky en proyectos como el de *Sonoridad amarilla*, durante sus años en la Bauhaus. El capítulo, sin embargo, no se dedica a sostener la plausibilidad de esta lectura, sino que describe a grandes rasgos el sentido del proyecto de Kandinsky y sus relaciones con Schönberg –determinantes para esta idea de unificación. Deja al lector, por lo tanto, con el sinsabor de no haber resuelto los problemas sugeridos.

Es ésta también la misma sensación que queda, en general, después de haber leído el libro en su totalidad. Un título tan sugestivo requeriría de respuestas

mucho más contundentes, desarrollos más cuidadosos, y una comparación que iluminara las preguntas de las que parten ambos autores, antes que opacar sus proyectos a la luz de conceptos ajenos a sus propuestas. La autora muestra un buen manejo de los textos, y puede verse que el libro es el resultado de un proyecto extenso de investigación; pero sería interesante comprender cómo pretende escapar a las críticas que aquí se le han formulado. Podría ser el comienzo de un diálogo fructífero entre dos autores que, como Heidegger y Kandinsky, parecen tener aún tanto que decirnos.

MARÍA DEL ROSARIO ACOSTA LÓPEZ
Universidad de los Andes
maacosta@uniandes.edu.co