

**« *Il faut que l'oblitération chante* »**  
**El cant com a resposta estètico-ètica en el pensament  
d'Emmanuel Lévinas**

Alumna: Berta Galofré Claret

Tutor: Dr. Josep Maria Esquirol

Màster en Pensament Contemporani i Tradició Clàssica

Treball Final de Màster

Curs: 2023-24



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

*Però tu, ser diví, tu que vas cantar fins al final,  
assetjat per l'eixam de desdenyades Mènades,  
tu, el bell, vas silenciar els seus crits amb harmonia,  
i d'aquelles forces destructores va sorgir el teu so creador.*

*Cap et van poder destrossar la testa ni la lira.  
Com t'atacaven, plenes de furor; però totes les pedres  
afilades que llançaven contra el teu cor  
es van fer toves en tu i es van dotar d'oïda.*

*Èbries de venjança, van acabar fent-te trossos,  
mentre el teu cant perdurava en lleons i roques,  
en arbres i en ocells. I encara avui hi ressona.*

*Oh, tu, déu perdut! Tu, petjada infinita!  
Només perquè la ira es va acarnissar a disposar-te,  
nosaltres som ara els oients i la veu de la natura.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Rainer Maria Rilke, *Els sonets a Orfeu* (Barcelona: Editorial Flanêur, 2023), 83.

## ÍNDEX

Abstract.....	4
Abreviacions i notes .....	5
1. Introducció .....	7
1.1 Nocions preliminars .....	7
1.2 Plantejament del problema: Objectius i tesi .....	9
1.3 Disseny metodològic.....	11
2. Introducció al pensament d’Emmanuel Lévinas .....	13
2.1 Influències rebudes .....	14
2.2 Pensament d’Emmanuel Lévinas.....	16
3. L’interès estètic del pensament levinasià .....	20
3.1 “La réalité et son ombre” .....	22
3.2 <i>Humanisme de l’autre homme</i> : “La signification et le sens” .....	29
3.3 <i>Noms propres</i> .....	35
3.3 <i>De l’oblitération</i> .....	39
3.4.1 L’obliteració: Representació de la condició humana en l’art.....	40
3.4.2 La formalització de l’obliteració .....	45
3.4.3 El cant com a resposta obliterated.....	48
3.5 “Jean Atlan et la tension de l’art” .....	49
3.5.1 L’erotisme cast i el femení: Base teòrica .....	51
3.5.2 L’absència de forma en Jean Atlan: erotisme, tendresa, compassió i misericòrdia.....	57
4. Lectura i anàlisi de l’evolució del pensament estètic de Lévinas .....	59
4.1 L’obscuritat de l’art i el seu estatut creador.....	59
4.2 L’ambigüitat de la forma .....	61
4.3 El ritme, la musicalitat i el cant .....	62
4.3.1 El <i>Dire</i> i el <i>Dit</i> : On se situa el cant?.....	63

4.3.2 La influència: El rol del cant .....	66
5. Estetització del dolor? Una resposta estètica-ètica .....	78
6. Conclusions .....	81
6.1 Una estètica de l'absència: El sentit de l'art ètic o de la resposta estètico-ètica ..	81
6.2 Futures línies d'investigació .....	84
7. Bibliografia.....	86
Primària.....	86
Secundària.....	87
8. Annex .....	90

## **Resum**

Aquest treball té com a objectiu estudiar la noció de cant en el pensament estètic d'Emmanuel Lévinas. A través de la lectura d'aquells textos, publicats entre 1947 i 1990, que el pensador lituà va dedicar a la qüestió de la creació artística, es vol deduir si el cant esdevé una resposta privilegiada enfront del dolor per la seva capacitat expressiva de fer conscient la finitud i la vulnerabilitat humana. Més concretament, l'objectiu d'aquest treball és desxifrar l'afirmació "Il faut que l'oblitération chante" que Lévinas va sentenciar a propòsit de l'art de l'obliteració. També classificar els escrits dedicats a l'estètica i determinar el valor d'aquests com un complement per la comprensió de la seva proposta ètica.

**Paraules clau:** Lévinas, estètica, ètica, cant, obliteració, literatura, poètica, art.

## **Abstract**

The aim of this study is to examine the concept of singing in the aesthetic thought of Emmanuel Lévinas. By reading the Lithuanian philosopher's writings on artistic creation published between 1947 and 1990, the purpose is to determine whether singing is a privileged response to pain, as it has the potential to make visible human finitude and vulnerability through its expressiveness. More specifically, the object of this study is to clarify the meaning of "Il faut que l'oblitération chante", a phrase expressed by Lévinas in relation to the art of obliteration. Finally, to classify the writings on aesthetics and determine whether they are complementary to the understanding of his ethical proposal.

**Keywords:** Lévinas, aesthetics, ethics, singing, obliteration, literature, poetics, art.

### Abreviacions i notes

Per fer la citació a peu de pàgina més àgil, a partir de la segona menció de les obres a continuació esmentades —corresponents a les més utilitzades durant el treball— el seu títol serà abreviat de la següent manera:

Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire* : EL

—————, *L'entretien infini*: EI

Heidegger, Martin, *Caminos de bosque*: CB

Lévinas, Emmanuel, *Totalité et Infini* : TI

—————, “La signification et le sens”, *Humanisme de l'autre home* : SS

—————, *Difficile liberté*: DL

—————, *Le temps et l'autre*: TA

—————, *De l'existence à l'existant*: EE

—————, *Éthique et infini*: EI

—————, *De l'oblitération*: DO

—————, “La réalité et son ombre”, *Les imprévus de l'histoire*: RO

—————, “Jean Atlan et la tension de l'art”, *Emmanuel Lévinas*: JA

—————, “Poésie et résurrection notes sur Agnon”, *Noms propres*: PR

—————, “Jeanne Delhomme. Pénélope ou la pensée modale”, *Noms propres*: PC

—————, “Paul Celan, de l'être à l'autre”, *Noms propres*: JD

—————, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*: AE

Cohen-Levinas, Danielle, “Lo que no puede ser dicho. Una lectura estética en Emmanuel Levinas”, *Estudios de Filosofía*: ND

Malka, Salomon, *Lire Levinas*: LL

—————, *Emmanuel Lévinas: la vie et la trace*: EL: VT

Així mateix, totes les referències textuais en llengua no-catalana utilitzades al llarg d'aquest estudi han estat traduïdes del seu original francès o anglès al català per la mateixa autora del treball –perquè cap d'elles disposava d'una edició catalana–, a excepció de les cites en alemany –l'autora del treball no entén l'alemany i per aquest motiu ha pres de referència traduccions castelles, ja que no ha pogut consultar traduccions catalanes – o en castellà –originals en castellà o bé algun article que si bé l'original era en francès, no s'han pogut consultar en l'original i s'ha utilitzat la traducció castellana. En aquest cas s'ha decidit deixar la cita en castellà, ja que els professors entenen la llengua, i s'ha preferit no retraduir.

A conveniència del lector, les cites que l'autora ha utilitzat i que ha traduït ella mateixa del francès, es troben en la seva versió original a peu de pàgina.

## 1. Introducció

### 1.1 Nocions preliminars

*Il faut que l'oblitération chante*<sup>2</sup>

En la literatura universal, el mite d'Orfeu i Eurídice reapareix constantment des de múltiples perspectives. Escriptors, compositors i teòrics del pensament s'han servit de la seva història per expressar allò que a vegades esdevé inexplicable. En aquest sentit, amor, mort, inspiració i dolor són alguns dels temes que la seva història ha permès representar de manera enigmàticament satisfactòria. Així, el seu mite no és només un simple elogi de la qüestió musical, sinó que els seus protagonistes Orfeu i Eurídice s'entenen com a arquetips de comportament. És a dir, exemples que remetent a esdeveniments vitals de la humanitat, fent-los més comprensibles. És precisament això el que els converteix en remarcables.

Si bé són diversos els autors que han descrit el mite, els més coneguts són Ovidi, qui al poema *Metamorfosis*<sup>3</sup> li dedica el Cant X, corresponent al seu romanç i a la baixada als inferns d'Eurídice, i el Cant XII, que explica la mort d'Orfeu i el retrobament posterior amb la seva estimada. D'altra banda, hi ha Virgili, qui al Llibre IV de *Geòrgiques*<sup>4</sup> també hi conta les peripècies d'Orfeu.

En ambdós casos, hi ha una narració de les desventures d'Orfeu amb Eurídice, on la presència del cant esdevé una resposta al dolor del seu drama. En el cas d'Ovidi, el seu poema explica la mort d'Eurídice causada per una “ferida al taló per la dent d'una serp”<sup>5</sup> i com després de les lamentacions d'Orfeu, aquest darrer descendeix desconsoladament als Inferns per trobar-se amb Persèfone i Hades a qui demana tot cantant el retorn de la seva estimada. Cant que “ni la reial muller ni el qui governa els inferns poden sofrir de donar refús al prec i criden Eurídice”<sup>6</sup>. Tot seguit, Orfeu tot esperant l'arribada d'Eurídice que “avança amb passa que la ferida fa lenta” per endur-se-la, se li encomana “el precepte de no girar endarrere els ulls fins que hagi sortit de les valls de l'Avern; si no, la mercè serà inútil”<sup>7</sup>. Orfeu, tot acceptant la condició, es condueix sense mirar la seva estimada fins a sortir definitivament de l'Infern. Tanmateix, “tement que li fugi i àvid de veure-la,

---

<sup>2</sup> Emmanuel Lévinas, *De l'oblitération* (París: Éditions de la différence, 1990), 32.

<sup>3</sup> Ovidi, *Metamorfosis II* (Romanyà-Valls: Editorial Alpha, 2019).

<sup>4</sup> Virgili, *Geòrgiques* (Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1963).

<sup>5</sup> Ovidi, *op. cit.*, 115.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 117.

<sup>7</sup> *Id.*



gira els ulls l'amant i tot seguit ella rellisca endarrere (...) i rodola al mateix lloc"<sup>8</sup>. No hi ha solució possible. A Orfeu sols li resten les llàgrimes, el cant i el convenciment que el seu cor no podrà ser per a cap altra dona, tret d'Eurídice. El llibre XI del mateix poema, s'inicia posant atenció al cant com a resposta al seu dolor: "mentre amb aquest cant el poeta traci arrossega en seguiment els boscos i els cors de les salvatgines i les roques"<sup>9</sup>, una melodia plena de desconsol que menysprea i renuncia a tot allò que l'envolta<sup>10</sup>. Aquesta nova actitud serà, de fet, la seva condemna de mort. Les bacants, rebutjades per Orfeu, l'atrapen furioses i esquincen el seu cos. És així com "l'ombra d'Orfeu se'n va sota terra i reconeix els llocs que abans havia vist; cercant pels camps dels piadosos troba Eurídice [...], adés camina davant d'ella i ja Orfeu mira en seguretat la seva Eurídice"<sup>11</sup>. Mentrestant, el cos d'Orfeu i la seva lira reposen a l'illa de Lesbos: "mentre llisca pel mig del riu, la lira es queixa amb no sé quin lament i la llengua exànime murmura amb laments i les ribes amb laments li responen". Després de la mort d'Orfeu, la melodia del seu cant resta a la Terra, encara que ell aconsegueixi establir-se als Avernus, conjuntament amb la seva estimada.

El relat de Virgili no difereix massa en comparació al d'Ovidi, ressaltant potser una atenció més insistent al factor del cant: "Orfeu, al seu torn, cercant en la balmada closca de la lira un consol pren al seu amor desolat, a tu et cantava, dolça esposa, et cantava tot sol amb ell mateix per la riba solitària, et cantava quan venia el dia i quan el dia s'allunyava"<sup>12</sup>. Un cant que, com ja s'ha llegit amb Ovidi, fins i tot els habitants de l'Avern que habitualment "no saben entendre's davant els prec's humans"<sup>13</sup>, amb els d'Orfeu sí que ho fan, tot permetent-li recuperar Eurídice. El mite continua sense modificació, post desfeta només li queda: "el seu cant lamentós i omple arreu els entorns amb els seus planys desesperats"<sup>14</sup>.

El mite, tanmateix, no només ha servit als poetes antics, sinó que també ha estat utilitzat per autors contemporanis<sup>15</sup>, a voltes amb certes variacions, però, en definitiva, sempre des del mateix esquema narratiu.

---

<sup>8</sup> Ibid., 119.

<sup>9</sup> Ibid., 160.

<sup>10</sup> "Mira; vet aquí el qui ens menysprea" a Id.

<sup>11</sup> Ibid. 163.

<sup>12</sup> Virgili, *Op. cit.*, 189.

<sup>13</sup> Id.

<sup>14</sup> Ibid., 191.

<sup>15</sup> Com ho fa per exemple Maurice Blanchot amb l'assimilació del mite amb la inspiració artística. Se'n parlarà més endavant.

Aquest treball pren de punt de partida el valor que concedeix el mite al cant com una resposta privilegiada enfront del dolor per la seva capacitat expressiva de fer conscient la finitud i la vulnerabilitat humana. En aquest sentit, l'estudi no pretén ser una anàlisi del mite òrfic, sinó que el propòsit és posar l'accent en el pensament estètic del pensador Emmanuel Lévinas i la seva aportació en relació amb el cant com a resposta estètico-ètica. Un treball que parteix de la incomprensió que suscita una de les afirmacions més críptiques dins les seves consideracions entorn de l'art: "cal que l'obliteració canti"<sup>16</sup>. Sentència fascinant que a continuació es desglossarà i s'estudiarà tant des de la seva simbologia, possible origen, influència com significats múltiples. En definitiva, trobar el sentit i fornir d'una interpretació que acompanyi i doni llum a aquesta afirmació com a part essencial de les consideracions entre l'ètica i l'estètica de la filosofia de Lévinas.

## **1.2 Plantejament del problema: Objectius i tesi**

El 17 de març de 1988 a París, Françoise Armengaud entrevistava al pensador Emmanuel Lévinas a propòsit de l'obra de l'artista Sasha Sosno<sup>17</sup>. Una conversa breu que condensava i sintetitzava les meditacions del lituà en relació amb l'art. Si bé és cert que Emmanuel Lévinas no és un pensador de l'estètica, sinó de l'ètica<sup>18</sup>, les aportacions sobre l'art, en totes les seves manifestacions, i en especial sobre la seva recepció són significatives com a complement per copsar la seva proposta ètica.

Una lectura atenta del diàleg entre Armengaud i Lévinas, avui recollit dins el llibret titulat: *De l'obliteration* (1990), fa palesa la introducció de nous conceptes que replantegen el valor de l'art i el seu vincle amb l'ètica. És aquí on rau la rellevància del text i la seva necessària revisió. Tanmateix, una reformulació que no és clara, ans al contrari, la incorporació de noves perspectives il·luminen camins que fins al moment no s'haurien imaginat. Alhora, la presència de frases metafòriques i citacions poc comentades o aprofundides —en part pel gènere no assagístic en què es presenta, ja que es tracta d'una conversa-diàleg no preparada— dificulta un seguiment metòdic de l'argumentació.

Aquest estudi neix de la incomprensió d'una de les respostes finals que Lévinas adreça a Armengaud en relació amb l'art obliterat:

De fet, tot i obliterat cal que canti. Cal que l'obliteració canti. Un cant no és necessàriament quelcom alegre. Ha de commoure. Alguna cosa que commou de l'obliteració és la unitat,

---

<sup>16</sup> "Il faut que l'obliteration chante" a Emmanuel Lévinas. Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, DO, 32.

<sup>17</sup> Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, DO.

<sup>18</sup> Tal com sentència Armengaud: "Emmanuel Lévinas a peu écrit sur l'art" a *Ibid.*, 7.

l'« una vegada ». La data de caducitat. El bitllet amb el qual no podem viatjar més. El *semelfactif* propi de l'existència que ens recorda a nosaltres mateixos<sup>19</sup>.

El fragment seleccionat és breu i descontextualitzat esdevé més críptic del que en si ja representa. Tanmateix, apunta conceptualment cap a moltes direccions que seran fonamentals per l'elaboració d'aquest estudi: obliteració, cant, unicitat, caducitat, impossibilitat de viatjar i el *semelfactif* de Jankélévitch. Algunes d'elles ja conegudes dins del vocabulari propi levinasià, d'altres noves.

L'objectiu d'aquest treball és analitzar el corpus que Lévinas dedica a la qüestió de l'art o expressió poètica-artística. Si bé l'ètica és el pilar del pensament de Lévinas, hi ha altres àmbits com l'estètic que també permeten entendre la seva filosofia. De fet, la preocupació sobre la responsabilitat artística és un bloc present en la seva filosofia, però eclipsada sovint per la complexitat de les aportacions estrictament ètiques. No obstant, el pensador no va desatendre absolutament les qüestions en relació amb l'art i la poesia. Tot i així, la seva relació mai va desprendre's del seu neguit ètic. En aquest sentit, Lévinas quan parlava d'estètica, ho feia des del prisma ètic, és a dir, el seu discurs remetia sempre a la possibilitat existent d'un art responsable o capaç d'establir lligams ètics. Per això l'estètica ha de llegir-se com un complement que amplia les preocupacions morals del pensador lituà.

Tanmateix, aquest estudi no només vol convertir-se en una simple genealogia que classifiqui les diverses etapes estètiques que Lévinas va transitar, sinó estudiar l'evolució de les seves aportacions a propòsit de l'expressió artística o poètica a través dels textos més rellevants per desxifrar què el va portar a afirmar l'enigmàtic “cal que l'obliteració canti”. La decisió de parlar de *cant* i no de *crit*, quina relació pot tenir amb els esdeveniments traumàtics del segle XX. Finalment, qüestionar aquest pensament metafòric o simbòlic que Lévinas va utilitzar per, en definitiva, parlar de la condició humana.

---

<sup>19</sup> “En fait il faut que même oblitéré cela chante encore. Il faut que l'oblitération chante. Un chant n'est d'ailleurs pas nécessairement quelque chose de gai. Cela doit être émouvant. Quelque chose qui émeut encore dans l'oblitération, c'est l'unicité, le « une fois ». La péremption. Le billet avec lequel on ne peut plus voyager. Le semelfactif de l'existence qui se rappelle à nous” a Emmanuel Lévinas, *op. cit*, DO, 32.

### 1.3 Disseny metodològic

Metodològicament, aquest treball seguirà un patró comparatiu que permetrà examinar l'evolució del pensament estètic d'Emmanuel Lévinas. Per tal de complir els objectius es seguiran els següents passos:

1. Contextualització del pensament d'Emmanuel Lévinas: Introducció i detecció de les influències de la filosofia pròpia de Lévinas. Secció necessària en tant que l'estètica no pot ser considerada sense una lectura *grosso modo* de l'ètica levinasiana. En aquest sentit, primer s'elaborarà una base que emmarqui la seva filosofia, eminentment ètica, per després introduir la qüestió estètica de manera endreçada.
2. Lectura dels textos estètics més representatius de Lévinas: Els escrits que s'utilitzaran seran: l'article "La réalité et son ombre", els capítols "Poésie et résurrection notes sur Agnon", "Paul Celan, de l'être à l'autre" i "Jeanne Delhomme. Pénélope ou la pensée modale" de *Noms propres*, el capítol "La signification et le sens" de *Humanisme de l'autre home*, l'entrevista publicada *De l'obliteration*, i l'article "Jean Atlan et la tension de l'art". Tots ells escrits en períodes diferents permetran copsar els canvis conceptuals al llarg del temps.
3. Comparació i anàlisi dels textos que Lévinas va dedicar a l'estètica: Aquesta secció pretindrà trobar els punts en comú o dissonàncies entre els textos. També determinar la manera com Lévinas va concebre l'art, l'expressió poètica i el seu estatut creador, així com prestar atenció a termes específics que tenen un rol present en tota la seva producció com: obscuritat, forma ambigua i femení.
4. Atenció al rol del cant, musicalitat i ritme en l'estètica levinasiana: Essent un dels blocs més importants del treball, es voldrà posar l'accent a aquesta qüestió. Per fer-ho serà necessari també trobar les influències que haurien marcat a Lévinas a l'hora de tractar aquesta qüestió.
5. Estudi de l'evolució del pensament estètic de Lévinas: En aquest apartat caldrà decidir quina postura es creu més oportuna quan es parla del pensament estètic de Lévinas. És a dir, decantar-se per un pensament unitari o bé dos blocs no interrelacionats.
6. Esclarir l'estetització del dolor en Lévinas en la seva proposta estètica: Resoldre el debat sobre si l'enfocament artístic de Lévinas, contràriament al que pretenia defensar, acabaria simplificant el patiment mitjançant la plasmació de formes harmòniques com a solució darrera. En cas contrari, justificar la seva aposta.

Finalment, un cop s'hagi analitzat per separat i en conjunt, s'establirà l'interès i vigència que pot tenir a dia d'avui la seva proposta i, especialment, es reflexionarà sobre el sentit que atorga entre ètica i estètica en la qüestió artística i poètica. Una interpretació que hauria de desxifrar de l'enigmàtic: “cal que l'obliteració canti”.

## 2. Introducció al pensament d'Emmanuel Lévinas

“El sentit i la importància d'una filosofia no només consisteix en allò que afirma, sinó també en allò que denuncia”<sup>20</sup>, exposa Marc-Alain Ouaknin; sentència que en el cas d'Emmanuel Lévinas té una ressonància clara.

Nascut a Kaunas, Lituània, va criar-se en una família de la petita burgesia jueva el 1906<sup>21</sup>. Fer incisió en aquesta dada no és trivial, tal com exposa Salomon Malka: “el judaisme d'Emmanuel Lévinas està arrelat a la seva Lituània natal”<sup>22</sup>; de tendència rabínica i no hassídica, abraçava una concepció més intel·lectual de la religió. No obstant, la presència del judaisme és particular, ja que Lévinas “es mostra més com un filòsof jueu que un filòsof del judaisme”<sup>23</sup>, és a dir, “Lévinas apareix a vegades com el més laic dels pensadors religiosos i d'altres com el més religiós dels pensadors laics”<sup>24</sup>. Així, el lligam entre filosofia i judaisme és fonamental, no tant com un pensament jueu *per se*, sinó com una postura des de la qual escriure i pensar. És aquí on la Bíblia no esdevé justificació d'idees, sinó una eina que convida a l'anàlisi mitjançant aquelles experiències universals i significatives per la vida humana<sup>25</sup>. De fet, és interessant esmentar el paper de la Bíblia, tal com el pensador mateix va afirmar en una entrevista: “no predico la religió jueva. Sempre parlo de la Bíblia, no de la religió jueva. La Bíblia, incloent-hi l'Antic Testament, és per a mi un fet humà, de l'ordre humà, i absolutament universal”<sup>26</sup>.

A tall biogràfic, i en relació amb la seva sensibilitat artística i poètica, el pare d'Emmanuel Lévinas treballava en una llibreria a Kovno, fet que va permetre al pensador tenir una relació estreta amb la literatura des de ben petit. Lector de Dostoievski, Puixkin o Gógol, va convertir-se en un apassionat de la cultura russa<sup>27</sup>. Cal sumar-hi, el seu matrimoni amb

---

<sup>20</sup> “Le sens et l'importance d'une philosophie ne résident pas seulement dans ce qu'elle énonce, mais aussi dans ce qu'elle dénonce” a Marc-Alain Ouaknin, *Méditations érotiques : Essai sur Emmanuel Lévinas*. (París: Éditions Payot & Rivages, 1998), 85.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 26.

<sup>22</sup> “le judaïsme d'Emmanuel Levinas est ancré dans sa Lituanie natal” a Salomon Malka, *Lire Levinas*. (París: Les éditions du Cerf, 1984), 52

<sup>23</sup> “se révèle davantage philosophe juif que philosophe du judaïsme” a *Ibid.*, 81.

<sup>24</sup> “Lévinas apparaît là tantôt comme le plus laïc des penseurs religieux et tantôt comme le plus religieux des penseurs laïcs” a *Ibid.*, 50.

<sup>25</sup> Clara Gomis, *Emmanuel Lévinas: L'ètica com a sentit* (Barcelona: Editorial cruïlla, 1999), 86.

<sup>26</sup> “I do not preach for the Jewish religion. I always speak of the Bible, not the Jewish religion. The bible, including the Old Testament, is for me a human fact, of the human order, and entirely universal” a Tamara Wright, Peter Hughes i Alison Ainley, “The paradox of Morality: an interview with Emmanuel Levinas”, *The provocation of Levinas: Rethinking the other* (Nova York: Routledge, 1988), 177.

<sup>27</sup> Marc-Alain Ouaknin, *op. cit.*, 86.

la pianista Raïssa Levi, i el seu fill també músic Michaël Levinas, entorn que indubtablement també devia influir en la seva concepció musical i rítmica.

El 1923, va establir-se a França, per estudiar Filosofia a Estrasburg. Més endavant va ser alumne de Husserl i Heidegger a Friburg<sup>28</sup>, dos mestres que van marcar la seva trajectòria<sup>29</sup>. Durant la Segona Guerra Mundial va ser empresonat cinc anys en un camp de concentració a Hannover<sup>30</sup>. Després de la guerra, Lévinas va prendre encara més consciència de la seva condició religiosa i va agafar la direcció de l'École normale isralite orientale i l'Alliance isralite universelle de París<sup>31</sup>. Va ser en temps de postguerra que va publicar les seves obres més representatives. Lévinas va morir el 1995 a París.

## 2.1 Influències rebudes

L'obra i pensament d'Emmanuel Lévinas beu principalment de la influència rebuda primerament per Husserl i Bergson, i posteriorment per Heidegger<sup>32</sup>. No obstant, el pes del pensament jueu i la Bíblia també prenen protagonisme, així com ho va fer la literatura russa de Puixkin, Lérmonov, Gógol o Dostoievski. “La novel·la russa ha estat la meua preparació a la filosofia”<sup>33</sup>, va afirmar el pensador lituà.

Malka, a la biografia que escriu sobre Lévinas, apunta que és de Bergson de qui pren la postura<sup>34</sup>, de Husserl la manera de pensar, de fet l'obra de Lévinas en neix com a resposta<sup>35</sup>. La fenomenologia de Husserl proposava un desinteressament mundà necessari per part del subjecte per tractar la Totalitat, un plantejament reduccionista que partia d'una autonomia individual que podia abstraure's del món i no formar-hi part. Idea inacceptable per a Lévinas, més enllà de la metodologia pròpia de la fenomenologia que també va voler contrabatre.

---

<sup>28</sup> Sobre aquest període, hi ha un article originàriament publicat a la revista *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande* (1931, n° 43, pp. 403-414) titulat: “Fribourg, Husserl et la phénoménologie”, on parla precisament dels seus anys d'estudi a Friburg i el seu contacte amb la fenomenologia. A Emmanuel Lévinas, “Fribourg, Husserl et la phénoménologie”. *Les imprévus de l'histoire* (París: Le Livre de Poche, 1994), 81-91.

<sup>29</sup> En apartats posteriors es tractarà la seva influència, també la seva ruptura.

<sup>30</sup> Salomon Malka, *Emmanuel Lévinas: la vie et la trace* (París: Éditions Jean-Claude Lattès, 2002), 83 i 85.

<sup>31</sup> Marc-Alain Ouaknin, *op. cit.*, 87.

<sup>32</sup> Salomon Malka, *op. cit. EL: VT*, 42.

<sup>33</sup> “Le roman russe a été ma préparation à la philosophie” a *Cfr. Ibid.*, 40.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 43.

<sup>35</sup> Salomon Malka, *op. cit. EL: VT*, 44.

L'amistat amb Maurice Blanchot també va ser de gran rellevància, el qual va introduir-lo en la lectura de Proust i Valéry<sup>36</sup>, així com en la literatura moderna en general. Entre ells va néixer una relació de gran complicitat intel·lectual<sup>37</sup>. Innegablement, la seva amistat és imprescindible per entendre els primers escrits estètics de Lévinas, que sovint es troben en diàleg amb l'obra tant literària com teòrica de Blanchot.

La influència filosòfica més profunda, però, prové de Husserl i Heidegger, els quals, com s'ha esmentat abans, van ser els mestres de Lévinas, cadascú marcant-lo en diferents àmbits. De fet, Lévinas va dedicar la seva tesi a la teoria de la intuïció dins la fenomenologia de Husserl, és per això que va ser enviat pel filòsof Jean Hering a Alemanya on Husserl mateix va acollir-lo<sup>38</sup>. Eren els darrers anys abans de la seva jubilació, però Lévinas encara va poder assistir a alguns seminaris i establir-hi relació<sup>39</sup>. La influència de Husserl va quedar patent en el mètode fenomenològic, l'ús de conceptes fonamentals com *intentionnalité*, *constitution*, *réduction*. Tal com Lévinas va dir sobre Husserl: "em va donar la mirada"<sup>40</sup>. L'aprofundiment de l'obra sobre Husserl va permetre difondre-la a França a través de les seves traduccions i estudis posteriors<sup>41</sup>. Alhora, la influència de Heidegger és important, especialment les seves obres primeres: "Êsser i temps és al seu parer un monument"<sup>42</sup>, dirà Malka. Lévinas venerava i admirava l'obra de Heidegger, encara que mai perdonés les seves decisions polítiques<sup>43</sup>, fet que va provocar el seu distanciament.

Altrament, és ineludible la influència que rep l'obra de Lévinas arran del seu pas als camps de concentració nazi durant la Segona Guerra Mundial. De fet, la primera obra que va publicar posteriorment és *De l'existence à l'existant*, la qual part d'ella va ser escrita mentre es trobava en captivitat, i tracta "amb les seves pàgines fascinant sobre l'*il y a*, sobre l'angoixa enfront de l'èsser i sobre l'horror del ser"<sup>44</sup>.

Finalment, cal mencionar el pes talmúdic i la tradició jueva present en el seu pensament. Lévinas va fer una lectura fenomenològica del Talmud<sup>45</sup>. Pel pensador, "el judaïsme no

---

<sup>36</sup> Ibid., 45.

<sup>37</sup> Ibid., 45-46.

<sup>38</sup> Ibid., 54-55.

<sup>39</sup> Ibid., 55.

<sup>40</sup> "Il m'a mis des yeux" a Ibid., 57.

<sup>41</sup> Id.

<sup>42</sup> "Être et Temps est à ses yeux un monument" a Ibid., 58.

<sup>43</sup> Ibid., 65.

<sup>44</sup> "avec ses pages fascinantes sur l'*il y a*, sur l'angoisse devant l'être et sur l'horreur de l'être" a Ibid., 95.

<sup>45</sup> Ibid., 136.



és una religió, aquesta paraula no existeix en hebreu, és molt més que això, es tracta de la comprensió de l'èsser. El jueu ha introduït a la història la idea d'esperança i pervenir” i afegia que:

El jueu sent que les seves obligacions en relació amb l'altre passen per sobre de les seves obligacions amb Déu, o més exactament l'altre esdevé la veu vinguda dels llocs més alts, fins i tot del sagrat. L'ètica és una mirada envers Déu, la sola via de respecte cap a Déu és aquella que respecta el proïsme<sup>46</sup>

L'ètica de Lévinas es basa en aquest pensament religiós, però especialment en la concepció de *jueu* que predicava. De nou, el judaisme esdevé una disposició, un inici, o una manera de comprendre l'èsser i mostrar-se al món. Idea rellevant per llegir la seva filosofia.

## 2.2 Pensament d'Emmanuel Lévinas

Emmanuel Lévinas és considerat per alguns un filòsof de la ferida<sup>47</sup>, però, en definitiva, va ser un pensador que va centrar-se en l'estudi de la relació ètica amb l'alteritat. Una preocupació que no va caracteritzar-se pel seu interès antropològic ni sociològic, sinó fonamentalment metafísic<sup>48</sup>. En aquest sentit, és rellevant incorporar la idea de *desig metafísic* que el filòsof va desenvolupar i que més tard s'abordarà pertinentment.

Lévinas parlava de l'emergència de la consciència moral, així com també de la possibilitat del naixement d'una nova ètica<sup>49</sup>. La tradició, segons el filòsof, havia tendit o bé a l'assimilació o bé a l'oblit de l'altre, en canvi, ell creia necessari parlar de la naturalesa inefable de la relació entre dos éssers<sup>50</sup> per a elaborar la seva proposta ètica. Una ètica metafísica en tant que respon a una demanda infinita que es percep sensiblement, però que no és possible conèixer en la seva totalitat, sinó que sols pot ésser viscuda, no des del pensament, sinó des de l'afectació<sup>51</sup>. Lévinas, conscient de la dificultat que suposava la relació, es preguntava: “*Existir amb* representa compartir de veritat l'existència? Com

---

<sup>46</sup> “le judaïsme n'est pas une religion, le mot n'existe pas en hébreu, il est beaucoup plus que cela, il est une compréhension de l'être. Le juif a introduit dans l'histoire l'idée d'espérance et l'idée d'avenir” i “Le juif a le sentiment que ses obligations à l'égard d'autrui passent avant ses obligations à l'égard de Dieu, ou plus exactement autrui est la voix des hauts lieux, même du sacré. L'éthique est une optique vers Dieu, la soule voie du respect vers Dieu est celle du respect envers le prochain” a Ibid., 142.

<sup>47</sup> Salomon Malka, *op. cit.* EL: VT, 267.

<sup>48</sup> Xavier Antich, *El rostre de l'altre* (València: Edicions 3 i 4, 1993), 21.

<sup>49</sup> Id.

<sup>50</sup> Ibid., 16.

<sup>51</sup> Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini : Essai sur l'extériorité* (La Haye: Ed. M. Nijhoff, 1961), 108-109.

portar a terme aquest compartir?”<sup>52</sup>. Aquí rau la complexitat de la qüestió. Quins mecanismes té el subjecte per relacionar-se amb l’altre? Com vincular-se amb allò totalment altre? Aquest va ser el neguit que va ocupar al filòsof fins a concloure la irremeiable separació que s’estableix entre dos subjectes, entre el Mateix i l’Altre.

Lévinas no només va ser el filòsof de la ferida, sinó que “va ser un pensador de l’alteritat, encara que fos un pensador solitari”<sup>53</sup>. Fet que concorda amb l’afirmació: “soc totalment sol”<sup>54</sup>. I, tanmateix, existeix la relació, un vincle que pot i ha de ser ètic. Lévinas deia també que: “l’experiència irreductible i última de la relació em sembla, en efecte, que es troba en un altre lloc: no en la síntesi, sinó en el cara-a-cara dels humans, en la sociabilitat, en el seu significat moral”<sup>55</sup>. Una moral que pel filòsof esdevé la filosofia primera<sup>56</sup>. Així doncs, precisament perquè la relació humana no pot ser sintetitzable, cal pensar-la com un cara-a-cara que permeti la unió veritable, és a dir, no pensar-la junts sinó com un “estar encarats”<sup>57</sup>. L’existència és massa complexa per a poder-la sintetitzar.

A *Totalité et Infini* (1961), Lévinas elabora una fenomenologia del rostre on analitza què succeeix quan es produeix el cara-a-cara. El pensador lituà considerava que el rostre esdevenia l’entrada ètica<sup>58</sup>, un encontre on “la millor manera de conèixer l’altre rau a no adonar-se del color dels seus ulls!”<sup>59</sup>. El rostre és significació sense contextos, només sentit, un tu personal inabastable. Aquest rostre que plantejava Lévinas està també estretament vinculat a un discurs, ja que el “rostre parla” i “parla en tant que fa possible i comença tot discurs”, ja que “el discurs i, més exactament, la resposta o la responsabilitat és aquesta relació autèntica”<sup>60</sup>. Una resposta que és un *Dir* on s’estableix el vincle que no neutralitza, perquè en aquesta relació entre dos rostres, l’altre sempre estarà “per sobre meu”<sup>61</sup>. Aquest accés al rostre és, per a Lévinas, un accés també a la idea de Déu, a l’Infinít, i la relació amb l’Infinít no és un saber sinó un desig, metafísic, que mai serà

---

<sup>52</sup> “*Exister avec* représente-t-il un partage véritable de l’existence ? Comment réaliser ce partage ?” a Emmanuel Lévinas, *Éthique et infini* (Usine de La Flèche: Le livre de poche, 1982), 51.

<sup>53</sup> “C’était un penseur d’autrui, mais un penseur solitaire” a Salomon Malka, *op. cit. EL : VT*, 279.

<sup>54</sup> “Je suis tout seul” a Emmanuel Lévinas, *op.cit. EI*, 51.

<sup>55</sup> “L’expérience irréductible et ultime de la relation me paraît en effet être ailleurs : non pas dans la synthèse, mais dans le face à face des humains, dans la socialité, en sa signification morale” a *Ibid.*, 71.

<sup>56</sup> “La philosophie première est une éthique” a *Id.*

<sup>57</sup> “D’être en face” a *Ibid.*, 72.

<sup>58</sup> “Je pense plutôt que l’accès au visage est d’emblée étique” a *Ibid.*, 79.

<sup>59</sup> La meilleure manière de rencontrer autrui, c’est de ne pas même remarquer la couleur de ses yeux” a *Id.*

<sup>60</sup> “Le visage parle. Il parle, en ceci que c’est lui qui rend possible et commence tout discours”, “c’est le discours et, plus exactement, la réponse ou la responsabilité, qui est cette relation authentique” a *Ibid.*, 82.

<sup>61</sup> “Autrui est plus haut que moi” a *Ibid.*, 74.

satisfet<sup>62</sup>. Aquí rau la impossibilitat d'accedir completament, malgrat l'experiència ètica, a l'altre. És per això que sols queda l'hospitalitat, ja que “en el reconeixement dels límits amb què la intencionalitat s'ha trobat en la reducció fenomenològica, mostrarà Lévinas la necessitat de plantejar el reconeixement de l'alteritat des d'uns postulats diferents”<sup>63</sup>.

De fet, en una de les obres anteriors a *Totalité et Infini, De l'existence à l'existant* (1947), començada a escriure durant el seu captiveri als camps de concentració<sup>64</sup>, s'hi troba la raó d'aquesta necessària hospitalitat: l'*il y a*. La noció d'*il y a* que apareix ja a les beceroles del seu pensament i que serà cabdal pel cosmos levinasià per fer referència a l'“ésser en general”, sense distincions, un anonimat essencial<sup>65</sup>. En definitiva, l'horror, la impossibilitat de la mort<sup>66</sup>. En aquest sentit aclarirà que “el res pur de l'angoixa heideggeriana no constitueix l'*il y a*”, és “horror de l'ésser, horror oposat a l'angoixa del res”, “ésser entregat a alguna cosa que no és cap cosa”<sup>67</sup>, és insomni. Fatalitat que necessita d'aquella ètica més vella que l'ontologia, i no de cap *connatus essendi*<sup>68</sup>. Clarament, aquest *il y a* remunta l'experiència de la Shoà als camps, ara bé “no evoquem aquí el *stalag* com una garantia de la profunditat, ni com un dret a la indulgència, sinó com una explicació de l'absència de presa de posició respecte a obres filosòfiques publicades, i amb tanta brillantor, entre 1940 i 1945”<sup>69</sup>. Sigui com sigui, el text esdevé una posada en qüestió de la fenomenologia i ontologia heideggeriana a conseqüència de la seva experiència de captivitat.

Finalment, el darrer llibre vertebrador de Lévinas és *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, un llibre que aprofundeix en la subjectivitat humana, tot desplaçant la centralitat de l'ontologia per mitjà de l'ètica, tot trencant amb l'ontologia tradicional. És aquí on aquest *altrament que ésser* pren sentit. No es tracta per a Lévinas de ser o no ser

---

<sup>62</sup> Ibid., 86.

<sup>63</sup> Xavier Antich, *op. cit.*, 75.

<sup>64</sup> Al pròleg diu: “L'ensemble de ces recherches commencées avant la guerre, a été poursuivi et, en majeure partie, rédigé en captivité” [ Trad: “el conjunt d'aquestes investigacions, iniciades abans de la Guerra, va continuar i, en la major part, escrites en captivitat” ]. a Emmanuel Lévinas, *De l'existence à l'existant* (París: Vrin, 1986), 11.

<sup>65</sup> Ibid., 95.

<sup>66</sup> Ibid., 100.

<sup>67</sup> “Le néant pur de l'angoisse heideggerienne, ne constitue pas l'*il y a*. Horreur de l'être opposée à l'angoisse du néant ; peur d'être et non point pour l'être ; être en proie, être livré à quelque chose qui n'est pas un « quelque chose »” a Ibid., 102.

<sup>68</sup> Id.

<sup>69</sup> “Le stalag n'est pas évoqué ici comme une garantie de profondeur, ni comme un droit à l'indulgence, mais comme une explication de l'absence de toute prise de position à l'égard des œuvres philosophiques publiées, avec tant d'éclat, entre 1940 et 1945” a Ibid., 11.

a l'estil hamletjà, sinó d'una altra manera d'ésser en el món<sup>70</sup>. Pensar un deixar d'ésser no equivalent a la mort, on l'emergència de l'altre i la relació d'altíssima responsabilitat amb aquest esdevé d'extrema importància. Esdeveniment que en el seu cara-a-cara revela allò més profund de la persona i permet l'acompliment del sentit humà: l'ésser-per-a-l'altre.

Així doncs, el pensament levinasià esdevé l'intent de posar al centre l'alteritat i pensar-ho tot a partir d'aquest; a diferència de la inclinació pròpia de la tradició grega, que prenia com a punt d'inici i final: el jo. Una proposta que és resultat del mestratge de Hegel, Heidegger i Husserl, però no per perpetuar-lo, sinó per fugir-ne i configurar-lo de nou.

---

<sup>70</sup> Dirà Lévinas "Passer à l'autre de l'être, autrement qu'être. Non pas être autrement, mais autrement qu'être" [Trad: Passar a l'altre de l'ésser, una altra manera de ser. No ser altrament, sinó altrament que ésser] a Emmanuel Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (Clamency: Le livre de Poche, 2021), 13.

### 3. L'interès estètic del pensament levinasià

L'article que Françoise Armengaud dedica al vincle estètic-ètic del pensament d'Emmanuel Lévinas: "Éthique et esthétique: De l'ombre à l'oblitération"<sup>71</sup>, ja des d'un bell inici parteix de la següent premissa: "no sabríem dir que l'art i l'estètica ocupin un espai preponderant a l'obra de Levinas. Més aviat minoritari"<sup>72</sup>. No obstant, l'autora pren els textos dels filòsofs consagrats a l'art i n'analitza el que entendreà com una remarcable evolució<sup>73</sup>. Tanmateix, no tots els estudiosos del tema convergeixen en aquest aparent desenvolupament gradual en relació amb la proposta sobre l'art professada per Lévinas. De fet, David Gritz a *Levinas face au beau*<sup>74</sup> declara que "no cal provar de comprendre la seva filosofia de l'art en tant que evolució, contràriament a allò que afirmen molts intèrprets d'aquesta qüestió"<sup>75</sup>, sinó d'una teorització que estiraria les conclusions escrites del primer text: "*La réalité et son ombre* presenta ambigüitats fecundes que Lévinas seguirà i prolongarà en els seus plantejaments posteriors"<sup>76</sup>. Sigui quina sigui la nomenclatura més apropiada per examinar el pas del temps en les seves consideracions en matèria de l'art, certament es pot acordar el següent: la postura no és estàtica, ans al contrari, modula cada vegada fent-se més complexa. Fet que exigeix una major cura i atenció. Per tant, el propòsit a partir d'ara és estudiar les transformacions que entre 1948 i 1988 van produir-se, anys que emmarquen els diferents assajos, articles i entrevistes on Lévinas va desplegar les seves consideracions entorn del tema.

Reprent les paraules de Françoise Armengaud, les reflexions entorn de l'art dins el seu cosmos filosòfic no són preponderants. Ara bé, paral·lelament al seu neguit envers l'ètica, l'art permet introduir nous paradigmes que concerneixen l'ètica i que esdevenen puntals. En aquest sentit, l'originalitat dels seus plantejaments estètics no radica en una aportació nova per la comprensió de l'experiència creativa o, si més no aquesta no seria la pretensió principal, doncs la singularitat es troba en la incorporació de l'*altre* en l'esdeveniment artístic. Si bé aquesta idea pot semblar abstracte, en els propers apartats s'anirà desglossant per tal de fer-la més entenedora.

---

<sup>71</sup> Françoise, Armengaud, "Éthique et esthétique : De l'ombre à l'oblitération", *Emmanuel Lévinas* (París: L'herne, 2006), 499-507.

<sup>72</sup> "On ne saurait dire que l'art et l'esthétique occupent une place prépondérante dans l'œuvre de Lévinas. Bien plutôt minorée, endiguée" a *Ibid.*, 499.

<sup>73</sup> *Id.*

<sup>74</sup> David Gritz, *Levinas face au beau* (París: Éditions de l'éclat, 2004).

<sup>75</sup> "il ne faut pas chercher à comprendre sa philosophie de l'art sur le mode d'une évolution, contrairement à ce qu'affirment plusieurs interprètes de cette question" a *Ibid.*, 94.

<sup>76</sup> "*La réalité et son ombre* présente des ambiguïtés fécondes que Levinas suivra et prolongera dans ses questionnements ultérieurs" a *Id.*

Simultàniament, cal qüestionar l'adequació del terme *interès estètic*. Les meditacions levinasiana poden emmarcar-se en la disciplina de l'estètica o bé són només reflexions sobre art, filosofia de l'art? Cal fer-ne distinció? David Gritz fa la següent acotació: "així doncs, ell no confon l'estètica i la reflexió sobre l'art. Quan pensa l'art i el seu misteri, o més aviat « mite » – terme que desprestigia considerablement – aporta una severitat absent d'anàlisi sobre la sensibilitat"<sup>77</sup>. És a dir, Lévinas, segons Gritz, aconsegueix distingir la seva anàlisi entre art i allò que fa referència a la percepció, tot aconseguint no contraposar estètica i ètica, sinó art i ètica.

Lévinas no escriu en cap assaig com s'haurien de denominar les seves observacions entorn de l'art. Sense massa distincions, empra el mot "estètica" quan vol referir-se a tot allò que prové del fenomen artístic i, així mateix, ho puntualitzen els mateixos estudiosos. Tampoc existeix un debat sòlid sobre el tema. En aquest sentit, tot i el comentari de Gritz, no és un interrogant a resoldre indispensablement per a una continuació harmònica del treball. Si es volgués, però, l'aclariment de Danielle Cohen-Lévinas podria considerar-se pertinent. L'estudiosa fa esment a la manera com entenia el pensador l'expressió artística i poètica: *experiències pre-filosòfiques*<sup>78</sup>. Precisió esclaridora, ja que il·lumina i ofereix la clau interpretativa del llenguatge artístic a parer de Lévinas i que en els següents apartats prendrà sentit. Altrament, cal no oblidar que el pensament levinasià tendeix a allunyar-se de l'actitud típica de la filosofia occidental-grega, amb el desig de trobar nous postulats més propers al pensament jueu i món hebreu. Per tant, en general, les etiquetes característiques de la filosofia serveixen de guia, però en la mesura que Lévinas inverteix la lògica des de la qual la filosofia grega s'erigeix, no poden ser enteses des de la mateixa connotació. Així, l'expressió poètica o artística en tant que experiències pre-filosòfiques, seran un camí per trobar una nova proximitat o bé noves formes de manifestació de l'alteritat. L'interès estètic per a Lévinas implica estudiar el fenomen artístic i literari, posant l'accent en els efectes i respostes que genera, així com en el seu origen. D'aquest biaix, se'n pot dir estètica, però sabent que aquesta esdevé quasi una branca de l'ètica, la qual s'hi subordina. No és la bellesa allò que investiga el pensador, tampoc una obra artística concreta, sinó la interacció que aquesta, abstractament, pot establir amb l'altre,

---

<sup>77</sup> "Aussi bien ne confond-t-il pas esthétique et réflexion sur l'art. Lorsqu'il pense l'art et son mystère, ou plutôt son « mythe » – terme largement dévalué chez lui – il fait prévue d'une sévérité absente de ses analyses sur la sensibilité" a *Ibid.*, 54.

<sup>78</sup> Danielle Cohen-Levinas, "Lo que no puede ser dicho. Una lectura estética en Emmanuel Levinas", *Estudios de Filosofía*, Vol. 11 (2013), 99.

el seu moviment creador, allò que realment amaga la seva representació. Conclusivament, hi ha un interès estètic en el pensament levinasià, però en mires al seu enllaç ètic.

### 3.1 “La réalité et son ombre”

L'article “La réalité et son ombre” que Emmanuel Lévinas publicava el 1948 a la revista *Le Temps Modernes* es pot considerar un dels primers escrits sobre estètica del pensador. Assaig on elabora una primera aproximació a la qüestió del llenguatge poètic i de l'art. En poques pàgines analitza els problemes estructurals de la qüestió i proposa solucions per abordar-la. En aquest sentit, allò que vertebra el text és la voluntat d'oferir una definició sobre l'art, exposar la dualitat pròpia de la realitat que li permetrà formular la funció artística, també se centra en la noció del ritme i la irresponsabilitat que suposa el fenomen, així com l'instant impersonal i anònim que esdevé la imatge artística i la rellevància i paper que ha de jugar la crítica, en especial la filosòfica.

“S'admet generalment com un dogma que la funció de l'Art consisteix a expressar i que l'expressió artística reposa sobre un coneixement”<sup>79</sup>, a través d'aquesta sentència Lévinas enceta l'article. Ara bé, aquesta afirmació no és tan rotunda com en un primer instant podria semblar. És més, aquest “generalment” esdevé rellevant, ja que l'objectiu no serà defensar aquesta tesi, sinó més aviat el contrari. De fet, poques línies més avall, posarà en dubte aquesta possibilitat: “així, tenim dret a preguntar-nos si realment l'artista coneix i parla”, i tot seguit afegirà: “si l'art no fos originàriament ni llenguatge ni coneixement –si, per això, es situés fora de l'*ésser en el món*, coextensiu a la veritat–, la crítica es trobaria rehabilitada”<sup>80</sup>. És a dir, si l'art no fos coneixement, sinó que consistís més exactament en un no-saber, aleshores, Lévinas veuria necessària la presència de la crítica de l'art. És a dir, aquesta ja no seria un justificant de la irremeiable necessitat de parlar de més, sinó que prendria un paper més crucial. De tota manera, la qüestió és complexa i és poc convenient fer simplificacions de tal envergadura només havent llegit els primers paràgrafs. No obstant, el que sí que es pot afirmar és l'existència d'una preeminència del verb sobre de la imatge i que la invocació del llenguatge esdevindrà al llarg de l'article rellevant, ja que “és el llenguatge qui dona el sentit a allò sensible, el mot qui atorga la clau de l'obra. L'art en pena de mostrar-se intel·ligible, ha de parlar i reparlar. Sembla

---

<sup>79</sup> “On admet généralement comme un dogme que la fonction de l'Art consiste à exprimer et que l'expression artistiques repose sur une connaissance” a Emmanuel Lévinas, “La réalité et son ombre”, *Les imprévus de l'histoire* (París: Fata morgana, 1994), 107.

<sup>80</sup> “On est donc en droit de se demander si véritablement l'artiste connaît et parle” i “si l'art n'était pas originellement ni langage, ni connaissance –si, par là, il se situait en dehors de l'*être au monde*, coextensif à la vérité– la critique se trouverait réhabilitée” a Ibid., 108.

que a l'època només pogués ser acceptada per la filosofia en aquesta condició<sup>81</sup>. La crítica esdevé doncs des d'una lògica d'exegesi filosòfica l'inici del diàleg, és a dir, la incorporació de l'altre a l'escena. No serà estrany doncs que Lévinas en referir-se a l'esdeveniment propi de l'art no sigui la claredat sinó l'obscuritat, més concretament l'obscurament de l'ésser fins a conduir aquest a la irresponsabilitat. Declara Armengaud:

L'art no és, segons « La réalité et son ombre », ni desinteressament ni llibertat. Aleshores, cal veure en l'art el motor d'una desposseïció del jo que no és propi de l'ordre de l'abnegació ètica, sinó més aviat una competició amb l'ètica. Aquestes afirmacions es basen en la manera com s'efectua el treball propi de l'art, en concret la producció d'imatges<sup>82</sup>.

Aquí Armengaud apunta a la disputa entre l'aparent diàleg impossible entre art i ètica. També formula un dels conceptes fonamentals i vertebradors de l'assaig: el concepte d'imatge. A propòsit d'aquest terme, Sophie Galabru a *Le temps à l'œuvre: Sur la pensée d'Emmanuel Lévinas*<sup>83</sup> articula que “les anàlisis del filòsof no manifesten el desig d'abordar la facultat imaginativa o representativa, tampoc de qualificar la imatge com l'objecte específic d'aquestes facultats. El plantejament és purament ontològic<sup>84</sup>. No és en va aquesta apreciació, la qual demostra l'interès real de l'atenció que Lévinas fa al tema, és a dir, l'essència de la imatge i com aquesta interfereix en la relació amb l'altre.

“El procés més elemental de l'art consisteix a substituir l'objecte per la seva imatge<sup>85</sup>, concebrà el filòsof, una imatge que imposant-se neutralitza l'ésser real que representa. Un mecanisme que estableix connexió amb l'ordre de la musicalitat i el ritme. “Possèit, inspirat, l'artista, es diu, escolta un musa. La imatge és musical. Passivitat directament visible en la màgia, del cant, de la música, de la poesia<sup>86</sup>, seguint aquest raonament, la

---

<sup>81</sup> “C'est le langage qui donne le sens du sensible, le mot qui délivre la clé de l'œuvre. L'art sous peine de demeurer hors intelligibilité, doit être parlé et reparlé. Il semble que ce soit à cette condition qu'il puisse être, à l'époque, accepté par le philosophe” a Françoise Armengaud, *op. cit.*, 499.

<sup>82</sup> “L'art n'est, selon La réalité et son ombre, ni désintéressement, ni liberté. Il faut voir alors dans l'art le moteur d'une dépossession de soi qui n'est pas de l'ordre de l'abnégation étiq ue, mais qui, plutôt, entre en compétition avec l'éthique. Ces affirmations s'appuient sur une certaine idée de la manière dont s'effectue le travail propre à l'art, à savoir une production d'images” a *Ibid.*, 500.

<sup>83</sup> Sophie Galabru, *Le temps à l'œuvre : Sur la pensée d'Emmanuel Lévinas* (París: Herman philosophe, 2020).

<sup>84</sup> “Les analyses du philosophe ne manifestent pas le souhait d'aborder la faculté d'imagination ou de représentation, ni de qualifier l'image comme l'objet spécifique de ces facultés. La démarche se veut purement ontologique” a *Ibid.* 146.

<sup>85</sup> “Le procédé le plus élémentaire de l'art consiste à substituer à l'objet son image” a Emmanuel Lévinas, *op.cit.*, *RO*, 110.

<sup>86</sup> “Possédé, inspiré, l'artiste, dit-on, écoute une muse. L'image est musicale. Passivité directement visible dans la magie, du chant, de la musique, de la poésie” a *Ibid.* 111.



imatge neix i flueix des d'una musicalitat que alhora plasma, i aquest és el caràcter de la imatge. Un fenomen que s'imposa "sense que l'assumim"<sup>87</sup>. Per tant, "el ritme representa la situació única en què no es pot parlar de consentiment"<sup>88</sup>, ja que el ritme de la imatge el converteix en un ésser anònim, tant l'artista com l'espectador. La fascinació i l'absorció que provoca la imatge, és a dir, l'art, és comparada per la sensació que provoca el somni. Tant el ritme com el somni formarien part d'una esfera que no seria pròpia ni del conscient ni de l'inconscient<sup>89</sup>. Es tractaria del descarnament de la realitat, on "la sensibilitat es presenta com un esdeveniment ontològic diferent, però no es realitza sinó a través de la imaginació"<sup>90</sup>. A més, afegirà que l'objecte representat es converteix en un no-objecte<sup>91</sup>.

El rerefons d'aquest esquema, però, oculta un posicionament platònic, encara que amb certes variacions. Tal com el títol de l'article anuncia, hi ha dues nocions fonamentals que conformarien la realitat: realitat i ombra, dues cares d'una mateixa moneda. "L'ésser va més enllà d'ell mateix, s'escapa", diu Lévinas, "hi ha en la persona una dualitat. Ella és allò que ella és i també allò que li és estrangera, i tanmateix hi ha certa relació entre ambdues". Per fer-ho més entenedor conclourà "direm que la cosa és en ella mateixa i en la seva imatge. I que aquest vincle entre cosa i imatge és la semblança"<sup>92</sup>. La reconeguda influència platònica, tanmateix, no es basa en un suposat món de les idees al qual imitar, sinó en una dualitat on la semblança esdevé el moviment que engendra la imatge, l'ombra de la realitat<sup>93</sup>. Així, per a Lévinas, segons aquest article, tota realitat no només és allò que mostra, sinó també el seu doble, la seva caricatura, la seva imatge, és a dir, allò que no mostra, que és absència. De fet, serà a través d'aquest argument que podrà explicar el funcionament propi de l'art.

Una imatge que equivaldria a l'al·legoria de l'ésser<sup>94</sup>, una representació que segons Lévinas hauria de saber que l'objecte real no hi és i que, per tant, allò que es fa visible no pretén forçar la seva presència, ans al contrari. D'aquesta manera, "el quadre no ens

---

<sup>87</sup> "sans que nous les assumions" a Id.

<sup>88</sup> "le rythme représente la situation unique où l'on ne puisse parler de consentement" a Id.

<sup>89</sup> Ibid. 112.

<sup>90</sup> "la sensibilité se pose comme un événement ontologique distinct, mais ne s'accomplit que par l'imagination" a Ibid., 113.

<sup>91</sup> Ibid., 114.

<sup>92</sup> "L'être n'est pas seulement lui-même, il s'échappe", "il y a dans cette personne, dans cette chose une dualité, une dualité dans son être. Elle est ce qu'elle est et elle est étranger à elle-même et il y a un rapport entre ces deux moments", "nous dirons que la chose est elle-même et est son image. Et que ce rapport entre la chose et son image est la ressemblance" a Ibid. 115.

<sup>93</sup> Françoise Armengaud, *op. cit.*, 501.

<sup>94</sup> Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, RO, 116.

conduïx, doncs, més enllà de la realitat donada, sinó, en cert mode, més-aquí”<sup>95</sup>. Aquest “més-aquí” [*en deçà*] és significatiu: l’art no ha de voler superar la realitat, sinó mostrar la seva ombra, representar l’absència del més-aquí, quedar-se en el present. És a través d’aquest mecanisme que “l’art, que utilitza la imatge, no reflecteix només, sinó que aconsegueix aquesta al·legoria. Des de la seva al·legoria s’introdueix en el món de la mateixa manera que el coneixement tendeix a la veritat.”<sup>96</sup>. És a dir, no es tracta que l’ombra pretengui imitar la realitat o viceversa, són dos fenòmens simultàniament necessaris. En relació, l’observació de David Gritz és significativa:

[Lévinas] proposa un pensament autèntic de l’art: l’obscuritat és propi de l’art, però com a obscuritat del real. No decideix sobre l’èsser, però li pertany. L’obscur és domini del “fals”, de la “no-veritat” en tot cas, però un vincle indissoluble el relliga a la veritat, a la llum, i aquest vincle és l’Ésser mateix. Això és perquè el filòsof no pot esquivar la qüestió d’aquest esdeveniment ontològic<sup>97</sup>

Aquest obscuriment forma part de l’estructura de la realitat, les paraules d’Armengaud ajuden a comprendre-ho: “La no-veritat no és sinó, en efecte, l’altre caràcter sensible de l’èsser, pel qual hi ha en el món semblança i imatge. Si la veritat és llum, què serà la no-veritat? No la simple tenebra, sinó més complexa, en tant que relativa: l’ombra”<sup>98</sup>. O sigui, essent part de la realitat, esdevé mecanisme necessari.

No obstant, en aquesta dualitat aparentment no problemàtica<sup>99</sup>, Lévinas hi detecta un conflicte de fons. L’art, especialment el clàssic, hauria tendit a través de la imatge a la correcció. Per tant, l’art no estaria mostrant la seva ombra o caricatura, sinó que tot embellint-lo acabaria construint un ídol, fet que el farà concloure: “La imatge com a ídol ens ofereix el significat ontològic de la seva irrealitat” fins al punt que “l’*existir* per si

---

<sup>95</sup> “Le tableau ne nous conduit donc pas *au-delà* de la réalité donnée, mais, en quelque manière, *en deçà*” a Id.

<sup>96</sup> “l’art en utilisant l’image, ne reflète pas seulement, mais accomplit cette allégorie. En lui l’allégorie s’introduit dans le monde comme par la connaissance s’accomplit la vérité” a Ibid. 117.

<sup>97</sup> “Il [Lévinas] propose ne pensée authentique de l’art : l’obscurité est bien l’élément de l’art, mais elle est l’obscurité *du réel*. Elle ne tranche pas sur l’être, elle lui appartient. L’obscur est le domaine du « faux », du « non-vrai » en tout cas, mais un lien indissoluble le relie au vrai, à la lumière, et ce lien est l’Être même. C’est pourquoi le philosophe ne peut esquiver la question de cet événement ontologique” a David Gritz, *op. cit.*, 57.

<sup>98</sup> “La non-vérité n’est autre, en effet, que le caractère sensible de l’être, par lequel il y a dans le monde ressemblance et image. Si la vérité est lumière, que sera la non-vérité ? non la simple ténèbre mais, plus complexe car relative : l’ombre” a Françoise Armengaud, *op. cit.*, 502.

<sup>99</sup> Encara que sens dubte complexa de comprendre. Lévinas només posa un exemple d’artista que seguiria aquest model: l’escriptor Jean Giradoux. No obstant, només l’assenyala. És a dir, no s’entreté a explicar les raons literàries que el farien exemplar.

mateix de l'èsser es dobla en una existència semblant<sup>100</sup>. És aquí on Lévinas trobarà el problema: la voluntat creadora o emancipadora de l'art. De fet, pàgines més enrere ja havia alertat d'aquesta situació: "l'art no pertany a l'ordre de la revelació. Ni, de fet, a la creació, que es mou en direcció contrària"<sup>101</sup>. Certament, no és en va que faci referència a un *moviment invers*. En aquest text, l'art no és creador, sinó plasmació de l'ombra, mecanisme únic per aconseguir l'al·legoria, no la veritat que seria domini del coneixement. En definitiva, Lévinas entreveu un conflicte de bellesa: "la bellesa buscava l'estupidesa de la idolatria i l'immobilisme de la imatge"<sup>102</sup>, expressa Sophie Galabru. L'ídol, creació pura, no té vida, és matèria inerta, pur fracàs. És sorprenent la postura que pren el pensador francès i certament desperta incomprensió:

És sorprenent que Lévinas hagi concebut la narració com una suspensió del temps quan aquesta darrera el temporalitza eminentment. És a dir, revela la temporalitat d'una acció o d'una vida. [...] Lévinas es mostra incapaç de concebre una memòria, una història i per tant una narració que fenomenalitzava una diacronia irreductible<sup>103</sup>.

Aquest ídol, que compara a una estàtua, explica que es mostra dins d'una suspensió de temps. "A l'interior de la vida o millor dit de la mort de l'estàtua, l'instant dura infinitament: eternament *Laocoön* serà oprimat per les serps i eternament *La Gioconda* somriurà", i encara "mai no haurà complert la seva tasca de present"<sup>104</sup> com si la realitat es retirés i la deixés sense poder"<sup>105</sup>. En efecte, una creació sense vida i, per tant, tràgica, la qual es converteix en un malson<sup>106</sup>. La imatge que en si ja suposava certa esfera de somni, en el moment que es produeix la creació de l'ídol, l'instant de representació esdevé malson, en tant que l'art impediria qualsevol format dialèctic que l'art pogués oferir<sup>107</sup>,

---

<sup>100</sup> "L'image comme idole nous amène à la signification ontologique de son irréalité" i "l'exister lui-même de l'être se double d'un semblant d'exister" a Emmanuel Lévinas, *op. cit*, RO, 119.

<sup>101</sup> "l'art n'appartient pas à l'ordre de la révélation. Ni, d'ailleurs, à celui de la création dont le mouvement se poursuit dans un sens exactement inverse" a Ibid. 110.

<sup>102</sup> "la beauté cacherait la stupidité de l'idolâtrie et de l'immobilisme de l'image" a Sophie Galabru, *op. cit*, 152.

<sup>103</sup> "Il est étonnant que Levinas ait conçu le récit comme un arrêt de temps quand ce dernier temporalise éminemment, c'est-à-dire révèle la temporalité d'une action ou d'un moment de vie. [...] Lévinas se montra incapable de concevoir une mémoire, une histoire et donc un récit phénoménalisant une diachronie irréductible" a Ibid., 149.

<sup>104</sup> Ressaltar aquesta "tasca de present". A continuació s'hi farà atenció. "A l'intérieur de la vie ou plutôt de la mort de la statue, l'instant dure infiniment : éternellement Laocoön sera pris dans l'étreinte des serpents, éternellement la Jaconde sourira" i "il n'aura jamais accompli sa tâche de présent comme si la réalité se retirait de sa propre réalité et la laissait sans pouvoir" a Emmanuel Lévinas, *op. cit*, RO, 119. .

<sup>105</sup> Ibid. 119.

<sup>106</sup> Ibid. 121.

<sup>107</sup> Id.

essent tot confusió. El resultat final d'aquest intent finalitzaria en “creure que l'element plàstic de la realitat és, en definitiva, l'objectiu mateix de la novel·la psicològica”<sup>108</sup>, on el resultat és la plasmació d'un ritme a través de la representació d'un moment concret on el resultat escenografia l'angoixa de l'*entretemps*, una il·lusió fal·laç d'eternitat.

L'art compleix precisament aquesta durada dins l'interval, en aquesta esfera on l'ésser té el poder per travessar, però on la seva ombra s'immobilitza. La durada eterna de l'interval on s'immobilitza l'estàtua difereix radicalment de l'eternitat del concepte – ella és l'entretemps, mai acabat, que encara dura – alguna cosa d'inhumana i monstruosa<sup>109</sup>.

En aquest sentit, Lévinas veu d'una banda la transformació del temps en imatge<sup>110</sup>, la qual tot petrificant un instant atura el temps. L'instant representat és fixat per la creació, sense passat ni futur tot anul·lant tota temporalitat o avenir artístic. Tal com apunta Sophie Galabru: “l'instant artístic fa creure en la immanència de la seva aparició, però en priva absolutament a l'espectador. Sense futur ni evanescència, l'instant congelat de l'obra « no pot assumir res » : és « instant impersonal i anònim »”<sup>111</sup>. Absoluta neutralització de tota dimensió temporal on la història es produeix, però no avança mai més enllà del que es plasma. Tot en pura aparença i sense interrupció fecunda. L'espectador “es lliura al ritme d'una realitat que demana admiració envers un llibre o quadre”<sup>112</sup> i només es fa possible des de l'admiració silenciosa<sup>113</sup>. Aquí rau el gran problema doncs per Lévinas si l'art no permet la interpel·lació i diàleg amb l'alteritat, diàleg que cal que es produeixi en el seu temps present, esdevé simplement una font de plaer i d'evasió egoista<sup>114</sup> i descompromesa<sup>115</sup>.

---

<sup>108</sup> “croire que l'élément plastique de la réalité est, en fin de compte, le but même du roman psychologique” a Ibid. 122.

<sup>109</sup> “L'art accomplit précisément cette durée dans l'intervalle, dans cette sphère que l'être à la puissance de traverser, mais où son ombre s'immobilise. La durée éternelle de l'intervalle où s'immobilise la statue diffère radicalement de l'éternité du concept -elle est l'entretemps, jamais fini, durant encore- quelque chose d'inhumain et de monstrueux” a Ibid., 124.

<sup>110</sup>Ibid., 122.

<sup>111</sup> “l'instant artistique fait croire en l'imminence de son surgissement, mais en prive absolument le spectateur. Sans avenir car sans évanescence, l'instant figé de l'œuvre « ne peut rien assumer » : il est « instant impersonnel et anonyme »” a Sophie Galabru, op. cit, 153.

<sup>112</sup> “se jette dans le rythme d'une réalité qui ne sollicite que son admiration dans un livre ou dans un tableau” a Ibid., 125.

<sup>113</sup> Id.

<sup>114</sup> Concretament: “Il y a quelque chose de méchant et d'égoïste et de lâche dans la jouissance artistiques”. És per això que Lévinas també farà la següent apreciació: “il y a des époques où l'on peut en avoir honte, comme de festoyer en pleine peste” a Id.

<sup>115</sup> David Gritz, op. cit, 68.

Serà en aquesta situació on la crítica d'art o filosofia es resignifica tot rescatant l'art a través del llenguatge:

La crítica d'art no aborda l'esdeveniment artístic com a tal: a l'obscuriment de l'ésser per la imatge, a la seva suspensió de l'entretemps. El valor de la imatge per la filosofia rau en la seva situació entre dos temps i en la seva ambigüitat. La filosofia descobreix, més enllà de la roca embriuada en què es troba – tot allò possible que rebaixa a autor. Entén a través de la interpretació. És a dir, l'obra pot i ha de ser tractada com un mite: aquesta estàtua immòbil cal posar-la en moviment i fer-la parlar.<sup>116</sup>

Lévinas identifica l'obra d'art amb un mite, entenent-lo com allò que s'escapa del coneixement, però alhora com una font de veritat filosòfica. És a dir, segons el pensador mentre l'escriptor es troba en un món embriuat ple d'ombres, la interpretació de la crítica en plena possessió de sí pot conceptualitzar-la i intel·lectualitzar-la per revelar-ne així el sentit. D'aquesta manera, la funció de la crítica és fer parlar, cosa que no poden fer els ídols que tot i tenir boca, en tant que figures representades, no parlen, es troben congelats en l'instant creat. Més enllà de les raons explicitades, Lévinas no aprofundeix en el tema, és més, s'atura i ho fa de manera explícita: “no podem abordar aquí les lògiques de l'exegesi filosòfica de l'art. Això exigiria una prolongació de la perspectiva, limitada a propòsit, per aquest estudi”<sup>117</sup>. Tot seguit, però deixa una pista, que en assajos més tardans reprendrà: l'ús de la filosofia i la crítica ha de permetre introduir en la peça artística la relació amb l'altre<sup>118</sup>.

Certament, l'article “La réalité et son ombre” és un text al qual se li poden dirigir moltes crítiques. Lévinas encaixona tot l'art en uns mateixos mecanismes de perfeccionament de l'ombra i d'idolatria que a voltes es fa complex de seguir. Però l'article és fill del seu temps, cal recordar que l'escrit va ser publicat el 1948, anys recents a la fi de la Segona Guerra Mundial, tragèdia de la qual com a jueu en va viure les conseqüències personalment. No és en va doncs l'atenció cap a la responsabilitat de l'art, l'evasió i el descompromís possible com a efecte de certa experiència estètica. En definitiva, i

---

<sup>116</sup> “Elle [crítica d'art] ne s'attaque pas à l'événement artistique comme tel : à l'obscurissement de l'être dans l'image, à son arrêt dans l'entretemps. La valeur de l'image pour la philosophie réside dans sa situation entre deux temps et dans son ambiguïté. Le philosophe découvre, au-delà du rocher ensorcelé où elle se tient -tous ses possibles qui rampent auteur. Il saisit par l'interprétation. C'est dire que l'œuvre peut et doit être traitée comme un mythe : cette statue immobile, il faut la mettre en mouvement et la faire parler” a Emmanuel Lévinas, *op. cit*, RO, 126.

<sup>117</sup> “mais nous ne pouvons pas aborder ici la logiques de l'exégèse philosophique de l'art. Cela exigerait un élargissement de la perspective, à dessein limitée, de cette étude” a *Ibid.*, 126.

<sup>118</sup> *Ibid.*, 126.

reprenent idees ja mencionades, és un text que centra el seu neguit en la (mala) recepció de l'art, per això la crítica pren un rol destacat. I no obstant, Lévinas incideix més en l'ontologia que en la teoria de l'art, que esdevé generalista i abstracta. Tanmateix, i com ja s'ha apuntat a través de les aportacions d'Armengaud, Gritz o Galabru, les aportacions sobre el temps dels personatges, l'entretemps, es converteixen en suposats contradictoris, en especial si posem en coneixement el fet que Lévinas mateix va practicar, encara que quedés com a intent fallit, l'exercici literari<sup>119</sup>. En definitiva, sigui quina sigui la possible intepretació, "La réalité et son ombre" cal ser llegit com un moment iniciàtic fecund que permetrà desplegar durant els propers quaranta anys tot un seguit de textos consagrats a l'expressió artística que ampliaran la seva visió tot enriquint-la i fent-la menys confusa.

### **3.2 Humanisme de l'autre homme: "La signification et le sens"**

*Humanisme de l'autre homme* consisteix en un recull de tres textos publicats el 1987 dedicats al tema de la significació. Dels tres, el que esdevé rellevant per aquest treball és el primer: "La signification et le sens" on s'aborda la qüestió de la cultura i el rol de l'art. Idees formulades en unes conferències pronunciades al Collège Philosophique entre 1961, 1962 i 1963, i a la Faculté Universitaire Saint-Louis de Brussel·les el 1963. El text sencer va poder llegir-se per primer cop el 1964 a la revista *Revue de Métaphysique et de Morale*.

Tal com assenyala François Armengaud, el 1964 Lévinas ja no situa l'art en oposició a l'ètica<sup>120</sup>, sinó que situa l'ètica com a pressupòsit en qualsevol expressió artística o cultural<sup>121</sup>. Una nova aproximació que contraposa dues fenomenologies, la de Husserl<sup>122</sup> i la de Merleau-Ponty, situant-se en pro de la segona<sup>123</sup>.

Lévinas comença fent una distinció entre "la realitat que es dona en la receptivitat" i "la significació que pot revestir aquesta realitat"<sup>124</sup>; entenent la primera com aquells continguts percebuts empíricament i objectivament, mentre la segona com aquelles metàfores que remetent a continguts absents en la seva recepció, però que tanmateix "confereixen

---

<sup>119</sup> Tal com Sophie Galabru exposa: "Comment l'expliquer, alors que Levinas conçoit ses œuvres comme des intrigues et qu'il a tenté, par deux fois, d'écrire des romans?" a Sophie Galabru, *op. cit.*, 148.

Per a més informació sobre els escrits literaris d'Emmanuel Lévinas consultar a Emmanuel Lévinas, *Eros, littérature et philosophie. Essais romanesques et poétiques, notes philosophiques sur le thème d'eros* (París: Éditions Grasset et Fasquelle, 2013).

<sup>120</sup> Françoise Armengaud, *op. cit.*, 506.

<sup>121</sup> Id.

<sup>122</sup> Ibid. 504.

<sup>123</sup> Id.

<sup>124</sup> "La réalité donnée à la réceptivité" i "la signification qu'elle peut revêtir" a Emmanuel Lévinas, "La signification et le sens", *Humanisme de l'autre homme* (París: Fata Morgana, 1972), 17.

una significació a la dada”<sup>125</sup>. Una significació que, de fet, esdevé activitat creadora, ja que dota la realitat percebuda d’una nova capa que va més enllà d’allò percebut en primera instància. D’aquest fenomen, Lévinas hi entreveu un fracàs perceptiu, en tant que hi ha un afegit que vol superar l’experiència perceptiva: “la percepció, a causa de la seva finitud, hauria menystingut la seva vocació i l’hauria suplert significant allò que no es pot representar”, a diferència de Déu qui “capaç d’una percepció il·limitada, no tindria una significació diferent de la realitat percebuda”<sup>126</sup>.

Tanmateix, Lévinas adverteix que la receptivitat pura sense significació no seria més que un mite o abstracció: “continguts sonors *desproveïts de sentit*”<sup>127</sup>. És per això que la significació és humanament necessària i permet establir un món, un context de comprensió lingüístic, cultural i històric<sup>128</sup>, que en cap cas conclou en significacions aïllades, sinó que “signifiquen a partir del “món” i de la posició del qui mira”<sup>129</sup>.

En aquest context, la qüestió del llenguatge no esdevé aliena, sinó que estableix paral·lelismes, ja que els seus mecanismes en l’àmbit literari i poètic són capaços de desbordar les simples dades sensibles. En aquest sentit, la significació no es troba fora del llenguatge, sinó estretament connectada, capaç de desbordar les simples definicions del diccionari. Per tant, “els objectes cobrarien sentit a partir del llenguatge i no el llenguatge a partir dels objectes donats al pensament”<sup>130</sup>.

A grans trets, “La signification et le sens” és un text que vol acotar la comprensió de l’obra d’art i de la cultura i les seves potencialitats significadores. Tal com afirma Armengaud, en aquest escrit “art, expressió, cultura, són co-extensius”<sup>131</sup>, tres conceptes que utilitzarà sense distinció i que vertebraran la concepció formulada en referir-se a la creació. En aquesta mateixa línia, Lévinas especifica que tota significació cal ser entesa com a creació lliure mitjançant gest i llenguatge<sup>132</sup> fent possible l’emergència de l’objecte cultural, que en darrer terme esdevindrà expressió d’una època i, per tant, emmarcada i

---

<sup>125</sup> “Ces continus absents confèrent une signification au donné”. Ibid., 18.

<sup>126</sup> “Pour Dieu, capable d’une perception illimitée, il n’y aurait pas de signification distincte de la réalité perçue” a Id.

<sup>127</sup> “De contenus sonores « dépourvus de sens »”. Ibid., 19.

<sup>128</sup> Ibid., 20.

<sup>129</sup> “Ils signifient à partir du « monde » et de la position de celui qui regarde” Ibid., 21.

<sup>130</sup> “Les objets deviendraient signifiants à partir du langage et non pas le langage à partir des objets donnés à la pensée” a Ibid., 23.

<sup>131</sup> “Art, expression, culture, sont co-extensifs” a Françoise Armengaud, op. cit, 505.

<sup>132</sup> Sens dubte, i, de fet, Lévinas ho explicita, el text respira la influència de Merleau-Ponty, tant pel que fa a la qüestió del món com de la mirada. A Emmanuel Lévinas, op. cit, 55, 24.

producte del seu temps. Que Lévinas mostri aquesta convicció és destacable, en contraposició a l'opinió plasmada a "La réalité et son ombre" quinze anys abans. Certament, s'ha produït una reorientació de l'objecte creatiu on ja no se'l comprèn com a l'estàtua immòbil desemmarcada del seu temps, sinó com un objecte, ja sigui en forma de llenguatge, poema, quadre, simfonia o dansa, que opera en ell.

Lévinas rearticula el procés expressiu i perceptiu dotant de protagonisme la corporalitat fins a concebre-la com l'espai que permet a la subjectivitat la intencionalitat que apunta a l'objecte per percebre'l i rebre'l alhora que d'aquesta operació pot elaborar-ne una expressió cultural que permeti il·luminar nous horitzons, ja que "percebre és, a la vegada, rebre i expressar"<sup>133</sup>. En definitiva, es tractaria d'un esdeveniment que mitjançant l'art celebraria i constituïria "l'essència original de l'encarnació"<sup>134</sup>. Una expressió que en forma de llenguatge "és, abans que res, el llenguatge creador de poesia" i que essent, segons Lévinas, d'ordre ontològic "fan possible la comprensió de l'ésser"<sup>135</sup>. És a dir, ofereix un significat allà on en manca. En relació amb les afirmacions fetes, Lévinas conclou que no és d'estranyar que el pensament de Merleau-Ponty s'apropi al heideggerià en el sentit que l'activitat cultural pugui desvelar el ser<sup>136</sup>.

En definitiva, el simbolisme de la significació es troba adherida al llenguatge, i aquesta a l'estructura plena del ser, que no només és capaç de rebre dades exteriors sinó de dotar-les de sentit. No es tractaria d'una creació en base a imitació, a l'estil platònic. De fet, la crítica al platonisme que presenta Lévinas és explícita i apel·lant a la fenomenologia, al bergsonisme, així com a tota la filosofia contemporània en general parla d'una "subordinació de l'intel·lecte a l'expressió", és a dir, fent èmfasi en la "historicitat fonamental"<sup>137</sup>, en tant que:

El significat de la decisió, no pot ser intel·ligible més que per aquell que ha viscut tot el passat que condueix a aquesta decisió. El sentit no pot ser comprès directament com una resplendor que il·lumina i trenca la nit en la què emergeix i que desfà. Per això és necessària tota la profunditat de la història<sup>138</sup>.

---

<sup>133</sup> "Percevoir, c'est à la fois, recevoir et exprimer". Ibid., 28.

<sup>134</sup> "L'essence originelle de l'incarnation". Id.

<sup>135</sup> "Le langage, comme expression, est, avant tout, le langage créateur de la poésie" i "elles rendent la compréhension de l'être possible" a Id.

<sup>136</sup> Ibid. 29.

<sup>137</sup> "Subordination de l'intellect à l'expression" i "l'historicité fondamentale". Ibid., 32.

<sup>138</sup> "La signification de la décision à prendre, ne peut être intelligible que pour celui qui aurait vécu tout le passé menant à cette décision. La signification ne peut être comprise directement dans une fulguration qui



Donant a entendre que tota significació, tota forma cultural o expressió, del tipus que sigui, és resposta d'un context no abstracte, sinó real i corpori. Una acció que esdevé ontològica, un pensar del ser que dona lloc a la cultura, en definitiva, a tota significació.

Ara bé, aquesta concepció podria donar lloc a una pluralitat de significacions que impediria l'existència de la unitat del ser. Tal com apunta: "l'absurd no consisteix en el no-sentit, sinó en l'aïllament de les innombrables significacions, en l'absència d'un sentit que les orienti"<sup>139</sup>, fenomen present i que identifica en una crisi de sentit que vincula a la mort de Déu. En efecte, Lévinas diagnostica aquesta desorientació inevitable pròpia de la pluralitat de les significacions culturals a les quals els hi mancaria l'obtenció d'un sentit únic. És aleshores que es pregunta: "és precis renunciar al saber i a les significacions per tornar a trobar el sentit?" i contrarestarà amb "no es possible aleshores concebre en l'ésser una orientació – un sentit – que reuneixi univocitat i llibertat?", fins a respondre "aquest és, al menys, l'objecte d'anàlisi que emprendrem"<sup>140</sup>.

No obstant això, les noves consideracions de Lévinas no esdevenen rupturistes si es contraposen al seu pensament ètic. Quan el francès parla d'obra ho fa sense perdre de vista la presència de l'altre. O sigui, tal com es pot ja intuir en relació amb el que s'ha esmentat, no entén l'obra com un element aïllat. En aquest sentit, concep l'obra com "una orientació que va lliurement del Mateix a l'Altre"<sup>141</sup> i esclarirà encara "és necessari pensar, a partir d'aquí, l'Obra no com l'agitació oportuna d'un fons que, després de tot, resta idèntic a sí mateix"<sup>142</sup>, tendència partidària de l'idealisme sinó en els termes següents:

L'obra amb radicalitat és un moviment del Mateix envers allò Altre que no retorna mai més al Mateix. L'obra pensada fins al final exigeix una generositat radical del moviment que des del Mateix va cap a allò Altre. Exigeix, per tant, ingratitud per part d'allò Altre. La gratitud seria precisament el retorn del moviment al seu origen.<sup>143</sup>

---

éclairer et chasse la nuit où elle surgit et qu'elle dénoue. Toute l'épaisseur de l'histoire y est nécessaire" a Ibid., 33.

<sup>139</sup> "L'absurdité consiste non pas dans le non-sens, mais dans l'isolement des significations innombrables, dans l'absence d'un sens qui les oriente" a Ibid., 40.

<sup>140</sup> "Faut-il renoncer au savoir et aux significations pour retrouver le sens?" i "N'est-il pas, dès lors, possible de concevoir dans l'être une orientation -un sens- qui réunirait univocité et liberté ? Voilà du moins le but de l'analyse que nous entreprenons" a Ibid., 43.

<sup>141</sup> "Une orientation qui va librement du Même à l'Autre" a Id.

<sup>142</sup> "il faut, dès lors, penser l'Œuvre non pas comme une apparente agitation d'un fond qui, après coup, demeure identique à lui-même" a Ibid., 44.

<sup>143</sup> "L'Œuvre pensée radicalement est un mouvement du Même vers l'Autre qui ne retourne jamais au Même. L'Œuvre pensée jusqu'au bout exige une générosité radicale du mouvement qui dans le Même va vers

L'obra només cobra sentit en la seva relació amb l'alteritat<sup>144</sup> i com a tal ha d'acomplir-se en el present pacientment sense pretendre superar el seu temps. Només així l'obra pot ser ètica<sup>145</sup>, segons Lévinas, convertir-se en litúrgia<sup>146</sup>. Si bé aquesta concepció pot ser confusa, cal entendre-la precisament com aquesta celebració de pura gratuïtat que tal com clarifica Armengaud a propòsit de la proposta levinasiana “exigeix de la part que l'exerceix una pèrdua”<sup>147</sup>.

Aquest moviment adreçat a l'altre, però, “ni és una significació cultural, ni una simple dada. Primordialment és sentit”<sup>148</sup>, el qual “no és donat únicament a partir del context, sinó que significa per ell mateix”<sup>149</sup>. Idea que remet inevitablement a la idea de rostre pròpia de Lévinas, que es descriu com una epifania que parla al jo en manifestar-se, és a dir, que pura significació sense necessitat d'un revestiment cultural<sup>150</sup>. Serà justament la presència nua del rostre que exigirà la responsabilitat de qui s'hi encara. Tal com indica: “el rostre d'impune sense que jo pugui restar sord a la seva crida (...) sense que pugui ser responsable de la seva misèria”<sup>151</sup>. De manera similar s'hi trobarà el cas de l'obra com a creació adreçada a l'alteritat, la qual no esdevindrà voluntat de poder irreflexiva ni agressiva, sinó pura humilitat sense aspiració a recompensa: pura litúrgia<sup>152</sup>.

De tota manera, l'interès real i de fons de l'argumentari de Lévinas es troba en la comprensió de la significació, la qual després de totes les seves digressions apuntarà que “la significació se situa en l'Ètica abans que en la cultura i en l'estètica, convertint-se d'aquesta manera en el pressuposat de tota Cultura i tota significació”<sup>153</sup>. D'aquí en sorgeix la idea conforme Lévinas entreveu una Significació anterior a qualsevol expressió cultural o artística que esdevé el moviment ètic creatiu, i que serà el motiu

---

l'Autre. Elle exige, par conséquent, une ingratitude de l'Autre. La gratitude serait précisément le retour du mouvement à son origine” a Id.

<sup>144</sup> Id.

<sup>145</sup> Ibid., 46.

<sup>146</sup> Ibid., 45.

<sup>147</sup> “Requérant de la part de celui qui l'exerce une mise de fonds à perte” a Françoise Armengaud, *op. cit.*, 505.

<sup>148</sup> “Il n'est ni une signification culturelle, ni un simple donné” a Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, SS, 50.

<sup>149</sup> “Autrui ne nous vient pas seulement à partir du contexte, mais sans cette médiation, signifie pas lui-même” a Ibid., 51.

<sup>150</sup> Id.

<sup>151</sup> “le visage s'impose à moi sans que je puisse rester sourd à son appel (...) sans que je puisse cesser d'être responsable de sa misère”. Ibid., 52-53.

<sup>152</sup> Ibid., 57.

<sup>153</sup> “Nous dirons, pour conclure, qu'avant la Culture et l'Esthétique, la signification se situe dans L'Éthique, présupposé de toute Culture et de toute signification” a Ibid., 58.

de la seva anàlisi i rellevant en la comprensió definitiva del paper corresponent de l'art. En aquest sentit la Significació a la qual apunta és una condició de simplicitat no-històrica impuls de tota actuació en el si de l'encontre amb el rostre de l'altre.

Aquesta Significació essencial que trobarà inscrita en el rostre, en aquest text serà llavor de textos posteriors com ara *De l'obliteration*. D'aquesta manera, si bé el seu estudi en el present capítol podria semblar estèril, no ho és en cap cas. Tot al contrari, és suport per la interpretació posterior.

Lévinas veu en el rostre “l'empremta d'allò Absent”<sup>154</sup>, és a dir, obertura al més-enllà “on la significació d'allò trans-cendent no anul·la la transcendència introduint-la en un ordre immanent”<sup>155</sup> que parla d'un temps absolut, etern i irreversiblement passat<sup>156</sup>. L'estudiós Cesare Del Mastro puntualitzarà que en el fons Lévinas fa referència a la “empremta de l'Infinit”<sup>157</sup>. De fet, no és forassenyat, Lévinas inscriu aquesta *trace* en el rostre de l'anomenat *Autrui*, que és la pura alteritat, és a dir, la tercera persona, categoria que s'escapa de l'ontologia predominant clàssica, en tant que “transcendència absolutament no englobable o absoluta en un passat ab-solut. La *illeit*at de la tercera persona és la condició de la irreversibilitat”<sup>158</sup>. És infinit, tal com ja anunciava Del Mastro. El concepte de “emparenta” s'inscriu en el món per desfer-lo<sup>159</sup>, ja que “ser en tant que deixar una empremta és passar, patir i absoldre's”<sup>160</sup>. “En la empremta ha passat un passat absolutament passat”<sup>161</sup>, però condueix exclusivament a aquest passat, si no a un temps més llunyà que tot passat i avenir, reuneix tots els temps<sup>162</sup>.

“La signification et le sens” és un text fonamental que il·lumina la comprensió i funció de l'art que Lévinas formularà en els textos posteriors a aquest. En especial, la noció

---

<sup>154</sup> “Le visage est dans la trace de L'Absent absolument révolu” a Ibid., 64.

<sup>155</sup> “Le visage est précisément l'unique ouverture où la signifiante de trans-cendant n'annule pas l'immanent” a Id.

<sup>156</sup> Id.

<sup>157</sup> “Trace de l'Infinit” a Cesare Aníbal Del Mastro, “Trace et signe : Entendre dans la présence des traces la trace de l'absent”, *La métaphore chez Levinas : Une philosophie de la vulnérabilité* (Brussel·les: Lessius, 2012), 165.

<sup>158</sup> “transcendance dans un passé ab-solut. L'illéité de la troisième personne -est la condition de l'irréversible” a Ibid., 65.

<sup>159</sup> Ibid. 66.

<sup>160</sup> “Être en tant que laisser une trace c'est passer, partir, s'absoldre” a Id.

<sup>161</sup> “Dans la trace a passé un passé absolument révolu” a Ibid., 67.

<sup>162</sup> Id.

d'empremta i tota la seva connotació serà especialment remarcable entenent que l'art per tal que sigui ètic necessita impregnar-se d'aquesta *empremta* irreversible.

### 3.3 *Noms propres*

*Noms propres* consisteix en un recull de setze estudis publicats entre 1947 i 1973 que apareixen reunits per primera vegada el 1976. Si bé en tots ells hi trobem una ampliació o incisió en alguns dels aspectes que concerneixen el seu pensament, allò que distingeix aquest llibre és la presència d'altres autors i com aquests li serveixen d'excusa per pensar-los, problematitzar-los i prendre els seus neguits tot incorporant-los en el seu cosmos filosòfic. Entre els autors seleccionats hi ha: Agnon, Buber, Celan, Derrida, Jabès, Kierkegaard o Proust. En aquest sentit, molts d'aquests són poetes o literats que, per tant, l'obliguen a reflexionar entorn de l'expressió artística o poètica.

A continuació es farà una selecció d'aquells articles que permetin ampliar i sobretot entreveure la qüestió del cant. Els escollits són: "Poésie et résurrection notes sur Agnon", "Paul Celan, de l'être à l'autre" i "Jeanne Delhomme. Pénélope ou la pensée modale".

Si els llegim de manera cronològica, el primer de tots és "Jeanne Delhomme. Pénélope ou la pensée modale" publicat el 1967, en aquest sentit hi ha tres anys de distància de l'article "La signification et le sens" analitzat a l'anterior apartat. Emmanuel Lévinas en aquest text qüestiona a través de les consideracions de Jeanne Delhomme, pensadora francesa existencialista, la filosofia occidental tot articulant la idea del *pensament modal*. Com ja és costum, el rerefons és el problema de la presència del jo en el pensament. El pensament modal consistiria en "intel·ligència oposada a la raó que estableix i articula la coherència impecable de l'ésser"<sup>163</sup>, que de fet el que buscaria seria més aviat una *manera* de pensar que la justificació d'una tesi<sup>164</sup>. És a dir, "caminar sense haver de tornar sobre el camí transcorregut"<sup>165</sup>.

Tanmateix, més enllà d'aquesta concepció que Lévinas pot meditar a través de la proposta de Delhomme, d'aquest text en relació amb l'estudi que concerneix aquest treball, és rellevant destacar-ne tres idees.

---

<sup>163</sup> "intelligence opposée à la raison qui pose et articule la cohérence sans faille de l'être" a Emmanuel Lévinas, "Jeanne Delhome. Pénélope ou la pensée modale". *Noms propres* (Barcelona: Fata morgana, 2014), 76.

<sup>164</sup> Ibid., 81.

<sup>165</sup> "marcher sans avoir à se retourner sur le chemin parcouru" a Ibid., 78.

En primer lloc, una distinció entre llenguatge poètic i llenguatge filosòfic<sup>166</sup>, posada en qüestió que, no obstant, no resol. De tota manera, es posa en valor de moment l'explicitació textual d'aquest contrast. En segon, es subratlla l'associació de la poesia i pintura pura<sup>167</sup> amb la recerca de la musicalitat<sup>168</sup>. En efecte, no és la primera vegada que Lévinas vincula l'expressió poètica amb el ritme musical, ja s'ha vist a l'article "Réalité en son ombre" de manera estesa. De moment, de nou, només s'assenyala. Finalment, hi ha un darrer apunt a propòsit del llenguatge poètic que el pensador francès presenta com a reflexió del seu amic i teòric Maurice Blanchot:

Sobre l'obra de Blanchot es pensa que l'infinit de la negativitat és l'incessant retorn de l'*il y a* al si de tota desaparició i on el llenguatge poètic – essència del llenguatge – no és més que la commoció d'aquest retorn<sup>169</sup>.

Aquesta interpretació de l'obra de Blanchot és remarcable per diversos motius. Si bé no desenvolupa àmpliament, simplement ho anota, de moment es recull la interpretació que suggereix aquest reton direccional al no-res de l'*il y a* propi de l'expressió poètica, oposat al pensament modal que proposaria, com s'ha esmentat, una *manera* de pensar espontània i sense destí fixat. I s'apunta perquè contradiu a l'article que cinc anys més tard escriurà a l'article "Paul Celan: de l'être à l'autre"<sup>170</sup> el 1972.

En aquest últim article citat, Lévinas elabora un comentari de l'escrit de Paul Celan: *Méridien*<sup>171</sup>. En aquest sentit, a vegades la seva lectura dificulta la dissociació entre l'opinió que en guarda Lévinas de les aportacions de Celan, d'aquestes mateixes. Tanmateix, es pot detectar una partició clara de l'article que permet distingir un primer apartat d'anàlisi en oposició a una segona secció més crítica.

El poema per a Paul Celan es troba en un nivell de pre-sintaxi i pre-lògica<sup>172</sup>, però la idea més important respondria al fet que "el poema va cap a l'altre" i "el poema esdevé diàleg".

---

<sup>166</sup> Tal com posa en dubte: "Peut-on faire un différence entre le langage poétique et le langage privilégié du philosophe ?" a *Ibid.*, 80.

<sup>167</sup> No especifica el significat de pur, cosa que podria donar a múltiples interpretacions. De tota manera, no és allò que interessa de moment. Per tant, no s'indagarà més per l'instant.

<sup>168</sup> "On appelle poésie pure ou peinture pure – et qui est, au fond, recherche de musicalité" a *Id.*

<sup>169</sup> "On pense à l'œuvre de Blanchot où l'infini de la négativité est l'incessant retour de l'*il y a* au sein de toute disparition et où le langage poétique – essence du langage – n'est que le remue-ménage de ce retour" a *Id.*

<sup>170</sup> Publicat originalment a la revista *Revue des Belles Lettres*. Emmanuel Lévinas, "Paul Celan: de l'être à l'autre". *Noms propres* (Barcelona: Fata morgana, 2014), 61-69.

<sup>171</sup> Tal com diu: "les formules vibrantes du Méridien demandent interprétation". *Ibid.*, 63.

<sup>172</sup> *Ibid.*, 62.

En definitiva, “el poema parla”<sup>173</sup>. Alhora, i puntualitza Lévinas: “el moviment així descrit va d’un lloc al no-lloc, d’aquí envers la utopia”<sup>174</sup>. Aquí hi ha una ruptura amb l’esclariment que havia fet cinc anys abans a “Jeanne Delhomme. Pénélope ou la pensée modale” a propòsit de Blanchot. Una utopia que no esdevé una “maleït errar, però la claredat on l’home es mostra”<sup>175</sup>. És d’aquí on Lévinas hi troba un moviment d’essència jueva<sup>176</sup>.

En el darrer paràgraf de l’article de 1972, s’hi pot llegir l’opinió levinasiana, clarament contraposada a certs plantejaments anteriors. Si el poema es dirigeix envers la utopia, es preguntarà tot seguit: “No es suggereix la poesia en ella mateixa com una modalitat inaudita de l’altre mode d’èsser?”<sup>177</sup>, en definitiva interrogació de l’altre, i una disposició concreta i necessària en el cosmos levinasià de fer-ho. Finalment, conclourà: “un cant mostra en el donar, en l’un-per-l’altre, en la importància mateixa la significació. Significació més antiga que l’ontologia i el pensament de l’èsser i que suposa saber i desitjar, filosofia i libido”<sup>178</sup>. Aquesta darrera sentència final, fent referència al poema, tot vinculant-lo amb el cant no és atzarós. És aquí on es comença a formular aquest lligam entre cant i expressió poètica. Certament, de nou com ja habitual, Lévinas no argumenta la seva afirmació. Simplement, l’escriu, com una pista enigmàtica i introductòria d’allò que més endavant desplegarà amb més detall. No obstant, i de moment, ressaltar l’equivalència entre cant i significació, que en relació amb l’article “La signification et le sens” permet establir connexió amb la idea de *visage*, en aquest moment pre-lògic i pre-ontològic on s’emmarcaria la demanda ètica.

Per acabar, el 1973, Lévinas escriu “Poésie et réssurrection. Notes sur Agnon”<sup>179</sup> on Lévinas elabora un comentari de les habilitats poètiques de l’escriptor Samuel Joseph Agnon. El text esdevé una ruptura absoluta amb els primers escrits dedicats a l’expressió poètica, en aquest sentit no és trivial destacar el moment en què es pregunta: “el sentit últim de l’humà és llenguatge i poesia?”<sup>180</sup>. El pensador francès veu en la literatura

---

<sup>173</sup> “Le poème va vers l’autre”, “le poème devient dialogue”, “le poème parle” a *Ibid.*, 63.

<sup>174</sup> “Le mouvement ainsi décrit va du lieu vers le non-lieu, d’ici vers l’utopie” a *Ibid.*, 64.

<sup>175</sup> “maudite errance mais la clairière où l’homme se montre” a *Ibid.*, 66.

<sup>176</sup> *Ibid.*, 67.

<sup>177</sup> “Ne suggère-t-il pas la poésie elle-même comme une modalité inouïe de l’autrement-être ?” a *Ibid.*, 69.

<sup>178</sup> “un chant monte dans le donner, dans l’un-pour-l’autre, dans la signifiante même de la signification. Signification plus ancienne que l’ontologie et la pensée de l’être et que supposent savoir et désir, philosophie et libido” a *Id.*

<sup>179</sup> Originalment publicat a *Les nouveaux Cahiers*. Emmanuel Lévinas, “Poésie et réssurrection. Notes sur Agnon”. *Noms propres* (Barcelona: Fata morgana, 2014), 15-28.

<sup>180</sup> “la signification ultime de l’humain est-elle langage et poésie ?” a *Ibid.*, 25.

d’Agnon la materialització del mode d’existència jueva. Un tema que no li és aliè i que recull en diversos assaigs quan fa referència a la qüestió de l’èsser i a la necessitat d’una nova formulació ontològica. Tal com afirma Danielle Cohen-Levinas al prefaci del llibre *Être juif* (1947) de Lévinas: “la qüestió de l’èsser és el centre nuclear de la reflexió filosòfica d’Emmanuel Lévinas”<sup>181</sup>. Un ser que suposa en el pensador francès “responsabilitat per l’autrui”, però alhora una tendència que neix d’un “traumatisme i d’una persecució”<sup>182</sup>. Una condició que pensa en diverses ocasions i que en certes estableix similitud amb l’existència jueva (“l’existència jueva és doncs l’acompliment de la condició humana en tant que fet, personalitat i llibertat”<sup>183</sup>). El significat d’aquesta sentència pot ser múltiple, però, respon a una disposició que el poble jueu hauria personificat caracteritzat per un moviment errant, indefinit i infinit, sempre sota amenaça.

En el cas de l’expressió literària d’Agnon hi hauria plasmada aquesta disposició jueva i per tant suposaria un distanciament amb l’ontologia tradicional<sup>184</sup>. Una escriptura que esdevé interrogació constant, per tant necessitat de diàleg, i tanmateix “preguntes sense respostes que cal ressaltar en la seva mateixa interrogació”<sup>185</sup>. També una escriptura que apunta envers un passat irrepresentable<sup>186</sup> i que Lévinas conclourà: “Allò irrepresentable no serà representat al poema. Serà la mateixa poesia. La poesia significa poèticament la resurrecció que la porta: no en la faula que canta, sinó pel seu cantar mateix”<sup>187</sup>. Aquest Irrepresentable que esdevé poesia, no simple poema, és cant i “allà resideix probablement allò pròpiament intraduïble d’aquesta obra”<sup>188</sup>. La resurrecció a la qual fa referència rau precisament en la resurrecció de l’Irrepresentable que tot i no poder-se manifestar, així com ho faria l’escriptura bíblica o rabínica aconseguiria plasmar la seva *trace*<sup>189</sup>. D’aquesta manera, “la poesia la significa – però no en el seu tema. La significa com a cant”<sup>190</sup>, i aquest cant es refereix a la recerca d’una sonoritat. Si bé no parla de ritme en

---

<sup>181</sup> “La question de l’être est au cœur de la réflexion philosophique d’Emmanuel Lévinas” a Danielle Cohen-Levinas, “Preface”. *Être juif. Suivi d’un lettre à Maurice Blanchot*. (Paris, Rivages poche, 2015), 7.

<sup>182</sup> “Responsabilité pour autrui” i “traumatisme et d’une persécution” a Id.

<sup>183</sup> “L’existence juive est donc l’accomplissement de la condition humaine en tant que fait, personnalité et liberté” a Emmanuel Lévinas, *Être juif. Suivi d’un lettre à Maurice Blanchot* (Paris: Rivages poche, 2015), 65.

<sup>184</sup> Emmanuel Lévinas, *op. cit*, PR, 17.

<sup>185</sup> “questions sans réponses qu’il faut noter dans leur interrogation même” a Ibid., 23.

<sup>186</sup> Ibid., 17-18.

<sup>187</sup> “L’Irreprésentable ne sera pas représenté dans le poème. Il sera la poésie. La poésie signifie poétiquement la résurrection qui la porte : non pas dans la fable qu’elle chante, mais par son chanter même” a Ibid., 22.

<sup>188</sup> “là réside probablement le proprement intraduisible de cette œuvre” a Ibid., 20.

<sup>189</sup> Ibid., 18.

<sup>190</sup> “La poésie le signifie – mais non pas dans son thème. Elle le signifie comme chant” a Ibid., 16.

cap moment, la ressonància és estreta. Sigui com sigui, el més significatiu és l'atenció que posa en el símil entre el temps de la poesia i el temps de la resurrecció, ambdues situades en la durada de "l'entretemps", ara resignificat positivament.

De manera conclusiva, es pot determinar tal com determina Gritz que "la poesia gaudeix d'un tipus de privilegi a ulls de Lévinas", entenent-la com un so verbal<sup>191</sup>. L'encantament que produeix en cant no coincideix amb l'estat descompromès propi de la bellesa que en textos anterior Lévinas havia emfatitzat. Certament, declaracions contradictòries i fins i tot incoherents, si no fos per la justificació més o menys satisfactòria que pot donar el pas del temps. L'evidència dels textos deixa entreveure una significació produïda pel so, altrament dit, d'un so que significa convertint-se en un nou llenguatge de la proximitat, en tant que generaria diàleg, interrupció, qüestionament. Així com també ho fa el *visage*, que ordena a la responsabilitat cap a l'altre, no obstant el poema no arribarà mai a obtenir l'estatut de revelació, idea que manté des de "La réalité et son ombre" i que no modificarà. La revelació és el que distingia l'expressió poètica, fins i tot el cant, del rostre.

### **3.3 De l'oblitération**

El 17 de març de 1988 a París, Françoise Armengaud entrevistava al pensador Emmanuel Lévinas a propòsit de l'obra de l'artista Sacha Sosno<sup>192</sup>. Una conversa breu que condensava i sintetitzava les meditacions del lituà en relació amb l'art. Si bé és cert que Emmanuel Lévinas no és un pensador de l'estètica, sinó de l'ètica<sup>193</sup>, les aportacions sobre l'art i en especial sobre la seva recepció són significatives en tant que complementàries per copsar la seva proposta ètica.

Una lectura atenta del diàleg entre Armengaud i Lévinas, avui recollida dins el llibre: *De l'oblitération* (1990), fa palesa la introducció de conceptes poc o gens freqüents que reformulen el valor de l'art i el seu vincle ètic. És aquí on rau la rellevància del text i la seva necessària revisió. Tanmateix, una reformulació que no esdevé clara, ans al contrari, la incorporació de noves perspectives il·lumina camins que fins al moment haurien estat improbables. Alhora, la presència de frases críptiques i citacions poc argumentades dificulta un seguiment àgil de la proposta. A continuació s'elaborarà una anàlisi de les seves contribucions i s'examinarà l'interès de Sacha Sosno com a exemplificació de l'obliteració.

---

<sup>191</sup> "la poésie jouit d'une sorte de privilège au regard de Lévinas" a David Gritz, *op. cit.*, 79..

<sup>192</sup> Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, DO.

<sup>193</sup> Tal com sentència Armengaud: "Emmanuel Lévinas a peu écrit sur l'art". *Ibid.*, 7.



### 3.4.1 L'obliteració: Representació de la condició humana en l'art

La relació que manté Emmanuel Lévinas amb l'expressió artística no és estàtica, sinó que modula amb el pas del temps. Sens dubte, des de l'inici es mostra inquiet i desconfia de les seves possibilitats, principalment ètiques. “La perfecció de la bellesa imposa silenci sense preocupar-se de la resta. És guàrdia del silenci. Deixa fer. Aquí és on la civilització de l'estètica té els seus límits” dirà. De fet, aquesta afirmació té ressonàncies amb un dels posicionaments primerencs del filòsof en relació amb el tema plasmat a l'article “La réalité et son ombre”<sup>194</sup>. En aquest defensava la neutralització del fenomen artístic propiciant “l'enfosquiment de l'ésser”<sup>195</sup>, que situaria l'espectador en un estat d'irrealitat i de simple admiració de bellesa que li impediria responsabilitzar-se de res, com si es tractés d'un “instant impersonal i anònim”<sup>196</sup>.

Ara bé, més enllà d'aquest primer postulat, per tractar la representació de la condició humana a través de l'art és més interessant la lectura de *De l'oblitération*. No obstant, abans de continuar, és rellevant encara retenir algunes idees de “La réalité et son ombre”, principalment l'argument següent: “el procés més elemental de l'art consisteix a substituir l'objecte per la seva imatge”<sup>197</sup>. No és envà aquesta concepció per comprendre *De l'oblitération*. En aquest darrer, ja en les primeres intervencions Lévinas apunta cap als límits de l'art en l'intent de “oferir un rostre a les coses”<sup>198</sup>, una sentència que el pensador havia escrit al llibre *Difficile Liberté*, en un context més ampli: “les coses es donen, no ofereixen cap rostre. Són éssers sense rostre. Potser l'art buscar donar rostre a les coses i és aquí on rau tant la seva grandesa com la seva falsedat”<sup>199</sup>. Una *mentida* que respon a la desconfiança que Lévinas associava a la funció artística, tanmateix l'ús del mot *grandesa* no és atzarós. D'alguna manera, el pensador entreveu una qualitat a valorar en la creació artística. És aquí, en aquesta ambigüitat, on pot intuir-se, tot i confusament, el caràcter i potencial de l'art.

---

<sup>194</sup> Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, RO.

<sup>195</sup> “L'obscurcissement de l'être” a *Ibid.*, 121.

<sup>196</sup> “Instant impersonnel et anonyme” a *Ibid.*, 120.

<sup>197</sup> “Le procédé le plus élémentaire de l'art consiste à substituer à l'objet son image”<sup>197</sup> a *Ibid.*, 110.

<sup>198</sup> “Offrir un visage aux choses” a *Cfr.* Emmanuel Lévinas, *op. cit.* DO, 8. La font original: Emmanuel Lévinas, “Éthique et esprit”, *Difficile liberté* (París: Fata Morgana, 1976), 23.

<sup>199</sup> “Les choses donnent prise, elles n'offrent pas de visage. Ce sont des êtres sans visage. Peut-être l'art cherche-t-il à donner un visage aux choses et c'est en cela que résident à la fois sa grandeur et son mensonge” a *Id.*

De fet, ja des dels inicis de l'entrevista es fa atenció a les possibilitats que té l'art d'animar la matèria, de fer-hi aparèixer el rostre humà<sup>200</sup>, un intent artístic, que alhora té limitacions:

Aquest és un dels principis de l'art: el ser pesat, tangible i sòlid i apreciable, utilitzable i útil, que s'allibera del seu pes o de les seves virtuts ontològiques per deixar-se contemplar. Contemplació que és des-inter-esament. No és aleshores, en el jo, generositat, do a l'altre, la benevolència que interromp l'esforç de l'inter-essat de perseverar en l'ésser?<sup>201</sup>

És a dir, com si el principi de l'art fos desposseir-se o alliberar-se de tot el pes que conté per esdevenir matèria de simple contemplació. Un gest de generositat per part del creador de la peça, però, tanmateix, i aquí Lévinas es manté lúcida, impossible d'obrir relació amb l'alteritat en el cas de només esdevenir objecte de contemplació – impossibilitant un més enllà de l'admiració. Fent referència de nou a “La réalité et son ombre” : “el quadre no ens condueix doncs més enllà, sinó, d'alguna manera, més-aquí”<sup>202</sup>. La vocació desinteressada de l'art, propi del pensament de Kant, no és suficient per Lévinas, és per això que fa un aclariment, si bé valora aquest desinteressament de la creació com a generositat, no és suficient, cal la relació amb l'alteritat. Altrament dit, l'art ha d'incorporar la relació amb l'altre, per tant, comprendre's com un fenomen que va més enllà d'una experiència individual, o sigui, que hauria de ser col·lectiva i desplegar-se *hic et nunc*, en aquest més-aquí present. De no ser així, l'art quedaria en no-res, simplement en un instant bell sense repercussió.

Per a Lévinas allò que dona una dimensió ètica a l'art és l'ús de l'*obliteració*, tècnica ètica que capaç de desprendre's de la lleugeresa simple de la bellesa, es converteix en exemplificació adequada de la realitat<sup>203</sup>. L'objectiu de la tècnica seria aconseguir una representació, paradoxalment, incompresa i incomplida. Només així l'obliteració aconseguiria “expressa un instant”<sup>204</sup>, en tant que la representació des dels termes en què Lévinas ho tracta només pot copsar un instant de la complexitat de l'existència, fet que

---

<sup>200</sup> LEVINAS, E. *Op. cit. DO*, p. 8.

<sup>201</sup> “C'est l'un des commencements de l'art : c'est l'être lourd, tangible et solide et bon à prendre, utilisable et utile, qui se dégage de ses poids ou de ses vertus ontologiques pour se laisser contempler. Contemplation qui est des-inter-esament. N'est-elle pas dès lors, dans le moi, générosité, don à l'autre, bienveillance qui interrompt l'effort inter-essé de persévérer dans l'être ?” a *Ibid.*, 10.

<sup>202</sup> “Le tableau ne nous conduit donc pas au-delà de la réalité donnée, mais, en quelque manière, en deçà” a Emmanuel Lévinas, *op. cit. RO*, 116.

<sup>203</sup> Tal com afirma: “ce serait un art qui dénonce les facilités ou l'insouciance légère du beau et rappelle les usures de l'être” [Trad: “Seria un art que denunciaria la despreocupació fàcil o desenfadada de la bellesa i ens recorda el desgast del nostre ser”] a Emmanuel Lévinas, *op. cit. DO*, 12.

<sup>204</sup> “Elle exprime un instant” a *Id.*

s'argumentaria mitjançant el “semelfactif” de Jankélévitch i més tard el còmic de Bergson.

### 3.4.1.1 Jankélévitch i el semelfactif

El *semelfactif* de Vladimir Jankélévitch inevitablement connecta amb el concepte d'*irreversibilitat* que el mateix pensador va desplegar en diverses ocasions. De fet, és al capítol anomenat “L'irréversibilité” dedicat al llibre *La mort* on el filòsof descriu la noció extensament. Ras i curt, semelfactif fa referència a la primera-última [*primultime*] vegada de cada esdeveniment. És a dir, entendre que la primera vegada d'alguna cosa és també la seva darrera i en aquest sentit caldria parlar de “l'absurditat d'un retorn”<sup>205</sup>.

Diem que els començaments es repeteixen després d'haver començat, que els finals es repeteixen abans d'acabar: hauria estat més exacte dir que el començament comença encara fins a la darrera vegada, o vici-versa que tot acaba des de la primera vegada: ja que el final va començar al principi, -o el que és el mateix: el començament no s'atura, fins al final, de començar<sup>206</sup>.

Per a Jankélévitch cada instant és únic, per tant, cada començament és un fi i cada final suposa un nou començament. En aquest sentit, cada una de les experiències humanes serà sempre semelfactif: “a cada minut l'alfa i l'omega, la iniciació i l'adeu es confonen”<sup>207</sup>. Per això, el filòsof pot afirmar que la irreversibilitat és permanentment contínua, siguin o no les conseqüències greus, ja que tot i la lleugeresa del fet res mai podrà repetir-se de la mateixa manera com ho va fer la primera vegada. Tal com exemplifica: “no hi ha cap oportunitat per tal que la situació exacta dels vehicles o dels passejants de la plaça de l'òpera es repeteixi com en aquest precís minut; el retorn d'una constel·lació idèntica seria un miracle o una fabulosa coincidència!”<sup>208</sup>. Teorització nostàlgica que no nega els recomençaments interminables, però sempre des de la lògica del semelfactif: la impossibilitat de la repetició, perquè “tot pot ser reprès, repetit, recomençat a l'interior de la vida; però la vida ella mateixa, parcialment es deu a aquesta unicitat global de la nostra

---

<sup>205</sup> “L'absurdité d'un revenir” a Vladimir Jankélévitch, *La mort* (París: Flammarion, 1966), 275.

<sup>206</sup> “Nous disons que les commencements se répètent après avoir commencé, que les fins se répètent avant de finir : il aurait été plus exact de dire que le commencement commence encore jusqu'à la dernière fois, ou vice-versa que tout finit dès la première fois : car la fin a commencé dès le début, -ou ce qui revient au même : le commencement ne cesse, jusqu'à la fin, de débiter” a Id.

<sup>207</sup> “À chaque minute l'alpha et l'oméga, l'initiation et l'adieu se confondent” a Ibid., 276.

<sup>208</sup> “Il n'y a pas la moindre chance pour que se reproduise jamais la situation exacte des véhicules et des passants place de l'Opéra à cette minute précise ; le retour d'une constellation identiques tiendrait ici du miracle ou de la fabuleuse coïncidence !” a Ibid., 277.

vida”<sup>209</sup>. Situació que genera angoixa, però que permet alhora l’imprevisible, és a dir, renovament continu, incansable i de manera infinita<sup>210</sup>. Lúcidament, Jankélévitch apunta al següent: “és la finitud el que fa angoixant l’irreversible”<sup>211</sup>, i en aquest sentit la mort que fa finits als éssers. O sigui, allò que fa d’angoixant la irreversibilitat del semelfactif és el saber que els humans són mortals i que per tant el recomençament no és infinit i un dia serà l’últim.

El concepte de semelfactif també apareix a *Le pardon*. En aquest cas, si bé la noció es descriu quasi de la mateixa manera, afegeix algun matís que la converteix en més entenedora. Serà a aquest assaig on emprarà el terme *aeternum nunc*<sup>212</sup>, que també accentua la no-caducitat del gest semelfactif. Tal com el títol del llibre indica, aquest aborda la qüestió del perdó, és per això que el terme s’adequa a les necessitats de l’escrit. En aquest sentit, el rol de l’angoixa, que ja havia aparegut a *La mort*, però des d’un caràcter més serè, aquí esdevé més intens. No obstant, la lectura del seu ús és també un bon exercici per matisar-se millor. “Així doncs, la cosa feta ha començat i acabarà, mentre que el fet d’haver fet, l’haver començat, no acabarà mai; la cosa feta apareix per desaparèixer progressivament però el fet d’haver-se fet s’eternitza com aparició desapareixent” i afegeix “el temps inert de la continuació esborra a poc a poc *allò que s’ha fet*; però no treu pes del *fet que*”<sup>213</sup>. En definitiva, Lévinas veu en tota acció, que és semelfactif, aquesta irreversibilitat, és a dir, una permanència *in eternum* de les conseqüències que genera el gest.

#### **3.4.1.2 Henri Bergson i l’efecte còmic en l’obliteració**

D’una banda, Lévinas fa ús de Jankélévitch per esclarir el concepte d’*obliteració*, però també utilitza el suport de Henri Bergson. Per a Lévinas, addicionalment, l’obliteració ha d’entendre’s en termes de *comicitat trista* en tant que “la vida està distorsionada o es mal interpreta en les seves formes”<sup>214</sup>. És a dir, la condició humana es troba marcada per la

---

<sup>209</sup> “Tout peut être repris, répété, recommencé à l’intérieur de la vie ; mais la vie elle-même, mais la vie dans son ensemble ne peut pas être revécue ; l’impossibilité même de répéter littéralement une expérience très partielle tient à cette unicité globale de notre vie” a *Ibid.*, 282.

<sup>210</sup> *Id.*

<sup>211</sup> “C’est la finitude qui rend angoissante l’irréversibilité” *Id.*

<sup>212</sup> *I.e.*: Moment etern.

<sup>213</sup> “Ainsi donc la chose faite a commencé et finira, au lieu que le fait d’avoir fait, ayant commencé, ne finira jamais ; la chose faite apparaît pour disparaître progressivement par l’effet du devenir, mais le fait d’avoir fait s’éternise en tant qu’apparition disparaissante. Le temps inert de la continuation efface peu à peu *ce qui* a été fait ; mais il n’a aucune prise sur le *fait-que*” a Vladimir Jankélévitch, *Le pardon* (París: Éditions Mouton, 1967), 63.

<sup>214</sup> “La vie est déformée ou méconnue dans ses formes” a Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, *DO*, 16.

misèria, per la finitud del seu caràcter mortal. No és perfecte, és deforme i justament això és el toc còmic que amaga la seva representació; encara que el fons sigui malaurat.

Com a exemplificació, Lévinas fa ús de la literatura i l'estil literari de Gógol, en concret fent èmfasi a certs passatges de la novel·la *L'abric*. En aquest relat s'explica la història d'un funcionari de jornada laboral monòtona i rutinària, la feina del qual consisteix a copiar documents. El protagonista no contempla cap possible ascens professional, sols un simple manteniment de què ja disposa. Lévinas destaca l'oportunitat que en certa ocasió el protagonista hauria rebut per millorar les condicions laborals, que tanmateix, desestima: "Impossible! Doneu-me alguna cosa a copiar"<sup>215</sup>. La diagnosi que en fa el pensador és el següent: "Existència obliterated, una ànima tancada dins els seus models d'aparèixer, incapaç de sortir-ne. Del que és mecànic al que és viu, com ho vol Bergson quan parla del còmic"<sup>216</sup>.

Quan Bergson parla de: "el que és mecànic adherit al que és viu", cal entendre-ho com l'estratègia que permet plasmar el còmic o la comicitat. Ara bé, aquesta formulació és compresa sota tres direccions possibles: la falsificació de la vida –la qual trenca tota mobilitat i flexibilitat intrínseca en aquesta–, la rigidització del cos i, per últim, la transfiguració d'una persona en cosa.

Bergson explica que "el que hi ha de risible" és "l'existència d'una certa rigidesa mecànica allà on caldria trobar una agilitat atenta i la flexibilitat viva d'una persona"<sup>217</sup>, per tant, "aquesta rigidesa és la comèdia, i el riure n'és el càstig"<sup>218</sup>. Serà precisament aquesta rigidesa el que donarà al protagonista de Gogol aquesta comicitat trista. Bergson insisteix que l'acció de viure implica el moviment, ja que "deixar de canviar voldria dir deixar de viure"<sup>219</sup>. Així, la comicitat es troba en la reiteració d'un automatisme instal·lat en la vida, d'aquesta manera: "suggerir aquesta interpretació mecànica ha de ser un dels procediments favorits de la paròdia"<sup>220</sup>. El protagonista es troba immens en un mecanisme automatitzat, treballa de manera obtusa sense voluntat de canvi. Conducta obsessiva i mecànica que trenca el fluir harmònic propi de la vida. És aquesta representació que,

---

<sup>215</sup> "Impossible ! Donnez-moi plutôt quelque chose à recopier" a *Ibid.*, 14.

<sup>216</sup> "Existence oblitérée, une âme enfermée dans ses modes de paraître, incapable d'en sortir, incapable de sortir. Du mécanique plaqué sur du vivant, comme le veut Bergson expliquant le comique"<sup>216</sup> a *Id.*

<sup>217</sup> Henri Bergson, *El riure* (Barcelona: Edicions d'Ela geminada, 2023), 23.

<sup>218</sup> *Ibid.*, 29.

<sup>219</sup> *Ibid.*, 36.

<sup>220</sup> *Ibid.*, 37.

malgrat la seva tristesa, desprèn comicitat. A propòsit d'aquest fenomen Bergson diagnostica un mecanisme que se superposa a la vida.

Ara bé, aquest patetisme-còmic propi de Gógol en què Lévinas es fixa no és l'element central del diàleg, sinó l'obra de Sacha Sosno. Tot i això, el lituà se serveix d'aquests elements per ajudar-se en el desplegament ètic que veu en Sosno.

### **3.4.2 La formalització de l'obliteració**

Lévinas per explicar el concepte d'obliteració fa servir els termes de *semelfactif* i *comicitat*. Si bé ambdós podrien semblar abstractes, el pensador els concreta a través de l'obra de Sacha Sosno.

De fet, Sacha Sosno hauria estat el primer a encunyar el terme: *art de l'obliteració*, que establia com una pràctica col·lectiva i plural. Si bé Lévinas en analitzar-lo entreveia fonamentalment una interpretació ètica, per a Sosno no era l'eix vertebrador. No obstant, era molt conscient de la seva força en el tracte de l'horror. És a dir, l'ocultació, el buit o el tatxar esdevenien una tècnica apta per mostrar la brutalitat, però sense fregar el patetisme. Opció propiciada pel seu estranyament i ambigüitat que aconseguiria, tot generant certa incomprensió, la necessitat d'indagar en el seu significat de fons a l'espectador. D'una banda, per a Sosno això suposava que el resultat artístic no només depengués de l'artista, sinó també del públic. Contràriament, l'obra quedaria incompleta i inacabada. Així, Sosno convertia l'espectador en creador, juntament amb l'artista. Aquesta visió ofería a l'obliteració una funció d'interpel·lació que evitaria la simple contemplació de l'obra, incorporant un diàleg amb el seu contingut. Paral·lelament, Sosno, tot i no en termes ètics, sí que detectava en l'obliteració l'oportunitat de transformar l'espectador en testimoni de l'horror, o sigui, de l'escàndol que en si és l'existència. Sosno era conscient que exhibir-lo sense filtres causaria el rebuig del públic, en canvi, l'ambigüitat de les formes pròpia de l'obliteració –buidor, els blocs geomètrics, l'ocultació...<sup>221</sup>– seria la manera d'aproximar-s'hi.

Lévinas va incorporar el discurs de Sosno i va adaptar-lo per les seves investigacions ètiques-artístiques. És a dir, tot adonant-se de les potencialitats ètiques que aquest art disposava, va poder reformular la seva concepció de l'expressió artística.

---

<sup>221</sup> Mirar Annex amb exemples de l'obra de Sosno.

Fet aquest preàmbul es pot afirmar que allò que oblitera l'obra de Sosno és l'insostenible, l'inacabament<sup>222</sup>, ja que com apunta Lévinas: "l'obra no s'acaba mai" i afegeix "l'obra no s'acaba mai perquè la realitat sempre és un error en aquest sentit, obliterada". Ara bé, per Lévinas l'obliteració no s'ha d'entendre com "simplement cobertura del rostre per una superfície purament geomètrica", sinó que "ben estès, recobrir, és amagar"<sup>223</sup>. Tanmateix, aquesta ocultació que amaga un secret, és suggestiva, fa evident l'ambigüitat pròpia de la condició humana<sup>224</sup> –la qual entra en comunió amb el còmic, en tant que falseja l'organicista de la vida. L'obliteració des de la supressió o alteració de la realitat vol denunciar aquest secret, denominat escàndol. Escàndol que en el fons és conseqüència de la condició miserable de l'home, del seu drama ontològic, és a dir, la seva mortalitat<sup>225</sup> –connexió amb el *semelfactif*. No obstant, és aquesta tècnica la que dota a l'obliteració una dimensió ètica<sup>226</sup>. L'estratègia obliterada genera compassió i condueix a l'altre. És a dir, adonant-se de la seva misèria situa l'individu afectat al centre i l'espectador se'n compadeix, tot generant diàleg amb allò representat. Aquesta és la potencialitat ètica de l'art<sup>227</sup> que interessa a Lévinas i que també anomena: *art obliterated*.

"El personatge de *L'abric* no és miserable perquè la societat sigui injusta. És l'ésser que s'esquerda en el seu propi pes i s'esgota volent ser"<sup>228</sup>, diu Lévinas. Per tant, la pregunta de fons retorna a la diagnosi d'aquesta esquerra, que de nou respon a la mortalitat humana, és a dir, a la seva finitud. Tema que Jankélévitch resolvia amb el *semelfactif*. És aquesta desgràcia el que l'obliteració representa compassivament. Un escàndol que dona visibilitat a la ferida de la humanitat, la qual representada artísticament desencadena la responsabilitat i la cura d'aquell qui l'observa o el llegeix. És aquí on Lévinas troba l'escletxa ètica.

Lévinas troba en la tècnica obliterada un mecanisme artístic sensible envers la misèria humana, corresponent a la seva mortalitat, sense mostrar-se patèticament. Una tècnica

---

<sup>222</sup> Emmanuel Lévinas, *op. Cit, DO*, 18.

<sup>223</sup> "L'œuvre n'est jamais achevée parce que la réalité est toujours ratée en ce sens, oblitéré", "simplement à couvrir le visage par une surface purement géométrique" i "bien entendu, recouvrir, c'est cacher" a Id.

<sup>224</sup> Ibid., 22.

<sup>225</sup> Id.

<sup>226</sup> Dirà: "Etant accordé que l'esthétique n'est pas l'éthique, et que l'art ne saurait remplacer la religion, l'art et singulièrement celui que vous avez appelé l'art d'oblitération, comporte, nous pouvons à présent l'affirmer, une véritable fenêtre sur l'éthique" [Trad: Havent acordat que l'estètica no és sinònim d'ètica, i que l'art no pot substituir la religió, l'art i singularment això que heu anomenat l'art de l'obliteració, comporta, podem per ara afirmar, una veritable finestra a l'ètica] a Ibid., 26.

<sup>227</sup> Ibid., 22.

<sup>228</sup> "C'est n'est pas parce que la société est injuste que le personnage du *Manteau* est misérable. C'est l'êtré qui craque sous son propre poids et s'épuise à vouloir être" a Id.

que, i d'acord amb l'obra de Sosno, propiciaria el diàleg. Tal com afirma: “l'obliteració, hi estic d'acord, fa parlar. Ella convida a parlar. Vostè diu: l'obliteració interromp el silenci de la imatge. En aquest sentit, evidentment, l'obliteració porta a l'altre”<sup>229</sup>. És a dir, l'obliteració, preservant la vocació silenciosa de l'art, convidaria a parlar a propòsit d'allò contemplat, tot encetant el diàleg, però sense la necessitat que l'art en si parlés, esdevingués verb, com ho fa el rostre humà, que exigeix una resposta d'aquell qui té al davant.

L'argumentació levinasiana no és incompreensible, però origina reticències, fet que demostra que allò que ha situat Lévinas entre els filòsofs més destacats del segle XX, no ha estat el seu pensament estètic. D'una banda, si bé el concepte d'obliteració, juntament amb el terme de semelfactif i comicitat que l'acompanyen, és poèticament interessant, alhora és molt criticable. L'operativitat ètica que, per exemple el cas de Sosno, podria aconseguir no solucionar el dilema de la representació. A més la proposta tampoc es pot considerar trencadora. Fins a quin punt la representació d'un cos obliterated (consultar imatges de l'annex) de Sosno pot sobrepassar l'estat d'admiració i propiciar un diàleg? O encara més, un espectador qualsevol seria capaç a prima vista de deduir l'*escàndol* mortal –justificat amb el semelfactif i el còmic– tot desencadenant-li un estat de compassió, gairebé redemptor? La resposta no és ni definitiva ni clara, però certament dubtosa. Les conclusions de Lévinas són confuses i poc plausibles, almenys si van de la mà de l'obra de Sosno.

Simultàniament, l'obliteració artística que aconseguiria plasmar l'obliteració pròpia de la realitat i l'Altre, no coincideix –o si més no, no és evident– amb la dissimetria i jerarquització pròpia, en la mesura que el jo cal que se subordini envers l'altre, de la relació humana teoritzada per Lévinas dins la seva obra eminentment ètica. Ara bé, cal no oblidar la referència que *De l'obliteration* fa en record a les paraules escrites a *Difficile Liberté*. És a dir, tot i que l'art vulgui oferir un rostre a les coses, tot modelant la matèria, aquesta no deixa de ser una *cosa* i “les coses es donen, no ofereixen cap rostre. Són éssers sense rostre. Potser l'art buscar donar rostre a les coses i és aquí on rau tant la seva grandesa com la seva falsedat”<sup>230</sup>. Aquesta idea és fonamental, l'art no és rostre humà,

---

<sup>229</sup> “L'obliteration, je suis d'accord, fait parler. Elle invite à parler. Vous dites : l'obliteration interrompt le silence de l'image. Oui, il y a un appel, du mot, à la socialité, l'être pour l'autre. Dans ce sens-là, évidemment, l'obliteration mène à autrui” a *Ibid.*, 28.

<sup>230</sup> “Les choses donnent prise, elles n'offrent pas de visage. Ce sont des êtres sans visage. Peut-être l'art cherche-t-il à donner un visage aux choses et c'est en cela que résident à la fois sa grandeur et son mensonge” a Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, DL, 23.



tot i que vulgui o pugui assemblar-s'hi, és pura matèria i aquesta certament pot generar compassió, també imprimir la condició i patiment humà, però des de la consciència que no és un rostre humà. Creure-ho seria parlar d'idolatria. Precisament, per això l'obliteració esdevé significativa perquè mitjançant els seus mecanismes desnaturalitzats –i.e: la rigidització pròpia del còmic mitjançant el buit o el tatxar–, aconsegueix no confondre la condició humana amb la matèria plàstica. Més enllà que l'obliteració també permeti manifestar la impossibilitat de repetir els fets succeïts. D'aquesta manera, l'art obliterat que reivindica Lévinas cal entendre'l com un recurs i complement que sacseja els homes, fer-los conscients de la seva condició finita.

En conclusió, l'obliteració, tot i les crítiques que pugui rebre, que en són moltes, així com l'estetització dubtosa de l'obra de Sosno, té la voluntat no de redimir la condició fatal de l'home, sinó de fer-la evident, en cap cas des del desig de materialitzar el rostre humà, sinó des de la impossibilitat de la seva representació. En aquest sentit, l'obliteració i l'obra de Sosno no es converteixen en una solució plàstica, sinó en un raonament teòric que justifica el fracàs quan es pretén representar l'essència humana o aquelles escenes més doloroses. Així doncs, l'obliteració levinasiana esdevé una defensa del fracàs com a mecanisme per representar el rostre, en contra de la representació explícitament patètica, que d'altres podrien reivindicar.

### **3.4.3 El cant com a resposta obliterada**

L'entrevista, però, acaba amb la introducció d'un darrer concepte per entendre l'expressió de l'obliteració: el *cant*. Dirà:

De fet, tot i obliterat cal que canti. Cal que l'obliteració canti. Un cant no és necessàriament quelcom alegre. Ha de commoure. Alguna cosa que commou de l'obliteració és la unitat, l'« una vegada ». La data de caducitat. El bitllet amb el qual no podem viatjar més. El *semelfactif* propi de l'existència que ens recorda a nosaltres mateixos<sup>231</sup>.

Aquest concepte aconseguiria mostrar definitivament la finitud del temps, retornar a la veritat de les històries narrades que començaven amb “hi havia una vegada”<sup>232</sup>, que sense ser-ne conscient anunciaven plàcidament l'escàndol de la condició humana.

Lévinas no aprofundeix, no dona més detalls d'aquesta idea, que essent radicalment poètica, esdevé confusa, potser fins i tot obliterada, en tant que és suggestiva, però amaga un secret que la seva eficàcia només pot ser intuïda.

---

<sup>231</sup> Ibid., 32.

<sup>232</sup> Id.

D'aquesta manera, *De l'obliteration* finalitza, posant èmfasi als trets que l'art ha de tenir per ser capaç de materialitzar i obtenir la dimensió ètica. En apartats posteriors es farà una interpretació més acurada de la seva possible significació, tenint en compte totes les aportacions leviansianes anteriors.

### 3.5 “Jean Atlan et la tension de l'art”

El 1985 Lévinas escriu una breu meditació<sup>233</sup> en motiu d'una carta, que l'artista Jean Atlan havia adreçat a la revista japonesa: *Geijutsu Shincho* on reflexiona al voltant de la seva vocació com a pintor i el significat de la seva obra. En aquesta, Lévinas fa una lectura del discurs d'Atlan, no obstant, l'aportació real del seu article es troba, d'una banda, en la comprensió per part de Lévinas de Jean Atlan com a *creador de vida*<sup>234</sup>, facultat que a “La réalité et son ombre” hauria negat de qualsevol artista, i que ara accepta. D'altra banda, en una nova concepció del moviment artístic que Lévinas a propòsit d'Atlan vinculava a l'art informal. Aquest es tractaria d'un moviment creador caracteritzat per les formes ambigües. De fet, una ambigüitat molt fecunda que Lévinas associa a la tendresa, la compassió, la misericòrdia i l'erotisme cast, també al fenomen del ritme.

“El pur exotisme del *defora* on es refugien alguns artistes, no allibera les coses més que dels nostres costums. No les despulla per oferir-les en la bellesa a una tendresa estètica que podem anomenar erotisme cast”<sup>235</sup>, puntualitza a l'article Lévinas. En certa manera, Lévinas critica a aquells artistes que tot buscant la bellesa artística, és a dir, la seva nuesa<sup>236</sup>, cercarien en uns suposats defores<sup>237</sup> [*ailleurs*], que només alliberarien l'art dels costums i les convencions, però sent incapaços d'accedir i moure's en la tendresa estètica i l'erotisme cast, que seria allò realment oportú per a Lévinas. És a dir, artistes que se centrarien més en el *què* que en el *com*.

Lévinas, en sintonia amb Atlan, rebutja reduir la pintura en fórmules o receptes tècniques per aconseguir uns objectius concrets. En contra, Atlan posava en valor la qüestió del ritme, és a dir, la força que animaria la matèria creada. És interessant veure les expressions que Lévinas destaca d'Atlan en referir-se al seu art: *ritmes de vida, cor que batega a un ritme equiparable a tot allò que està viu, ritme que anima la matèria del quadre, ritme*

---

<sup>233</sup> Emmanuel Lévinas, “Jean Atlan et la tension de l'art”, *Emmanuel Lévinas* (París: L'herne, 2006).

<sup>234</sup> *Ibid.*, 509.

<sup>235</sup> “Le pur exotisme de l'*ailleurs* où se réfugient certains artistes, ne libère les choses que de nos habitudes. Il ne dénuce pas pour les offrir dans la beauté à une tendresse esthétique que l'on peut dénommée érotisme chaste” a *Ibid.*, 510.

<sup>236</sup> Aquesta nuesa podria assimilar-se a la seva ombra, seguint en la línia d'allò que segons Lévinas l'art hauria de copsar.

<sup>237</sup> Qui sap on, ja que Lévinas no especifica.

*essencial*<sup>238</sup>... Aquí, més centrat en el *com* que en el *què*. Per això el resultat plaent o desplaent de l'art no seria la preocupació principal, sinó la forma del gest creatiu, que hauria de contenir aquest ritme.

A partir d'aquí Lévinas també es pregunta:

No pretén arrancar, a través del pinzell – de la simultaneïtat de les formes contínues, de la coexistència primordial que es realitza en el llenç, de l'especialitat original de l'espai que el propi pinzell afirma o consagra – la diacronia del ritme o el batec de la temporalitat o de la duració o de la vida que nega aquest espai de reunió i de síntesi que cobreix i oculta la vida? I no presta un nou mode d'existència metabiològic i metafísic per aquesta vida més viva que la vida atenta als seus propis reflexos en allò pintat?<sup>239</sup>

Certament, l'escriptura de Lévinas pot semblar confusa i críptica, tanmateix, la idea és més clara que el revestiment des del qual es mostra. Lévinas parla d'aquest ritme que travessa tant Atlan com el llenç, fins a crear un espai dirà de *reunió* i de *síntesi* que recobreix i dissimula la vida. Ara bé, a què es refereix Lévinas quan parla de reunió i síntesi? Per Atlan el ritme esdevé una força que el travessa corpòriament: “ell confessa la contracció de tots els seus membres i la dansa de tot el seu ésser”<sup>240</sup>, però també la força que fa vibrar i anima la seva obra: “ritme que anima la matèria del quadre”<sup>241</sup>. És per això que Lévinas es pregunta per la capacitat de la pintura d'Atlan de crear nova vida, vida animada pel ritme que neix del traç del pinzell.

No obstant, en relació amb la *reunió* i la *síntesi*, Lévinas dubta, tot desconfiant alhora del ritme, des de l'argumentació segons la qual, si la pintura plasma figures immòbils, aquest arrenca precisament el ritme, que en definitiva és pulsació i vida necessàriament en moviment. És a dir, en la mesura que l'objecte pintat queda fixat, tot provocant aquesta reunió i síntesi, ja que no es troba en moviment, perd la seva complexitat, es simplifica. Per això, Lévinas creuria impossible la plasmació de ritme en la pintura. Si el ritme és allò que anima, la pintura des de la seva tècnica de fixació de realitat el negaria, tot

---

<sup>238</sup> Ibid., 509.

<sup>239</sup> “N'entend-il pas arracher par le pinceau – à la simultanéité des formes continues, à la coexistence primordiale qui s'accomplit sur la toile, à la spatialité originelle de l'espace que le pinceau même affirme ou consacre – la diachronie du rythme ou le battement de la temporalité ou la durée ou la vie qui renie cet espace du rassemblement et de la synthèse recouvrant et dissimulant cette vie ? Et ne prête-t-il pas un mode d'existence nouveau et metabiologique et métaphysique à cette vie plus vivante que la vie attentive à ses propres reflets dans le peint ?” a Id., 509.

<sup>240</sup> “il confesse la contraction de tous ses membres et la danse de tout son être humain” a Ibid., p. 510.

<sup>241</sup> “rythme animant la matière du tableau” a Ibid., p. 509.

dissimulant la vida real d'allò que representa. En aquest sentit, Lévinas qüestiona el discurs d'Atlan.

Tanmateix, Atlan estaria en contra de la reunió i síntesi artística. Així com la vida és complexa i no sintetitzable –argument en la línia leviasiana–, tot i que la pintura des de la seva immobilitat podria semblar el seu contrari, no seria així per Atlan. De fet, la resposta es troba en una altra manera de concebre el ritme, i que en efecte és el que reconfigura el pensament de Lévinas entorn del moviment artístic.

Lévinas vol entendre què és aquest ritme de vida i el seu misteri. Resposta que troba en l'ambigüitat de la forma de l'art informal, creadora de noves realitats. Ara bé, no com a creadora de qualsevol realitat. Lévinas aposta per un art capaç de plasmar allò que és incomprendible de la realitat, irrepresentable, la seva ombra, el seu secret, la seva nuesa. Es tracta d'una bellesa que vol anar més enllà de la bellesa exterior simple. Objectiu no senzill<sup>242</sup>, que exigeix obrir-se a una tendresa estètica, que el pensador troba en la pintura informal, caracteritzada per aquesta ambigüitat, i que Atlan hauria sabut aconseguir. Un ritme que passa pel moviment compassiu i misericordiós. En definitiva, similar al gest ètic que pot vincular-se al femení. Només així seria possible plasmar la nuesa de la realitat, allò que segons Lévinas hauria de perseguir l'art.

En aquest sentit, Lévinas assumeix nocions que no explicita a l'article, fet que dificulta la lectura. Al proper subapartat es farà una aproximació a aquestes categories que el filòsof associa a l'art, les quals es troben estretament vinculades al terme de femení que configura el mode moral reivindicat per Lévinas dins la seva proposta ètica.

### **3.5.1 L'erotisme cast i el femení: Base teòrica**

El femení en Lévinas té connotacions ètiques, i cal entendre'l com una postura o disposició relacional. En aquest sentit, “la relació amb l'Altre no és fusió. La relació amb l'alteritat és l'absència de l'altre; no com a absència pura i simple, tampoc del buit pur, però sí de l'absència d'un horitzó futur, una absència que és temps”<sup>243</sup>, raona el pensador. És aquí on se suggereix el concepte del *femení* que és equiparat a la idea de *casa* o *habitació*, correlació d'interpretació perillosa, motiu pel qual més endavant precisarà tot dient: “el femení s'ha donat a conèixer en aquesta anàlisi com un dels aspectes cardinals

---

<sup>242</sup> De nou recordar la tendència de buscar en un defora inexacte segons Lévinas de morts artistes i que no representaria cap aportació significativa: Recordar la cita: “Le pur exotisme de l'*ailleurs* où se réfugient certains artistes, ne libère les choses que de nos habitudes” a *Ibid.*, p. 510.

<sup>243</sup> “J'ai voulu précisément contester que la relation avec l'autre soit fusion. La relation avec autrui, c'est l'absence de l'autre ; non pas absence pure et simple, nos pas absence de pur néant, mais absence dans un horizon d'avenir, une absence qui est le temps” a Emmanuel Lévinas, *Levinas, Le temps et l'autre* (París: Fata Morgana, 1979), 83.

de l'horitzó on es realitza la vida interior —però l'absència empírica de l'ésser humà de *sexe femení* dins la casa no canvia la dimensió femenina que resta latent com l'acollida mateixa de la llar”<sup>244</sup> És a dir, l'escenificació de l'acollida femenina no exigeix una dona, sinó que la simbologia de la llar guarda dins seu el caràcter intrínsec del femení. La disposició femenina —que tradicionalment ha pogut representar la dona— cal entendre-la com a recolliment, una retirada com a refugi, com a hospitalitat, com una espera. A més, “la discreció d'aquesta presència, inclou totes les possibilitats de la relació transcendent amb l'Altre”<sup>245</sup> No és en va que mencioni la *relació transcendent*. Abans de continuar, però, cal fer dues citacions més que permetran intuir millor en el pensament de Lévinas. “Per tal que la intimitat del recolliment es pugui produir en l'ecumenisme de l'ésser, cal que la presència de l'Altre no es reveli només en el rostre que traspasa la seva pròpia imatge plàstica, sinó que es reveli, simultàniament, amb aquesta presència, en la seva retirada i absència”<sup>246</sup>; ara bé, com es pot produir la solitud pròpia de l'home i alhora produir-se la relació del jo davant l'Altre?<sup>247</sup> Només el femení podria explicar-ho.

Mostrades aquestes problemàtiques, principalment, hi ha dues qüestions a tractar amb base al femení. D'una banda, el significat de *la retirada i l'absència*; i d'altra, la *relació transcendent*. En relació amb la primera premissa, unes línies més amunt s'havia citat que “la relació amb l'alteritat és l'absència de l'altre”, a la mateixa conferència, Lévinas va afirmar que “mentre que l'existent es realitza en allò subjectiu i en la consciència, l'alteritat ho fa amb el femení. Termes equiparables en rang, però en sentit oposat a la consciència. Allò femení no es realitza com un ens en una transcendència envers la llum, sinó en el pudor”<sup>248</sup>. Així, l'altre només pot manifestar-se i ser acollit en la presència d'un jo que es troba immers en una actitud *femenina*, és a dir, des d'un moviment invers, ja que “la transcendència d'allò femení consisteix a retirar-se a un altre lloc, es tracta d'un

---

<sup>244</sup> “Le féminin a été rencontré dans cette analyse com l'un des points cardinaux de l'horizon où se place la vie intérieur – et l'absence empirique de l'être humaine de « sexe féminin » dans une demeure, ne change rien à la dimension de féminité qui y reste ouverte, comme l'accueil même de la demeure” a Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, *El*, 167.

<sup>245</sup> “La discrétion de cette présence, inclut toutes les possibilités de la relation transcendent avec autrui” a *Ibid.*, 128.

<sup>246</sup> “Il faut pour que l'intimité du recueillement puisse se produire dans l'œcuménisme de l'être – que la présence d'Autrui ne se révèle pas seulement dans le visage qui perce sa propre image plastique, mais qu'elle se révèle, simultanément avec cette présence, dans sa retraite et son absence” a *Ibid.*, 165.

<sup>247</sup> “Mais comment la séparation de la solitude, comment l'intimité peuvent-elles se produire en face d'Autrui ?” a *Id.*

<sup>248</sup> “Alors que l'existent s'accomplit dans le « subjectif » et dans la « conscience », l'altérité s'accomplit dans le féminin. Terme du même rang, mais de sens opposé à la conscience. Le féminin ne se s'accomplit pas comme étant dans une transcendence vers la lumière, mais dans la pudeur” a Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, *TA*, 81.

moviment oposat a la consciència”<sup>249</sup>. El que Lévinas anomena un misteri<sup>250</sup>. És des d’aquesta fragilitat que el jo pot acostar-se a l’Altre. De fet, Lévinas l’entén com “una fragilitat al límit del no-ésser; del no-ésser on no només hi resideix allò que s’extingeix i que ja no és, sinó allò que encara no-és”<sup>251</sup>. En aquest sentit, Lévinas continua reafirmant-se en aquesta concepció fins a explicar que: “allò que m’importa de la noció del femení no és només l’incognoscible, sinó un mode d’ésser que consisteix a amagar-se de la llum”.<sup>252</sup> En aquest mode d’ésser que implica el femení, hi ha aquest retirar-se que exposava anteriorment Lévinas i per això es pot dir que el femení implica recolliment, motiu pel qual és assimilable a la casa, a la recerca d’un espai interior. Altrament, aquest retirar-se explica que l’alteritat sigui absència de l’altre. O sigui, absència per la impossibilitat d’entendre plenament l’altre, però especialment absència en tant que femení.

Tanmateix, pel que fa a la *relació transcendent* que obre el femení, primerament cal tractar la qüestió del desig metafísic. “El desig metafísic tendeix envers *quelcom totalment altre*, envers l’*absolutament altre*”<sup>253</sup>, i afegeix que “no aspira al retorn, ja que és un desig d’un país en què no hem nascut”.<sup>254</sup> Un desig que es revela i que es caracteritza per la seva impossible satisfacció, “el Desig és desig d’allò absolutament Altre”<sup>255</sup>. Impossibilitat que nega la totalitat i que demostra la separació asimètrica pròpia de la intersubjectivitat. Així, el moviment del desig metafísic no és conqueridor ni agressiu, ans al contrari, es produeix a la inversa de l’esperable, ja que prové de fora d’un món que ens és estranger i que malgrat tot se’ns mostra.

Descrit el moviment del desig metafísic, és interessant recordar que el caràcter del moviment del femení és oposat al de la consciència: “el moviment és aquí a la inversa. La transcendència del femení consisteix a retirar-se en un altre lloc, és un moviment oposat a la consciència”<sup>256</sup>. Aquest retirar-se propi del femení, és el que permet acollir el

---

<sup>249</sup> Concretament: “Le mouvement est donc ici inverse. La transcendance du féminin consiste à se retirer ailleurs. Mouvement opposé au mouvement de la conscience” a Id.

<sup>250</sup> “Je ne vois pas d’autre possibilité que de l’appeler mystère” a Id.

<sup>251</sup> “Une fragilité à la limite du non-être ; du non-être où ne se loge pas seulement ce qui s’éteint et n’est plus, mais ce qui n’est pas encore” a Emmanuel Lévinas, *op. cit*, *EI*, 289.

<sup>252</sup> “Ce qui m’importe dans cette notion du féminin, ce n’est pas seulement l’inconnaissable, mais un mode d’être qui consiste à se dérober à la lumière” a Emmanuel Lévinas, *op. cit*, *TA*, 79.

<sup>253</sup> “Le désir métaphysique n’aspire pas au retour, car il est désir d’un pays où nous ne naquîmes point” a Emmanuel Lévinas, *op. cit*, *EI*, p. 22.

<sup>254</sup> “Le désir métaphysique tend vers *tout autre chose*, vers l’*absolument autre*” a Ibid., 21.

<sup>255</sup> “Le Désir est désir de l’absolument Autre” a Id.

<sup>256</sup> “Le mouvement est donc ici inverse. La transcendance du féminin consiste à se retirer ailleurs, mouvement opposé au mouvement de la conscience” a Emmanuel Lévinas, *op. cit*, *TA*, 81.

Desig metafísic i produir-se la relació transcendent. Per tant, la pregunta que qüestiona si “la relació amb l’alteritat és l’absència de l’altre”, ara queda resolta. La relació ètica implica l’absència com a conseqüència de la retirada imprescindible del femení que acull. Així, davant l’interrogant: “com el Mateix, produint-se com a egoisme, pot establir relació amb un Altre sense privar-lo de la seva alteritat? Quina naturalesa caracteritza aquesta relació?”<sup>257</sup>, la resposta és evident: gràcies al femení.

La relació transcendent en Emmanuel Lévinas es produeix quan el subjecte es troba amb l’altre. De fet, “la relació amb l’altre és el començament de l’intel·ligible”<sup>258</sup>, dirà, tot i que “no dic que en l’altre sigui Déu, sinó que en el seu rostre escolto la Paraula de Déu”.<sup>259</sup> Idea profundament interessant i que revela el significat d’aquesta relació transcendent.

El concepte del femení reapareix explícitament també en uns dels capítols de *Difficile Liberté*. En aquest text, fa una lectura talmúdica tot posant el focus en el paper de la dona, que assimila al femení. De fet, hi ha un petit fragment on apareixen certes idees fonamentals que permeten aproximar-se a la categoria, que assimila a un paradigma moral, és a dir, un mode de ser i disposar-se<sup>260</sup>. Finalment, i com idea rellevant per aquest comentari, conclou que: “allò moral és amic del fonament ontològic. Allò femení figura entre les categories de l’Ésser”<sup>261</sup>. D’aquesta manera, el femení és un mode moral d’existir.

En definitiva, el femení de Lévinas és un mode d’èsser, una conducta que permet al subjecte ser afectat i, tanmateix, acollir l’alteritat. La categoria és explorada pel filòsof i lligada més endavant a altres experiències com la carícia, especialment destacable en el desplegament de la seva fenomenologia de l’eros dins *Totalité et i Infini*.

Si bé la feminitat i la hospitalitat no es troben exclusivament vinculades al fenomen de l’eros dins la proposta levinasian, certament, el filòsof hi estableix una connexió que esdevé primordial a l’hora de comprendre-la o, si més no, d’exemplificar la seva

---

<sup>257</sup> “Mais comment le Même, se produisant comme égoïsme, peut-il entrer en relation avec un Autre sans le priver aussitôt de son altérité ? De quelle nature est le rapport ? ” a Emmanuel Lévinas, *op. cit*, *EI*, p.27.

<sup>258</sup> “La relation à autrui est le commencement de l’intelligible” a Emmanuel Lévinas, *Entre nous : Essais sur le penser-à-l’autre* (Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 2016), 119.

<sup>259</sup> “Je ne dis pas qu’autrui est Dieu, mais que dans son Visage j’entends la Parole de Dieu” a *Ibid.*, 120.

<sup>260</sup> “Comme génie du foyer et rend, précisément par-là, possible la vie publique de l’homme, peut à la rigueur se lire comme un paradigme moral” a *Id.*

<sup>261</sup> “Le moral a toujours la portée d’un fondement ontologique. Le féminin figure parmi les catégories de l’Être” a *Id.*

comprensió. Així, la categoria de la carícia, esmentada anteriorment, ajuda a desxifrar el vincle i l'acollida de l'altre.

Arribats a aquest punt, però, cal tenir en compte que la anàlisi que elabora Lévinas sobre l'eros discrepa amb la concepció grega heretada. En ell, el fenomen de l'eros no es redueix a un coneixement fruit d'uns processos intel·lectuals i afectius, sinó que “l'eros no es realitza com un subjecte que estableix un objecte, ni com una pro-jecció en vers un possible. El seu moviment consisteix a anar més enllà del possible”<sup>262</sup>. De fet, aquest procés eròtic és significatiu i es produeix a partir de la relació entre rostres on cada individu és un “ser-per-a-l'-altre” que “no ha de suggerir cap finalitat i no implica la posició prèvia ni la valoració d'un valor desconegut. Ser per a l'altre és ser bo”<sup>263</sup>. I aquí és on se succeeix l'Epifania del rostre. El rostre es significa. Cal tenir en compte que significar no és presentar-se, sinó expressar-se, anunciar-se en la feminitat de la tendresa<sup>264</sup>, esdevenint claredat. Aquesta experiència permet al rostre anar més enllà dels amants i dirigir-se a l'Infinit.

Lévinas entén aquest fenomen a través de la relació entre dos amants únicament, exclou el tercer, per tant, és contrari a la relació social. Els amants es troben en escena sols, com si es trobessin aïllats del món<sup>265</sup>. I malgrat tot, són dos éssers separats. Això s'explica pel següent: “Res està més lluny de l'Eros que la possessió”<sup>266</sup>. L'amor produeix una *transsubstanciació*, és a dir, “Mateix i Altre no es confonen sinó que, precisament, més enllà de tot projecte possible, més enllà de tot poder amb sentit i intel·ligència, engendren un infant”<sup>267</sup>. És aquí on apareix la idea de fecundació on el jo transcendeix fins a fer aparèixer la relació amb el fill<sup>268</sup>, marcada per la seva singularitat i excepcionalitat.

En l'eros, segons Lévinas, “el jo s'alça per no tornar, es troba en el si d'un altre”<sup>269</sup>, però malgrat tot seguirà sent ell. Aquest és el fet dramàtic, no hi ha possibilitat de fusió total. El màxim punt d'unió serà la fecunditat que farà emergir la paternitat, tot aconseguint una

---

<sup>262</sup> “L'éros ne s'accomplit pas comme un sujet qui fixe un objet, ni comme une pro-jec-tion, vers un possible. Son mouvement consiste à aller au-delà du possible” a Emmanuel Lévinas, *op. cit*, ET, 292.

<sup>263</sup> “Être-pour-autrui, ne doit pas suggérer une finalité quelconque et n'implique pas la position préalable ou la valorisation d'une je ne sais quelle valeur. Être pour autrui c'est être bon” a *Ibid.*, 296.

<sup>264</sup> *Id.*

<sup>265</sup> *Ibid.*, 301.

<sup>266</sup> “Rien ne s'éloigne davantage de l'Eros que la possession” a *Ibid.*, p. 298.

<sup>267</sup> “Le Même et l'Autre ne se confondent pas, mais précisément au-delà de tout projet possible au-delà de tout pouvoir sensé et intelligent, engendrent l'enfant” a *Id.*

<sup>268</sup> *Ibid.*, 305.

<sup>269</sup> “Le moi s'élançe sans retour, se retrouve le soi d'un autre” a *Ibid.*, 304.



apertura per l'avenir. “Per la sexualitat, el subjecte entra en relació amb l'absolutament altres”, però, “sense mai convertir-se en meu”.<sup>270</sup> Així, la sexualitat no és ni coneixent ni poder, sinó la pluralitat mateixa de l'existència. El fill que en neix no serà ni obra ni propietat, no permetrà tampoc el domini, “jo no tinc el meu fill: soc el meu fill”<sup>271</sup>. És per això que Lévinas afirmarà que “tot amor ha d'aproximar-se a l'amor patern”<sup>272</sup>.

La relació eròtica i posteriorment la filial esdevenen contràries a l'existència anònima de *l'il y a*. La seva responsabilitat i consciència envers l'altre i el seu rostre detenen la totalització, es produeix l'acollida, el gest hospitalari, “el ser-a-l'-infinit”<sup>273</sup>, un temps etern de relació entre dos infinits de bondat.

En definitiva, l'eros en Lévinas és una experiència limítrofa d'un moviment sense fi marcat per la condició femenina que suposa la tendresa eròtica la qual es caracteritza per la seva extrema fragilitat<sup>274</sup>. Sens dubte, apuntar a la relació eròtica-amorosa, present en el pensament de Lévinas, és important en tant que posa de manifest la distància i la complexitat entre dos subjectes en relació. I, en aquests sentit, una relació que tal com s'ha vist només és possible si l'acollida és femenina. És per això que s'ha cregut necessari poder aprofundir momentàniament en la seva teorització. L'acollida, el femení i la complexitat vincular no pot entendre's sense l'exemplificació per excel·lència que permet l'experiència eròtica.

Per acabar, de cara a un aprofundiment especulatiu del *femení* levinasià és fonamental tractar la categoria de la carícia, ja citada en paràgrafs anteriors. En referència a la categoria, Lévinas afirmava que «la carícia transcendeix allò sensible», encara que, contràriament, impliqués la sensibilitat<sup>275</sup>. En aquest sentit, la carícia és assumida com «un anar envers l'invisible»<sup>276</sup>, un moviment que busca i explora, però que, tanmateix, no té una intencionalitat clara: «expressa l'amor, però pateix d'una incapacitat de dir-lo»<sup>277</sup>. Aquesta incapacitat és rellevant, ja que coincideix amb la mateixa impossibilitat

---

<sup>270</sup> “Par la sexualité le sujet entre en rapport avec ce qui est absolument autre” i “sans jamais se convertir en mien” a *Ibid.*, 309.

<sup>271</sup> “Je n'ai pas mon enfant, je suis mon enfant” a *Ibid.*, 310.

<sup>272</sup> “Tout amour doit s'approcher de l'amour paternel” a *Ibid.*, 312.

<sup>273</sup> “Être à l'infini » a *Ibid.*, 313.

<sup>274</sup> Ricardo Mejía, “Caldrà una fenomenologia de l'amor? Un esbós a partir d'Emmanuel Lévinas i Jean-Luc Marion”, *Comprendre*, Vol. 22/1 (2020), 47-50.

<sup>275</sup> “La caresse comme le contact est sensibilité. Mais la caresse transcende le sensible” a Emmanuel Levinas, *op. cit.*, *El*, 289.

<sup>276</sup> “Marche à l'invisible” a *Ibid.*, 288.

<sup>277</sup> “Elle exprime l'amour, mais souffre d'une incapacité de le dire” a *Id.*

experimentada entre dos subjectes en relació, els quals sempre es trobaran separats i mancats d'una comprensió absoluta i satisfactòria. És per això que el moviment de la carícia és tan important a l'hora d'establir el moviment intrínsec del femení, ja que ambdós comparteixen aquest moviment que tendeix cap allò inconegut i que es desplaça des d'una fragilitat al límit del no-ésser, o bé, d'aquest no-ésser-encara. Més endavant, Lévinas acompanyarà aquesta idea amb nous raonaments, com per exemple: “la carícia apunta a la Tendresa, que ja no disposa de l'estatut d'ens”, i tot seguit: “la Tendresa designa una manera”<sup>278</sup>. Aquesta manera connecta de nou en aquell mode ontològic propi de l'escenificació del femení. Anunciació de bondat i obertura necessària en la relació intersubjectiva ineludible. De fet, un context protagonitzat inevitablement per l'equívoc, perquè justament aquest “constitueix l'epifania del femení”<sup>279</sup>.

A tall conclusiu, parlar de femení, així com de l'hospitalitat, segons Lévinas, implica un mode moral on el subjecte, tot retirant-se, deixa espai per acollir la presència de l'altre i esvair qualsevol mena de profanació. En efecte, si bé l'Altre no és Déu, sí que esdevé intuïció d'Infinit, de paraula de Déu, la qual cal ser atesa des de la fragilitat i aquest gairebé no-ésser que emmarca el femení i l'acollida hospitalària del gest que permet. En definitiva, aquesta sensibilitat anterior a la raó<sup>280</sup>, a la consciència, que és bondat i justícia<sup>281</sup>.

### **3.5.2 L'absència de forma en Jean Atlan: erotisme, tendresa, compassió i misericòrdia**

L'art informal de Jean Atlan és representació caracteritzada per la manca de forma, justament el tret d'ambigüitat que a Lévinas li permet introduir la qüestió de la tendresa, compassió i erotisme. Aquests factors que es troben estretament lligats al femení. Com ja s'ha mostrat anteriorment el femení és aquest mode moral d'acollida de l'altre, que exigeix l'absència en tant que dissolució de l'ego totalitari d'aquell qui és hospitalari. L'absència de forma, la seva ambigüitat, d'alguna manera, esdevé aquesta absència que es retira, com a mode compassiu i misericordiós, que no esdevé l'eros grec, sinó més aviat que es mostra des del *caritas*. Una bellesa que traspasant la bellesa formal, busca un mode essencial, en definitiva, de bondat que s'entén com ofrena de tendresa estètica<sup>282</sup>.

---

<sup>278</sup> “La caresse vise le tendre qui n'a plus le statut d'un étant » i « Le tendre désigne une manière” a Ibid., 290.

<sup>279</sup> “L'équivoque constitue l'épiphanie du féminin” a Ibid., 295.

<sup>280</sup> Ibid., 146.

<sup>281</sup> Ibid., 273.

<sup>282</sup> Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, JA, 510.

De nou, denota una responsabilitat en el mostrar-se artístic capaç d'interrompre a qui el contempla, no cercant l'admiració formal, sinó una interrupció que demana diàleg. Un gest perillós i desconegut, com ho és el moviment del femení: fràgil, sense direcció clara, bondados i curós, que necessita de la carícia i la seva tendresa.

L'article, "Jean Atlan et la tension de l'art", esdevé interessant per la nova concepció que adreça al moviment artístic de l'art informal, l'atenció que dona a l'ambigüitat –que recorda al moviment ètic del femení– i finalment també per la relació que estableix entre l'art i la compassió, fins i tot de la bondat. Certament, el text no és simple, requereix nocions precedents que donin claus interpretatives i contextuals. De tota manera, esdevé un escrit que pot il·luminar una lectura global de l'evolució del pensament estètic levinasià, cada vegada menys taxatiu i rígid.

#### **4. Lectura i anàlisi de l'evolució del pensament estètic de Lévinas**

Com ja s'ha apuntat, un dels debats que reclama ser resolt entorn del pensament estètic de Lévinas és comprendre'l o bé com un bloc únic o bé com dos períodes absolutament dispars i sense res a veure. D'una banda, hi ha l'aposta de Françoise Armengaud qui proposa una remarcable evolució de l'inici fins al final, mentre que David Gritz tot allunyant-se'n, s'inclina per la fecunditat que el contingut de "La réalité et son ombre" ja contindria, el qual en les darreres contribucions seria més elaborat i madur. Sigui quina sigui l'aposta, ambdues parts coincidirien en la modulació que Lévinas hauria professat al llarg de les dècades, cada vegada fent-les més complexes i tenint en compte més variables.

A propòsit dels textos al punt anterior analitzats, es poden copsar considerables canvis establerts pel pensador entre 1948 i 1988. En aquest sentit, a continuació es justificarà que s'ha de parlar, en paraules de Gritz, de la fecunditat dels primers escrits, i no d'una ruptura en la mesura que les nocions primeres perviuen amb el transcurs dels anys, encara que en certes ocasions resignificant-les. Per exemple, indubtablement, l'art des de l'inici fins al final manté un estatut d'obscuritat i confusió, però si bé en primera instància s'assumia com un esdeveniment a evitar, finalment aquesta dimensió demostraria la impossibilitat de representar i entendre la condició humana, fins i tot un acostament al concepte *Dire* que Lévinas va introduir.

Les idees fins ara exposades són segurament les més rellevants, tanmateix cal tenir en compte algunes definicions que van transformar-se radicalment. Per exemple, la definició de l'art com a creació, que de 1948 a 1988 va passar de negar-se a ser proclamada com a tal. També el gir conceptual envers les consideracions rítmiques i musicals dins la qüestió estètica. A continuació s'aprofundirà en aquestes diferències.

##### **4.1 L'obscuritat de l'art i el seu estatut creador**

"Realité et son ombre" és un article que cal llegir-se des de la complexitat traumàtica del seu temps, altrament, només pot ser prejutjat i mal interpretat. En aquest sentit, Lévinas no sortia de la Segona Guerra Mundial com un mer espectador, sinó com un protagonista que n'havia viscut les inhumanes conseqüències en primera persona, és a dir, com a presoner d'un dels camps de concentració. Per tant, era inevitable que l'art en la seva variant evasiva i descompromesa no fos admesa en el seu pensament. Potser per això, la lectura de l'article ha de ser duta a terme com un text que incideix més en l'ontologia que

en la teoria de l'art, tot assumint que la seva preocupació neix del neguit resultat d'una mala recepció de l'art estèticament buida i mancada de missatge.

Confusament, l'article manté durant tot el seu escrit que la concepció que hauria assumit l'art seria la de “substituir l'objecte per la seva imatge”, és a dir, la representació d'un no-objecte, d'una creació inventada –des de la perillositat que comporta. Per aquesta raó, Lévinas aposta per un art diferent: basat en la suposició que tota realitat constaria de la seva realitat aparent i d'una suposada ombra. Una ombra que consistiria en una al·legoria, l'exploració de la qual correspondria a la tasca artística on tota realitat no només seria allò que mostraria, sinó també el seu doble, la seva caricatura, la seva imatge, és a dir, allò que no exhibeix, que és absència. Una suposada ombra que no caldria millorar –fet que Lévinas jutjaria pejorativament–, sinó plasmar-la en la seva obscuritat no corregida. És aquí on Lévinas localitzava el problema: la voluntat creadora o emancipadora de l'art hauria desencadenat idolatries absurdes i perillooses, tot generant noves realitats inexistent i desproveïts de sentit.

No obstant, la concepció levinasiana fa un salt considerable amb el text “La signification et le sens” de 1964. Aquí, la dualitat entre *realitat* i *ombra* s'esvaeix, i en aquesta línia Lévinas es mostra més clar. Aquest cop la distinció que proposa és entre la realitat percebuda i el revestiment o interpretació que l'home faria en percebre la realitat. Serà precisament aquesta interpretació, la significació de la realitat, el que Lévinas assimila a la creació artística, poètica o cultural, capaç d'obrir nous horitzons. No obstant, Lévinas intueix la problemàtica d'aquest fenomen: la pluralitat desorientadora d'interpretacions. És aquí on el pensador incorpora la relació amb l'alteritat i la relació entre *obra*, *creador* i *receptor*, per tant, on apareix la dimensió ètica. Sigui com sigui, Lévinas integra i accepta l'expressió, que malgrat ser plural, afirma que permet la comprensió de l'ésser. Idea que el 1948 hagués estat inimaginable a causa de la multiplicitat de significants que donarien peu a invencions inexactes i problemàtiques.

A “La signification et le sens”, l'art, així com l'expressió poètica o cultural, podria continuar entenen-se com a obscura, en la mesura que no hi ha una única significació i el consens es dificulta. Malgrat aquesta evidència, la posició levinasiana ha canviat, de fet, el filòsof reivindica la generositat del creador que lliura la seva obra tot i no saber com serà rebuda. En aquest sentit, l'aposta és centrar-se en el diàleg entre creador i receptor, que oferint la seva creació ha d'aconseguir acomplir l'epifania que revela l'empremta d'allò Absent, una connexió amb la transcendència de l'infinit que és l'altre.

Indubtablement, una idea un xic rebuscada que permet unir *allò absent* a la representació d'una absència que Lévinas també assimilava a l'ombra de la realitat el 1948. D'alguna manera, perviu en Lévinas aquest interès per la idea d'allò absent –que la realitat amagaria i que l'art hauria de poder, a parer de Lévinas, tractar i abordar. És aquí on encara perviu l'obscuritat, que ja no essent inherent a l'art i a la seva expressió, és pròpia de la realitat, la qual amagant un secret, l'art inevitablement acabaria sent obscur. No té alternativa.

A partir d'aquest escrit, el pensament estètic de Lévinas esdevé una comprensió del moviment artístic, en especial un intent de trobar una resposta a l'absència que amagaria la realitat i com copsar-la artísticament. Segurament, *De l'obliteration* és el document que porta fins a l'extrem aquest neguit, tot apostant per la forma impossible de l'obliteració, és a dir, la buidor, la geometria o el tatxar. De nou, l'expressió artística és obscura, o sigui, poc clara, perquè si la realitat amaga un secret, aquesta poca claredat és la manera que troba Lévinas per fer-la evident.

En conclusió, l'art acabarà comprenent-se per Lévinas com un creador de formes, afegirà més tard a “Jean Atlan et la tension de l'art”, *ambigües*. En aquesta línia cal aprofundir a continuació aquesta confusió de la forma.

#### **4.2 L'ambigüitat de la forma**

En la mesura que “La signification et le sens” aposta per l'obscuritat pròpia de la realitat i no de l'essència expressiva de l'art, la pregunta que continua és a propòsit del gest i el moviment artístic i el paper del ritme. Si bé, en aquest article esmentat, Lévinas no aborda aquest moviment explícitament, pot intuir-se quan tracta la relació entre creador-obra-receptor. No obstant, serà uns anys més tard, dins la mateixa dècada dels 60, on desplegarà aquesta sensibilitat, concretament a “Poésie et résurrection notes sur Agnon”, “Paul Celan, de l'être à l'autre” i “Jeanne Delhomme. Pénélope ou la pensée modale”.

No és atzarós que a “Jeanne Delhomme. Pénélope ou la pensée modale”, Lévinas faci èmfasi en el pensament modal, entès com una manera de pensar, és a dir un *com*, i no tant un *què* en què pensar. Justament, cal destacar quan s'hi refereix com un “caminar sense haver de tornar sobre el camí transcorregut”. Si en textos anteriors, Lévinas s'havia interessat en un moviment artístic que busca l'absent de la realitat, aquest camí citat ara ressona altament. Allò absent és irrecuperable, i el pensament estètic que Lévinas reivindica cerca un camí que no ressegueix ni s'encamina cap a allò que ja no hi és, ja que l'absència és irreversible. Qüestió que també aprofundeix a “Poésie et résurrection

notes sur Agnon”. Aquí Lévinas reprèn des de l’admiració de la literatura d’Agnon la seva capacitat per representar l’Irrepresentable. Una representació poètica que, diu, aconsegueix ressuscitar l’absència tot cantant-la d’una manera intraduïble –de nou fent aparèixer l’obscuritat. Una musicalitat que també havia introduït tímidament en relació amb el pensament modal sobre Delhomme.

Les respostes que dona Lévinas a propòsit de l’expressió artística és ambigua. Certament, dona pistes i mostra intuïcions, però no aconsegueix conceptualitzar-la en cap forma fixa. Malgrat això, és a “Jean Atlan et la tension de l’art” on en relació amb la pintura de Jean Atlan inclou la idea d’ambigüitat de la forma artística, resultat que identificava amb la tendresa estètica o a l’erotisme cast. Moviment que queda, tal com ja s’ha exposat en apartats anteriors, lligat al mode femení.

El moviment femení, que és retirada i absència, també és possibilitat de relació transcendent. En la mesura que és una disposició moral permet subtilment i des de la tendresa acostar-se i deixar acostar allò altre. Una manera diu fràgil al límit del no-ésser i que és intematitzable, gairebé inconceptualitzable. S’allunya de la llum perquè és un moviment obscur, no a causa de la seva maldat, sinó per la seva indeterminació que s’obre a l’absolutament altre sense una intencionalitat clara, així com ho fa la carícia que «expressa l’amor, però pateix d’una incapacitat de dir-lo». Raó per la qual en aquest moviment femení hi ha tanta incomprensió i la comprensió absoluta i satisfactòria del qual esdevé impossible.

De la mateixa manera, l’art, des de la seva ambigüitat formal prenent mostrar allò absent de la realitat o allò Irrepresentable, només pot moure’s des d’aquesta feminitat, des de la carícia o des de la tendresa estètica. Només així, i des d’aquesta impossibilitat i obscuritat, l’art pot actuar i plasmar una bellesa que traspasant la bellesa formal, tot buscant erràticament un mode que de mica en mica pugui acostar-se a l’Infinit que és l’altre.

### **4.3 El ritme, la musicalitat i el cant**

Quan Lévinas a *De l’obliteration* anuncia que cal que l’obliteració cantí no s’ha d’entendre literalment. És a dir, el filòsof no troba en el cant, o sigui, en la melodia entonada, la solució màgica a la problemàtica de la representació o plasmació artística de l’essència de la realitat més fonda. Sinó una resposta ètica-estètica que s’explicaria en connexió amb la qüestió del ritme, si es vol, poètic, i no tant en la simplement

interpretació d'una cançó. Per comprendre-ho, però abans, cal analitzar la distinció de les categories *Dire* i *Dit* en Lévinas i la seva connexió amb el cant.

#### 4.3.1 El *Dire* i el *Dit*: On se situa el cant?

Lévinas es planteja el discurs i el parlar, més enllà de l'ontologia, és a dir, més enllà de l'activitat de l'ésser conscient. Per tant, el filòsof proposa un *parlar* que sorgeix d'un altre mode d'ésser que permet l'apropament a la transcendència, sense reduir-la ni totalitzar-la. És aquest enfocament el que permet introduir la distinció levinasiana entre el *Dire* i el *Dit*.

D'una banda, el *Dit* correspon al llenguatge *-logos-*, o sigui, al verb que carrega un significat atribuït pel pes de la història, la tradició i la cultura<sup>283</sup>. En definitiva, un gest inevitablement totalitzant, en la mesura que objectiva i consisteix en una reducció d'un llenguatge pre-lògic. D'altra, el *Dire* correspon a aquest nivell pre-lògic, pre-lingüístic o pre-ontològic; fonamental per la filosofia levinasiana. Si bé el *Dire* té un protagonisme evident, ja que el *Dit* no pot existir sense el *Dire*, en depèn i hi prové, això no vol dir que Lévinas en pogués o volgués prescindir, ja que és necessari per a la seva funció designadora<sup>284</sup> en la comunicació.

En primer lloc, el *Dire* no es pot entendre sense la preocupació per la *responsabilitat* i la *relació ètica* levinasiana. Una relació que només pot acomplir-se des de la proximitat del cara-a-cara i l'exigència d'una resposta provinent de la demanda d'aquell que es té al davant: fràgil i vulnerable. Tal com afirma:

El *Dire*, la passivitat més passiva, no se separa de la paciència i del dolor; encara que pugui refugiar-se en el *Dit*, tot retrobant, a partir de la ferida, la carícia en què apunta el dolor i, per tant, el contacte que permet el saber d'una duresa o d'una suavitat, d'una escalfor o d'un fred i per conseqüent de la tematització. Per si, el *Dire* és el sentit de la paciència i del dolor; pel *Dire* el sofriment significa sota les espècies del donar, fins i tot en el cas que el preu de la significació fos que el subjecte correués el risc de patir sense raó<sup>285</sup>.

---

<sup>283</sup> Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, AE, 65.

<sup>284</sup> *Ibid.*, 69.

<sup>285</sup> “Le *Dire*, passivité la plus passive, ne se sépare pas de la patience et de la dolence ; même s’il peut se réfugier dans le *Dit* en retrouvant, à partir de la blessure, la caresse où la douleur pointe et, de là, le contact et de là le savoir d’une dureté ou d’une mollesse, d’une chaleur ou d’un froid et de là, la thématization. De soi, le *Dire* est le sens de la patience et de la douleur ; par le *Dire* la souffrance signifie sous les espèces du donner, même si, au prix de sa signification, le sujet courait le risque de souffrir sans raison” a *Ibid.*, 85.



El Dire és pre-lògic, per tant, no és intencional perquè respon a una actitud d'acollida de la crida de l'altre que no entén la intenció. Parteix d'un altre mode d'ésser contrari a l'ontològic tradicional. Ara bé:

La passivitat del subjecte en el Dire no és la passivitat d'un "llenguatge que parla" sense subjecte. És una ofrena que no es pot assumir per la seva generositat – una ofrena que és patiment, una bondat malgrat ella mateixa. El malgrat no es descompon en voluntat frustrada per un obstacle. Ell és vida, envelliment de la vida i responsabilitat irrefutable – Dire<sup>286</sup>.

La resposta del Dire que és anterior a la raó, al llenguatge, essent absolutament originari es manifesta des de la Justícia i la Bondat. El Dire és ètic. El Dire amaga allò que és Irrepresentable, allò que és Irreversible, allò que no pot expressar-se i que, tanmateix, cal explicar<sup>287</sup>.

Així mateix, Lévinas veu en el Dire una essència originària que aconsegueix transmutar-se en el Dit: "l'essència no es tradueix només en el Dit, no s'hi expressa només, però hi ressona originalment"<sup>288</sup>. Un ressonar que més endavant identificarà amb poema i cant<sup>289</sup>. Així, no és insignificant que afirmi: "la poesia és productora de cant – de ressonància i de sonoritat que són la verbalitzat del verb o de l'essència"<sup>290</sup>.

Per tant, el cant s'ha d'entendre, així com el llenguatge poètic, des de la seva força artística, com expressió del Dit, però en plena ressonància ètica, ja que aconsegueix filtrar-se com a reducte del Dire originari.

*A De l'obliteration*, quan Lévinas reivindica la necessitat que l'obliteració canti, tot seguit adverteix que el cant no ha de ser necessàriament agradable, i en aquest sentit no és absurd que ho apunti. Quan a *Autrement qu'être* fa referència a la musicalitat, al cant i a la ressonància també admet qualsevol tipus de so. De fet, l'únic exemple musical que posa

---

<sup>286</sup> "La passivité du sujet dans le Dire n'est pas la passivité d'un 'langage qui parle' sans sujet. C'est un s'offrir qui n'est pas assumé par sa propre générosité – un s'offrir qui est souffrance, une bonté malgré elle-même. Le malgré ne se décompose pas en volonté contrariée par un obstacle. Il est vie, vieillissement de la vie et irrécusable responsabilité – Dire" a *Ibid.*, 92.

<sup>287</sup> És interessant la següent afirmació: "Mais, est-il nécessaire et est-il possible que le Dire d'en deçà se thématise, c'est-à-dire se manifeste, qu'il entre dans une proposition et dans un livre ? Cela est nécessaire" a *Ibid.*, 75.

<sup>288</sup> "L'essence ne se traduit pas seulement dans le Dit, ne s'y exprime pas seulement, mais y résonne originellement" a *Ibid.*, 69.

<sup>289</sup> *Ibid.*, 70.

<sup>290</sup> "La poésie est productrice de chant – de résonance et de sonorité qui sont la verbalité du verbe ou l'essence" a *Id.*

és *Nomos alpha* per a violoncel de Xenakis, una peça completament antimelòdica, principalment rítmica, que Lévinas interpreta com un lament d'ànima<sup>291</sup>. En aquesta línia, no s'ha d'assumir aquesta concepció musical des de la bellesa que provocaria la idolatria, sinó més aviat al contrari, o si més no, no només.

A propòsit d'aquesta qüestió, cal tirar uns anys enrere, en concret a la publicació de *De l'existence à l'existant*. En aquest llibre, l'art, la musicalitat i el ritme tenen una connotació molt similar a l'expressada a "Realité et son ombre", de fet l'article és de 1948 i el llibre de 1947, on l'art s'identifica amb *l'il y a*, una pràctica monstruosa i d'impotència ètica. D'aquesta manera, la musicalitat i la poètica pròpia de l'expressió artística enfosqueix, evadeix i aïlla l'artista de la realitat social. Conseqüentment, Lévinas no li contempla cap vessant ètica.

És per això que la proposta de Xenakis, com a exemple d'aquesta essència que ressonaria dins el Dit és important i ajuda a comprendre el concepte d'obliteració. El cant que predica Lévinas al final de la seva obra no és necessàriament melòdic, és a dir, harmònicament bell i amb intencionalitat evasiva. En aquest sentit, "cal que l'obliteració canti" partiria d'una tècnica artística que s'allunyaria conscientment de la bellesa que amaga el dolor de la realitat de l'absència, tot desdibuixant-la. Per això és remarcable que a *De l'obliteration* s'emfatitzi que el cant no ha de ser agradable. Així, l'exemple de Xenakis és complementàriament rellevant.

Quan el francès diu: "la passivitat del subjecte en el Dire no és la passivitat d'un "llenguatge que parla" sense subjecte. És una ofrena que no es pot assumir per la seva generositat –una ofrena que és patiment, una bondat malgrat ella mateixa"<sup>292</sup>, fa referència a un parlar propi del Dire, passiu en tant que més obert, responsable a les necessitats alienes i, per tant, més receptiu, és a dir, determinat per una sensibilitat molt fina. El cant no és equivalent al llenguatge del Dire, més que res, perquè el Dire és pre-lingüístic i el cant no, necessita el *logos* per manifestar-se. Ara bé, en el cant el Dire aconsegueix ressonar dins el Dit. El cant com a forma lingüística és aquesta sonoritat anterior que ressona en la seva expressió. Ara bé, les condicions perquè aquest cant flueixi

---

<sup>291</sup> Ibid., 71.

<sup>292</sup> "La passivité du sujet dans le Dire n'est pas la passivité d'un 'langage qui pare' sans sujet. C'est un s'offrir qui n'est pas assumé par sa propre générosité – un s'offrir qui est souffrance, une bonté malgré elle-même" a Ibid., 90.

rau en aquesta passivitat pròpia del Dire. El cant inevitablement queda lligat a la passivitat del femení.

En conclusió, el poema, l'expressió artística o qualsevol *Dit* és ètic quan aconsegueix cantar, és a dir, quan aconsegueix expressar-se des d'un mode ontològic, que s'escapa de l'ontologia tradicional, que prové de la Bondat i Justícia primordial del Dire, de la proximitat del diàleg sincer entre dos rostres responsables del patiment, vulnerabilitat, fragilitat, irreductibilitat i unicitat d'aquell qui tenen al davant. Una proximitat que estableix lligams des del moviment femení, pre-lògic. Per això, en anteriors apartats s'ha aprofundit en aquest mode diposicional.

La pregunta que continua és: qui influencia Lévinas per concloure aquest argument?

### **4.3.2 La influència: El rol del cant**

#### **4.3.2.1 El cas de Heidegger**

Per a Lévinas, Heidegger és un pensador de la totalitat, en definitiva, un filòsof que preocupat per la pregunta del ser, oblida la pregunta per l'altre, tot desplaçant-la com un fenomen constitutiu del primer. El focus ontològic heideggerià pel francès impossibilitaria qualsevol formulació ètica, ja que la relació amb l'alteritat no esdevé prioritària. Un esquema que al capdavant va representar la culminació del pensament occidental, situant a Heidegger com un dels màxims exponents.

El rebuig explícit de Lévinas, no obstant, no nega el coneixement profund que tenia del seu mestre, al contrari. Així, tot i la voluntat levinasiana d'oposar-se al focus ontològic, Lévinas beu del seu pensament i en queda influenciat. A continuació, es proposa la hipotètica influència que la conferència titulada "Wozu Dichter?" hauria tingut en Lévinas per la seva conceptualització del *cant*, si més no des del manlleu de certa terminologia.

Primerament, cal dir que no s'ha trobat cap manuscrit on textualment Lévinas citi els textos de Heidegger sobre aquesta qüestió, no obstant, aquest treball aposta per una influència directa. A continuació, s'exposarà el raonament, però abans esmentar que aquesta relació s'elabora, ja que es creu que permet millorar la comprensió.

La conferència que Heidegger va titular "Wozu Dichter?" partia de l'elegia "Brod und Wein" de Hölderlin, especialment fent atenció al vers "per a què poetes en època de penúria". És des d'aquí que el filòsof aborda la paraula poètica i prova de donar resposta a la pregunta, tot analitzant el poema, així com establint també un diàleg

amb Rilke. El que és interessant per aquest treball, però, rau en la manera com tracta i entén la tasca del poeta.

“Los poetas son aquellos mortales que, cantando con gravedad al dios del vino, sienten el rastro de los dioses huidos”<sup>293</sup>, afirma Heidegger. Un cant que nombra el món, i que tanmateix esdevé misteri: “¿Qué es el propio canto? ¿Cómo puede ser capaz de él un mortal? ¿Desde dónde canta el canto? ¿Hasta dónde penetra en el abismo?”<sup>294</sup>. En el fons, rere aquestes preguntes hi ha una voluntat d’aprofundir en l’essència del llenguatge, resposta que troba de la mà de Rilke.

Abans, però, pel que fa a Heidegger i el llenguatge, cal entendre que “el lenguaje aparece como el modo mismo de abrirse la apertura del ser”, un ser que “define el horizonte de la existencia histórica del hombre en sus relaciones con el ente”<sup>295</sup>. Per a Heidegger les coses són dins el fet lingüístic. L’apertura del ser implica l’obertura cap al món, ja que el llenguatge fa que les coses es manifestin. Tot i això, el filòsof parla d’un llenguatge essencial, com aquell que permet aquesta obertura i, per tant, el que facilita entendre el ser<sup>296</sup>. El pensador alemany planteja la qüestió de la parla des d’una perspectiva profunda. És a dir, com un mitjà de coneixement, d’aprofundiment de la vida. És per aquest motiu també que “el habla es ante todo y fundamentalmente un escuchar”, que no vol dir passivitat<sup>297</sup>. Aquest llenguatge profund només es troba en la parla del ser, que permet “la apertura de la verdad”<sup>298</sup>.

Alhora, Heidegger no considera el llenguatge com un simple fet de pertinença històrica, tampoc com quelcom que es trobi en un més enllà<sup>299</sup>. Allunyant-se de tota metafísica, exposa una situació lingüística “que se da en la unidad de llamado y respuesta”, el sorgiment d’una paraula que respon a la paraula del passat des d’un diàleg profund, on la humanitat històrica respon a una crida no històrica<sup>300</sup>. Transcendeix. En aquest diàleg s’és un mateix, es produeix una obertura al món a través del llenguatge, ja que “el verdadero modo de ir a las cosas mismas será ir a la palabra”<sup>301</sup>. Més endavant, Heidegger dirà que

---

<sup>293</sup> Martin Heidegger, “Para qué poetas en época de penuria”, *Caminos de bosque* (Madrid: Alianza Editorial, 1995), 244.

<sup>294</sup> *Ibid.*, 247.

<sup>295</sup> Gianni Vattimo, *Introducción a Heidegger* (Barcelona: Geisa editorial, 2002), 112.

<sup>296</sup> *Ibid.*, 112-113.

<sup>297</sup> *Ibid.*, 114.

<sup>298</sup> *Ibid.*, 115.

<sup>299</sup> *Ibid.*, 116.

<sup>300</sup> *Id.*

<sup>301</sup> *Ibid.*, 117

és “en la poesía donde se da la verdad en su sentido más radical”<sup>302</sup>, intuïnt que és en l’expressió poètica que s’hi amaga un camí d’expressió autèntica lligada a l’apertura. En definitiva, hi ha la necessitat d’aquesta obertura per tal que floreixi la veritat sincera.

Altrament, és interessant veure l’èmfasi que diposita en l’escolta. El pensament esdevé una escolta del llenguatge, especialment segons apunta, per la seva condició poètica creadora<sup>303</sup>. S’exposa que l’escolta és fonamental per l’apertura. Ara bé, aquesta ha de ser activa. Quan Heidegger insisteix en el silenci ho fa des de la seva essència més profunda. No és un gest gratuït<sup>304</sup>.

A *Ser y tiempo*, s’explicita que “el fundamento del lenguaje ontológico-existencial del lenguaje es el habla” i que aquesta darrera implica “el encontrarse y el comprender”<sup>305</sup>. La parla provoca la articulació de la comprensibilitat, un sentit, una significació<sup>306</sup>. D’aquesta significació sorgeixen les paraules, però per tal que es dugui a terme cal un estat d’apertura. És sols així que es pot parlar d’un ser en el món, del “ser ahí”<sup>307</sup>. En definitiva, “el habla es la articulación significativa de la comprensibilidad, aunada con el encontrarse, del ser en el mundo”<sup>308</sup>. En aquesta comprensió cal destacar la importància de l’escolta: “el oír es constitutivo del hablar”, implica un “ser patente del ser ahí”<sup>309</sup>. S’escolta perquè es comprèn atentament. Heidegger, també parla del “callar”, ja que “decir muchas cosas sobre algo no garantiza lo más mínimo que se haga avanzar la comprensión”<sup>310</sup> o fins i tot provocar la confusió. També diu que aquest gest no implica mudesa, “solo en el genuino hablar es posible un verdadero callar”, per poder callar cal que el “ser ahí” tingui quelcom a dir, i sols serà possible en l’estat d’apertura<sup>311</sup>. En definitiva, “el habla se manifiesta como un ente que habla” i “este ente es en el modo del descubrir el mundo y del ser ahí mismo”<sup>312</sup>.

A la vegada, és interessant veure com Heidegger critica també cert tipus de parla: “las habladorías”, que impliquen “transmitir y repetir lo que se habla”<sup>313</sup>. No és cap aportació,

---

<sup>302</sup> Ibid., 118.

<sup>303</sup> Ibid., 120.

<sup>304</sup> Ibid., 123.

<sup>305</sup> Martin Heidegger, *El Ser y el Tiempo* (Mèxic: Fondo de cultura económica, 2018), 179.

<sup>306</sup> Ibid., 179.

<sup>307</sup> Ibid., 180.

<sup>308</sup> Ibid., 181.

<sup>309</sup> Ibid., 182.

<sup>310</sup> Ibid., 183.

<sup>311</sup> Ibid., 184.

<sup>312</sup> Id.

<sup>313</sup> Ibid., 187.

ni creació. Aquestes permeten “la posibilidad de comprenderlo todo sin previa apropiación de la cosa”, fet que es deslliga de la comprensió genuïna, i l’acció ja no és oberta sinó tancada<sup>314</sup>. Com sentència el filòsof “se cree haber alcanzado la comprensión de lo hablado en el habla” i no des de la parla, com reivindica.

Així doncs, es pot concloure que cal conèixer no en la parla sinó des de la parla. En definitiva, el llenguatge és pura construcció, i, per tant, qualsevol coneixença es fa a partir de les coses mateixes, però per a tal comprensió cal una obertura prèvia, la qual permeti una determinada existència i vincle amb el món pel seu enteniment.

Aquesta obertura la facilita precisament el llenguatge dels poetes, el seu cantar. El cant esdevé pura percepció que no sol·licita, si no que simplement és<sup>315</sup>. Una obertura que sens dubte és perillosa. És per això que Heidegger emfatitzarà en la perillositat en què viuen els poetes, però també en la seva necessària existència. Per a què poetes en temps de misèria? És a dir, després de la mort de Déu, en el desencís existencial? Precisament perquè només els poetes cantant, poetitzant, seran capaços de retornar el sagrat, la salvació al món.

El cant [Gesang]<sup>316</sup> dels poetes esdevé per a Heidegger el llenguatge més arriscat, aquell més essencial i obert. Heidegger que cita Rilke i el seu Sonets a Orfeu, ressegueix la qüestió: “El canto es difícil en la medida en que cantar ya no debe ser un modo de solicitar algo, sino existencia. Para el dios Orfeo, que mora-infinitamente en lo abierto, el canto es algo fácil, pero no para el hombre”<sup>317</sup>. De fet, l’ús d’Orfeu esdevé reiterat. El cant es converteix en una altra manera de dir més enllà del que el llenguatge quotidià permet. Com si es tractés d’un *autrement que dit*.

Veritablement, en Lévinas no hi ha una preocupació pel ser, cosa que sí en Heidegger. Aquesta distinció és fonamental i cal partir d’aquí per evitar interpretacions errònies. Tanmateix, en ambdós hi ha una obertura, en el francès pròpia del *Dire* pre-lingüístic emergida en el cara-a-cara; en l’alemany en l’escolta més atenta, resultat de la qual permet en els poetes sentir i cantar el rastre dels déus desapareguts. En cap cas, Heidegger té una voluntat de referir-se literalment al cant musical, malgrat que l’exemple heideggerià d’Orfeu, aferrant-nos estrictament al seu mite, pogués fer-ho confondre. Si no que el cant

---

<sup>314</sup> Ibid., 188.

<sup>315</sup> Martin Heidegger, *op. cit*, CB, 286-287.

<sup>316</sup> La paraula en alemany que Heidegger utilitza és Gesang, que literalment vol dir cant o cançó.

<sup>317</sup> Martin Heidegger, *op. cit*, CB, 286.

correspon pels dos filòsofs a l'obertura o estat de passivitat més sensible, paraula poètica que l'artista, des d'un estat de separació de la mundanitat – no perquè n'estigui exclòs ni hi estigui desinteressat, tot al contrari – conscient de la penúria del moment, s'hi cabussa per retornar-li allò sagrat, en paraules heideggerianes, o bé l'Irreversible, l'Irrepresentable, allò Absent en Lévinas.

Heidegger en preguntar-se “¿Hasta dónde [ el cant ] penetra en el abismo?”, abisme que si bé en Lévinas no té les mateixes connotacions heideggerianes, ja que no representa ni la Veritat ni la Totalitat, sinó un Infinit Irreductible, en ambdós casos hi ha aquest Inconegut. De fet, Heidegger sempre parlarà d'una desocultació, impossible, d'aquesta Veritat. Certament, en Lévinas no hi ha una intencionalitat cognoscitiva, però manté aquest horitzó desconegut. Sigui com sigui, en tots dos casos, des de les seves diferències, hi ha una relació amb el record d'allò que no hi és i que l'expressió poètica pot manifestar o acostar-s'hi. Activitat segons Heidegger altament inofensiva i alhora perillosa<sup>318</sup>, en tant que és en el llenguatge poètic, llenguatge essencial, on la realitat, la instauració del ser, es manifesta des d'una claredat obscura i penosa<sup>319</sup>, que prové dels signes enviats pels Déus. En aquest sentit, “todo poetizar descansa en el recuerdo”<sup>320</sup> i aquesta idea és la que fa de pont a Lévinas.

En Lévinas no hi ha inspiració divina, ara bé, el cant és ressò del Dire en e Dit. És aquí on l'Infinit pot manifestar-se en la quotidianitat. La creació artística, obliterateda per ser representada de la manera més fidel a la realitat, intrínsecament confusa, és manifestació de l'Absent, la seva empremta. De nou, i recordant articles com “Poésie et résurrection notes sur Agnon”, era aquí on Lévinas prenia la literatura d'Agnon per reivindicar la seva capacitat per representar l'Irrepresentable, aquest paradís perdut, la terra de la qual es prové i de la qual ja mai més es podrà tornar. Una representació poètica que Lévinas considerava que aconseguia ressuscitar l'absència tot cantant-la, malgrat la seva obscuritat.

Així mateix ho fa Orfeu al mite ovidià, un cant que resta lamentant el passat irrecuperable infinitament.

---

<sup>318</sup> Martin Heidegger, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, *Arte y poesía* (Mèxic: Fondo de cultura econòmica, 2005), 140.

<sup>319</sup> *Ibid.*, 142,

<sup>320</sup> Martin Heidegger, *¿Qué significa pensar?* (Madrid: Editorial Trotta, 2010), 22.

La comparació entre Heidegger i Lévinas en termes del cant dels poetes i la seva capacitat per plasmar allò Absent, que és Irrecuperable i, per tant, la seva possibilitat serà sempre confusa, difícil i obscura la qual exigeix un estat d'obertura o feminitat coincident. Òbviament, hi ha diferències que els allunya radicalment, en la poesia Heidegger veu la manifestació del Ser, no és el cas de Lévinas, més aviat seria la plasmació de la reductibilitat impossible de l'alteritat infinita. No obstant, el record, la disposició i la claror de l'obscuritat és similar i, de fet, la seva interrelació permet comprendre's millor.

Finalment, hi ha una darrera qüestió a apuntar, la qual si bé pot semblar anecdòtica i fins i tot un incís que descol·loca al lector, es considera important si més no a deixar escrita. Es tracta de la seva menció a poeta Rilke a *De l'Obliteration*.

Lévinas coneix el poeta Rilke, així com també la figura d'Orfeu. Un coneixement que necessàriament no li hauria de venir de Heidegger, si no probablement del seu amic i teòric literari Maurice Blanchot, ja que per ell Rilke i Orfeu esdevenien dos dels emblemes del seu cosmos. Ara bé, en Blanchot, Rilke i Orfeu apareixen sempre des de la connotació pròpia del concepte d'*il y a*, de bogeria, de dolor i desesperació. Lévinas evita aquestes categories, no li interessin, o si més no, no des d'aquesta connotació anònimament despersonalitzada. En canvi, Heidegger no li atribueix la mateixa significació tant a Rilke com Orfeu, és una mística més serena. Heidegger que sempre havia mostrat una forta predilecció per Hölderlin, a "Per a què poetes?", si bé també el menciona, qui agafa un rol prominent és Rilke, en especial fixació pel valor que li dona al cant.

Que Lévinas coneixia Rilke és inqüestionable. Ara bé, no és un autor, així com ho són altres russos: Dostoievski, Gogol o Grossman, els quals Lévinas utilitzava reiteradament. Tanmateix, a *De l'obliteration* cita Rilke, potser l'única vegada en tot el seu *corpus*. Confusament, a les darreres sentències, i sense convertir-se en una aportació massa il·luminadora, diu: "En una emissió radiofònica, vaig sentir parlar d'un poeta, crec que va ser Rilke, que s'havia tornat cec, i que deia que la seva mare patia no perquè deixaria de veure, sinó perquè ja no hi veuria més"<sup>321</sup>. Una cita inexacta, ja que Rilke no era cec. De fet, la seva referència al poeta hauria estat completament eludible, no aporta res de

---

<sup>321</sup> "Dans une émission radiophonique, j'entendais parler d'un poète – je crois que ce fut Rilke – devenu aveugle, et qui disait que sa mère souffrait beaucoup non pas du fait qu'il ne voie pas, mais qu'il de voie plus" a Emmanuel Lévinas, E. op. cit. DL, 32.



rellevant en si mateix, tret de la irreversibilitat pròpia de l'existència i la irrepeticibilitat de qualsevol fet.

Aquest darrer punt és potser irrellevant, però s'ha volgut almenys deixar constància de la coincidència. Heidegger i Lévinas no parlen *stricto sensu* del mateix, però en ambdues maneres de concebre la noció del cant, en la seva capacitat poetitzadora, hi ha un record de l'essència del llenguatge que podria indicar certa influència de Lévinas pel Heidegger estètic. Sigui com sigui, s'ha cregut convenient mostrar aquesta connexió, ja que il·lumina o pot facilitar la interpretació del terme levinasià del cant.

#### 4.3.2.1 El cas de Blanchot

Finalment, a tall d'influència, tal com s'ha afirmat anteriorment, el diàleg amb Maurice Blanchot també cal subratllar-lo. En aquest sentit, hi ha una interrelació de conceptes, que si bé no sempre comparteixen la mateixa connotació, es troben en contacte.

Més enllà de la preocupació que Maurice Blanchot tenia per entendre el fenomen literari, Françoise Collin a *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*<sup>322</sup> (1986) indica que la voluntat última del teòric residia en esbrinar quines havien de ser les condicions subjectives per tal que l'escriptor pogués dur a terme la producció literària<sup>323</sup>. En aquest sentit, és imprescindible parlar de la rebuda del concepte d'*impersonalitat* de Mallarmé<sup>324</sup> en l'autor<sup>325</sup>. Desposseir-se del jo implicava en Blanchot la transició del *je* [jo] cap a l'*il* [ell]<sup>326</sup>. Per a aquest motiu es pot parlar d'un no-subjecte literari, és a dir, de l'emergència de la tercera persona, de la pura alteritat. En aquest cas, Blanchot fa referència a un *il* impersonal i neutre, equivalent a l'*il y a* levinasià<sup>327</sup>. De fet, una neutralitat que converteix l'escriptura en l'espai discursiu de la irresponsabilitat<sup>328</sup> i que, per tant, s'oposa al pensament de Lévinas.

---

<sup>322</sup> Françoise Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture* (Saint-Amand: Éditions Gallimard, 1986).

<sup>323</sup> Concretament: "qu'est-ce que la littérature? Mais aussi et surtout : à quelles conditions la littérature est-elle possible ?". [Trad: Què és la literatura? Però també i especialment: quines condicions fan possible la literatura?] a *Ibid.*, 22-23.

<sup>324</sup> Concretament: "L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète" [Trad: L'obra pura implica la desaparició elocutòria del poeta].

<sup>325</sup> *Ibid.*, 41.

<sup>326</sup> Françoise Collin, *op. cit.*, 84.

<sup>327</sup> Leslie Hill, "Il y a – Holding Lévinas's hand to Blanchot's fire", *The demand of writing* (New York: Taylor & Francis, 2005), 15.

<sup>328</sup> Tesa Blesa, *Maurice Blanchot: La pasión del error* (Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2019), 32.

La lectura de *L'espace littéraire*<sup>329</sup> (1955) il·lumina la concepció blanchotiana: “escriure és trencar el vincle que uneix la paraula amb mi mateix”<sup>330</sup>, per això, “l’escriptor renuncia a dir *jo*”<sup>331</sup>. D’una banda, aquesta pèrdua implica el naixement d’una parla nova, que no per aquest motiu és més segura, bella i justa<sup>332</sup>, més aviat al contrari. D’altra, insereix l’escriptor en un espai sense temps<sup>333</sup>, precisament perquè hi manca l’èsser personal. En definitiva, Blanchot acaba parlant d’un temps mort, a causa de la neutralitat del no-subjecte, un espai-temps on només hi regna la fascinació<sup>334</sup>. És aleshores que Blanchot pot apuntar que “la fascinació està fonamentalment lligada a la presència neutra, impersonal”<sup>335</sup>. Ara bé, fascinat per a què? Per “la profunditat sense mirada i sense contorn”<sup>336</sup>, de “l’immens Algú sense rostre”<sup>337</sup>. “Però, quina és aquesta veu?”<sup>338</sup>, es pregunta reiteradament Blanchot, “aquesta és la pregunta que no s’ha de plantejar”<sup>339</sup>, respon. Pensament d’impossibilitat. “Com descobrir l’obscur? Com posar-lo al descobert?”<sup>340</sup>, es continuarà qüestionant l’autor. És experiència radical, experiència del *Dehors* [Fora], d’exterioritat, i que atrau l’home irremeiablement<sup>341</sup>. Blanchot dirà que sols la poesia podrà respondre a aquesta crida, a través del possible<sup>342</sup> que esdevé la paraula, o altrament dit: “la possibilitat de l’escriptura resideix en la seva impossibilitat”<sup>343</sup>.

Maurice Blanchot resol la complexitat que implica descriure la demanda de l’escriptura a través del mite d’Orfeó i Eurídice. D’aquesta manera, Eurídice es converteix en imatge del desig, la mort i la nit, és a dir, de tot allò que significa l’art<sup>344</sup>. En canvi, Orfeó es transforma en metàfora del subjecte creador que s’encara a la crida artística i a la seva impossible representació.

<sup>329</sup> Maurice Bñanchot, *L'espace littéraire* (París: Librairie Gallimard, 1991).

<sup>330</sup> “Écrire, c’est braiser le lien qui unit la parole à moi-même” a *Ibid.*, 20.

<sup>331</sup> “L’écrivain, dit-on, renonce à dire je” a *Ibid.*, 21.

<sup>332</sup> *Ibid.*, 23.

<sup>333</sup> *Ibid.*, 25.

<sup>334</sup> *Ibid.*, 27-28.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>338</sup> “Mais, quelle est cette voix ?” a Maurice Blanchot, “Les paroles doivent cheminer longtemps”. *L’entretien infini* (París: Gallimard, 1997), 486.

<sup>339</sup> “C’est la question à ne pas poser” a *Ibid.*, 483.

<sup>340</sup> “Comment découvrir l’obscur ? Comment le mettre à découvert ?” a *Ibid.*, 62.

<sup>341</sup> *Ibid.*, 66 i 67.

<sup>342</sup> *Ibid.*, 69.

<sup>343</sup> Arraz Manuel, “Prólogo: Blanchot, la literatura y la muerte”, *Los intelectuales en cuestión: Esbozo de una reflexión* (Madrid: Editorial Tecnos, 2003), 20.

<sup>344</sup> Maurice Blanchot, *op. cit.*, *EL*, 227.

La impaciència d'Orfeó simbolitza el patiment de l'artista per copsar i plasmar aquest impossible, un desig que a causa de la seva condició d'impossibilitat desemboca en bogeria i dolor, que sols pot canalitzar mitjançant el cant. Tal com expressa: “[Orfeó] perd Eurídice perquè la desitja més enllà dels límits mesurats del cant”<sup>345</sup>. Un cant que Blanchot hi entreveu un crit d'angoixa. En definitiva, Orfeó peca d'*hybris* i a més queda dislocat, subjectivament perdut<sup>346</sup>. Aquesta no és la proposta de Lévinas, tampoc la interpretació del cant.

Segons Blanchot, el creador davant la impossibilitat que suposa l'experiència literària s'hi enfronta des del desconsol, la bogeria i el dolor, reaccions que són resultat de l'angoixa que implica la consciència d'impossibilitat, a la vegada que s'hi barreja la demanda de la seva escriptura, com a plasmació de la força percebuda. Per aquesta raó, Maurice Blanchot parla de la perillositat de l'activitat literària.

El subjecte creador és posseït per una parla, que com ell, ha d'esdevenir impersonal i, per tant, s'allunya d'un discurs coherent. A diferència de Heidegger que creia que la poesia era l'espai on la veritat es manifestava en el seu sentit més radical<sup>347</sup>, en Blanchot hi ha una concepció totalment oposada. De fet, el francès parlarà de l'*error de l'ésser* que exhibeix la *no-veritat*, encara que, no obstant, amaga també la seva autenticitat<sup>348</sup>. D'aquesta manera, si l'art per a Heidegger era llum clara, per a Blanchot és llum negra.

Segons escriuen Haase i Large al llibre *Maurice Blanchot*: “per a Blanchot, l'escriptura i la crida ètica són inseparables”<sup>349</sup>. Si bé l'experiència literària no hauria de tenir aparents implicacions ètiques, en el fons genera un seriós debat entorn la idea de neutralitat, impersonalitat i irresponsabilitat pel que fa a la postura que pren l'escriptor. Tal com s'ha vist anteriorment el creador perd tota subjectivitat, per tant, també la possibilitat de decisió i control d'allò que la inspiració li exigeix expressar<sup>350</sup>.

En aquest sentit, Lévinas va oposar-se radicalment a la proposta blanchotiana, tot negant-li la possibilitat ètica de l'escriptura poètica. De fet, el pensament dels dos filòsofs xocava en tant que la impersonalitat de Blanchot, sense càrrega negativa, esdevenia totalment

---

<sup>345</sup> Maurice Blanchot, *op. cit.*, *EL*, 228.

<sup>346</sup> Id.

<sup>347</sup> Gianni Vattimo, *op. cit.*, *IH*, 118.

<sup>348</sup> Emmanuel Lévinas, “Le regard du poète”, *Sur Maurice Blanchot* (Paris: Fata morgana, 1975), 19-20.

<sup>349</sup> “For Blanchot, the experience of writing and the demand of ethics are inseparable” a Ullrich Hasse i William Large, *Maurice Blanchot* (Londres: Routledge, 2001), 70.

<sup>350</sup> Gerald Bruns, *Maurice Blanchot: The Refusal of Philosophy* (London: The Johns Hopkins University Press, 1997), 62.

contrària a l'existència autèntica levinasian. Sens dubte, la neutralitat de l'escriptor és comparable a l'*il y a* de Lévinas, de connotació fatal. En aquesta direcció, cal emmarcar l'*il y a* com "l'existent sense existent"<sup>351</sup>, és a dir, l'existència anònima, indeterminada, mancada d'identitat, on el jo no es reivindica i només pot ser assenyalat<sup>352</sup>, precisament el tipus de subjectivitat que l'escriptor hauria d'encarnar segons Blanchot. D'aquesta manera, mentre Lévinas vol erradicar l'existència de l'*il y a*, Blanchot la reivindica. D'alguna manera, Lévinas que entenia l'ètica com a *prima philosophia* no podia acceptar, encara que Blanchot abordés el concepte estèticament, les possibilitats ètiques de la pràctica artística, la qual es trobaria mancada d'un esperit reflexiu de fons a causa de la impersonalitat del creador. Serà a "La réalité et son ombre" (1948) que Lévinas elaborarà una de les primeres crítiques precisament a la manca d'ètica de les activitats artístiques defensades per Blanchot<sup>353</sup>. D'aquesta manera, per a Lévinas l'art esdevindria una de les pràctiques més irresponsables<sup>354</sup>. Així, tal com apunta Bruns, la gran diferència entre Blanchot i Lévinas recauria precisament en què el darrer no pot oblidar la filosofia<sup>355</sup>, mentre que pel primer la literatura i la seva crida estètica s'hi sobreposen<sup>356</sup>.

Tanmateix, cal assumir la crítica de Lévinas sense la possibilitat de cercar alguna esclatxa que permeti entreveure una possible resposta ètica a la proposta estètica basada en la impersonalitat de Blanchot? Si bé és cert que l'emergència de la tercera persona en el subjecte creador causa un sentiment de nomadisme i d'exili fins a dissoldre el jo, Blanchot també apunta a un silenci essencial i primordial fruit d'aquest fenomen. És a dir, la mateixa negativitat soferta que cancel·la la identitat de l'ésser, tanmateix, desperta certa sensibilitat i obertura que permet rebre la fascinació de la transcendència. En aquestes circumstàncies extraordinàries neix una responsabilitat filosòfica<sup>357</sup>, en tant que és virtuosa perquè connecta amb l'origen, encara que distinta a la de Lévinas.

---

<sup>351</sup> Xavier Antich, *op. cit.*, 28.

<sup>352</sup> Id.

<sup>353</sup> Kevin Hart, "Ethics of the Image", *Levinas Studies*, Vol. 1 (Pittsburgh: Duquesne Press, 2005), 127.

<sup>354</sup> Jill Robins, "Aesthetic Totality and Ethical Infinity: Levinas on Art", *L'Esprit Créateur*, Vol. 35, No. 3 (1995), 72.

<sup>355</sup> Tal com Lévinas escriu a "La réalité et son ombre": "L'exégèse philosophique aura mesuré la distance qui sépare le mythe de l'être réel, prendra conscience de l'événement créateur lui-même" [Trad: "la exegesis filosòfica haurà mesurat la distància que separa el mite d'allò real, prendrà consciència de l'esdeveniment creador mateix"] a Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, *RO*, 126.

<sup>356</sup> Gerald Bruns, *op. cit.*, 114.

<sup>357</sup> Raymundo Mier, "La experiencia literaria, negatividad y pérdida: Blanchot/Levinas", *Lecturas Levinasianas* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008), 308.

En Blanchot, l'escriptura neix com a resposta a la irrupció del desastre<sup>358</sup> i el dolor provocat per la descoberta de l'impossible. En aquest sentit, la literatura esdevé l'única resposta ètica a la intempèrie en què es troba immers el creador. Així, la literatura neix com a testimoni del dolor<sup>359</sup>. Tanmateix, l'escriptura és una experiència violenta<sup>360</sup>, però que comunica amb el silenci original i primordial<sup>361</sup>, que s'articula des del quasi contacte amb la mort. Per a aquest motiu, es podria parlar d'una ètica transgressora, aliena a la llei mundana, i sense cap mena d'ordre<sup>362</sup>. La resposta literària nascuda de la impersonalitat simplement esdevé present com a conseqüència del dolor que genera la impossibilitat d'accés a l'impossible. És a dir, contra tot pronòstic, en tant que acull, és hospitalària i ètica. Malgrat que s'hagi de parlar probablement d'una ètica de la nit, però que ja no hauria d'estranyar, dins el marc blanchotià. "Una generositat sense bondat, sense esperança, sense reciprocitat. L'ètica de l'escriptura és la de l'exercici d'una sobirania 'negativa', implacable, sense esclatxes, sense empara"<sup>363</sup>, o sigui, una ètica conscient de la impossibilitat que es resigna al destí fatal.

Certament, la resposta levinasiana enfront de les argumentacions blanchotianes s'emmarquen en el primer període estètic de Lévinas, és a dir, sobretot els primers anys posteriors a la Segona Guerra Mundial. Tendència que es detecta principalment a "La réalité et son ombre" (1948) o "De l'existence à l'existant" (1947). Ara bé, a partir dels textos posteriors que Lévinas publica a partir dels anys 60, la inclinació canvia i desapareix la qüestió central del *il y a* en la creació artística, per focalitzar-se eminentment en la representació ètica, més enllà de l'ontologia artística, i en aquest sentit, també en la qüestió de l'absència, i el moviment creatiu. És precisament en aquest tombant de perspectiva on podria determinar-se el segon període estètic de Lévinas. Un salt que significa una nova manera d'estudiar el fenomen estètic i artístic, però que no obstant no justifica, a parer de l'autora del treball, una ruptura en el seu pensament, ja que el rerefons dels dos períodes amaguen una mateixa preocupació l'absència, la preocupació per explicar la potencialitat artística per mostrar allò Irrepresentable i Irreversible que amaga la realitat.

---

<sup>358</sup> Ibid., 314.

<sup>359</sup> Id.

<sup>360</sup> Ibid., 320.

<sup>361</sup> Ibid., 308.

<sup>362</sup> Ibid., 321.

<sup>363</sup> "Una generosidad sin bondad, sin esperanza, sin reciprocidad. La ética de la escritura es la del ejercicio de una soberanía 'negativa', implacable, sin resquicios, sin amparo" a Ibid., 313.

En definitiva, la influència que Lévinas rep de Blanchot és indiscutible per les seves reflexions. No es dirà que la qüestió del cant vingui directament de Blanchot, però és una figura que cal emmarcar en el cosmos levinasià. Blanchot i Lévinas van conservar una amistat ben profunda des dels anys d'estudi a la universitat, des d'aleshores i fins a la fi dels seus dies van llegir-se i escriure's regularment. A més, no cal passar per alt, el llibre que Lévinas va dedicar a Blanchot: "Sur Maurice Blanchot" on en diferents capítols tractava i analitzava la literatura i teorització literària de Blanchot. En aquest llibre no hi ha cap menció a la qüestió del cant, però demostra un profund coneixement de la seva producció.

En aquesta línia, si bé Lévinas va mantenir-se crític davant la postura artística proposada per Blanchot, ja que esdevenia i justificava la irresponsabilitat artística durant la segona etapa no hi ha escrits que retornin a la qüestió de l'*il y a* artístic. Així, Lévinas s'hauria allunyat de les primeres directius, tot acostant-se més aviat, salvant les distàncies, aquell silenci essencial blanchotià, una nova parla<sup>364</sup> i l'art entès com a testimoni del dolor i el desastre. Així com el cant d'Orfeu que canta malgrat la impossibilitat, com l'única manera de plasmar el dolor. Tanmateix, és cert que Lévinas s'allunya de la bogeria, és un desconsol serè, en cap cas, descontrolat o monstruós, que Blanchot conserva. En aquest sentit, Lévinas sembla que tendeixi envers una esteticització del dolor, que Blanchot no pretén. Fet que genera certa contradicció entre aquesta esteticització i el rebuig per la bellesa. A continuació s'abordarà aquesta qüestió.

---

<sup>364</sup> Una mena de retrobament amb el *Dire* levinasià.

## 5. Estetització del dolor? Una resposta estètica-ètica

La proposta levinasiana estetitza el dolor? Quan Lévinas empra l'escultura de Sasha Sosno no entra en contradicció amb la voluntat d'allunyar-se de la contemplació de bellesa? Altrament dit, que l'obliteració hagi de cantar no és un intent d'harmonitzar la tragèdia? Aquestes són les preguntes que emergeixen quan el lector de Lévinas s'enfronta a les seves conclusions.

La resposta més evident és clarament afirmativa: Lévinas sembla que entri en contradicció. Ara bé només ho sembla.

Com ja s'ha apuntat a l'apartat anterior, Lévinas no és partidari de la creació monstruosa, vulgar i cruel, tampoc la que mostra desvergonyidament la realitat en la seva màxima duresa. La seva resposta no és un crit, és un cant. Aquesta distinció és important. A voltes amb certa resignació, allò que guia les investigacions de Lévinas és l'absent, allò que s'amaga més enllà de la realitat més simple, l'ombra que acompanya la realitat, allò que és infinitament transcendent i que s'ha perdut irreversiblement.

La solució es troba en la interpretació que va fer Lévinas de Innanis Xenakis a *Autrement qu'être: ou au-delà de l'essence*. Específicament, qui ajuda a fer-ho més esclaridor és Danielle Cohen-Levina i el seu article: "Lo que no puede ser dicho. Una lectura estètica en Emmanuel Levinas". En aquest, la teòrica repassa les aportacions levinasianes al camp de l'estètica, però arriba un moment en què profunditza la qüestió de la ressonància i el seu vincle amb l'estètica, fins a dir el següent:

En *De otro modo que ser*, el lenguaje es intrínseco a la obra de arte, quizá de manera inesperada pero pronta a acoger la vibración del arte. ¿Es esto una forma de canto, la queja que urde el lenguaje? La estética no es más un discurso venido de afuera, como una palabra extraña a la obra. Es una fuerza de actualización. Hace explícito lo que está implícito<sup>365</sup>.

Quan Danielle Cohen-Levinas es refereix al llenguatge ho fa referint-se a l'exegesi o la tasca interpretativa de l'estètica com a disciplina, la qual citant Lévinas seria "meta-llenguatge no eliminable" que "no s'adhereix sobre la ressonància de l'essència a l'obra d'art – la ressonància de l'essència vibra a l'interior del dit de l'exegesi"<sup>366</sup>. Cohen-Levinas veient l'exegesi com les paraules que fan explícit allò implícit acolliria la vibració pròpia del llenguatge. En definitiva, el llenguatge, la seva prosa, és la normalitat de la

---

<sup>365</sup> Danielle Cohen- Lévinas, *op. cit*, ND, 106.

<sup>366</sup> "non éliminable méta-langage" i "ne se plaque pas sur la résonance de l'essence dans l'œuvre d'art – la résonance de l'essence vibre à l'intérieur du dit de l'exégèse" a Emmanuel Lévinas, *op. cit*, AE, 71.

quotidianitat, i en l'art el llenguatge que el fa possible ha d'acollir la sonoritat d'allò implícit. Ara bé, la teòrica no es queda aquí. De fet, aprofundeix en la figura de Iannis Xenakis, com un dels representants de la música espectral, tot servint-se de la seva composició musical: *Nomos alpha pour violoncelle seul*.

D'entrada dir que la peça proposada de Xenakis, així com la resta de la seva música, no es particularitza per la seva suavitat i dolçor melòdica. Considerant-se el pioner de la música electrònica i creador de la música estocàstica<sup>367</sup>, Xenakis proposa gairebé l'antimelòdia. De fet, Lévinas la descriu així: “la música a *Nomos alpha* per violoncel sol de Xenakis, per exemple, flexiona la qualitat de les notes emeses en adverbis, tota quidditat esdevé modalitat, les cordes i la fusta desapareixen en sonoritat” i tot seguit referint-se a la sonoritat mateixa de la peça diu: “el violoncel és violoncel en la sonoritat que vibra en les seves cordes i en la seva fusta”<sup>368</sup>. Tal com definirà Danielle Cohen-Levinas: tautologia de l'art, fenomen “que consiste en dominar los procedimientos musicales a través de la materialidad del instrumento, a través de sus funciones vibratorias y resonantes que en música se llaman sonidos inarmónicos y parciales: dicho de otro modo, el espectro del sonido”<sup>369</sup>. Xenakis, així com la música espectral, a parer de Lévinas pretenen mostrar aquell doble, l'ombra de la realitat. El violoncel no volent fer línies melòdiques sinó mostrant la materialitat de la sonoritat pròpia de l'instrument aconseguix mostrar la seva ombra, la pura forma, allò que a prima vista no es veu ni es busca. Del so resultant, la teòrica conclou: “El sonido sería un material de lo dicho que no se borra ante aquello que evoca”<sup>370</sup>. Una evocació que parla d'allò Irrepresentable, que apel·la al *Dire*.

Cohen-Levinas continua fent atenció a la qüestió de la queixa, la qual especifica que només pot dur-se a terme mitjançant el llenguatge. L'aportació següent és també il·luminadora:

A diferencia del lenguaje cuyas palabras zanzan a veces sin equívoco alguno, la música aplaza el juicio, aplaza la decisión, o la explicación. Ciertamente, el lenguaje es la condición primera de la queja. Pues en el fondo, si se le diera el lenguaje, si se lo

---

<sup>367</sup> Música que rebutjava el determinisme, és a dir, no predictable.

<sup>368</sup> “la musique dans *Nomos alpha pour violoncelle seul* de Xenakis, par exemple, infléchit la qualité des notes émises en adverbis, toute quiddité se faisant modalité, les cordes et le bois s'en allant en sonorité” i “le violoncelle est violoncelle dans la sonorité qui vibre dans ses cordes et son bois” a Id.

<sup>369</sup> Danielle Cohen- Lévinas, *op. cit*, ND, 107.

<sup>370</sup> Id.



prestáramos, no estoy lejos de pensar que la obra de arte se quejaría a través de él. ¿Y de qué se quejaría? Sin duda del lenguaje<sup>371</sup>.

Però els mecanismes de l'art són uns altres: “el sonido se arranca a la cuerda; el color, al lienzo; la poesía, a la palabra”<sup>372</sup>. És aleshores que conclou:

Siempre he comprendido lo que dice Levinas como ese momento neurálgico del paso del sentido, ese momento en el cual el sonido, por definición infralingüístico y totalmente desprovisto de sentido, hace escuchar su materialidad. Reflexión estética, reflexión sobre lo musical que no es, que no es más la expresión de lo inexpresable, o de lo inefable, cara a Vladimir Jankélévitch, o de un orden superior. Lo musical ya no es únicamente esta fuerza que desata las subjetividades, esta representación sensible de un contenido insensible. Es lo musical, la vibración que nace de la interrupción del sentido, del arrancamiento al lenguaje; de la inversión cuasi dialéctica de las ocurrencias; de un contenido que desborda el continente y lo arrastra consigo. Sobre esto es necesario que meditemos<sup>373</sup>.

Aquestes paraules finals permeten significar de nou el “il faut que l’oblitération chante”. Aquest cant no s’ha d’entendre com una harmonització del dolor que representa l’art, sinó com una interrupció del sentit lògic, que arrenca el llenguatge. Alhora, no pot entendre’s com embelliment del dolor perquè l’exemple que Lévinas pren és la peça de Xenakis que representa l’antimelodia, la pura materialitat i forma. Cal que canti, sens dubte, però cal entendre el cant com la sortida de la lògica lingüística i ontològica, la cerca de l’ombra, és a dir, com la cerca d’un *com* que trenqui la lògica del sentit i que de tan sobtat que sigui aturi l’espectador no a causa de l’admiració, sinó a causa de l’interrogant i la incomprensió que ha generat la revelació fracassada, incompleta i ambigua de l’empremta de l’absent. Fenomen que exigeix preguntar-se pel motiu d’allò que es representa, per l’origen d’aquesta absència que sense mostrar-se pot intuir-se.

---

<sup>371</sup> Danielle Cohen- Lévinas, *op. cit*, ND, 108.

<sup>372</sup> Id.

<sup>373</sup> Danielle Cohen- Lévinas, *op. cit*, ND, 108-109.

## 6. Conclusions

### 6.1 Una estètica de l'absència: El sentit de l'art ètic o de la resposta estètico-ètica

Aquest treball començava fent referència al mite d'Orfeu i Eurídice, en especial al cant d'Orfeu comprès com l'única resposta al dolor causada per la mort d'Eurídice. Una absència irreversible i sense redempció possible. Recordant Virgili: “Orfeu, al seu torn, cercant en la balmada closca de la lira un consol pren al seu amor desolat, a tu et cantava, dolça esposa, et cantava tot sol amb ell mateix per la riba solitària, et cantava quan venia el dia i quan el dia s'allunyava”<sup>374</sup>. El desconsol és tan gran que res pot calmar-lo, només el cant, que amb l'entonació rítmica aconsegueix, si bé no alleujar la pena, porta al món, en formes inexactes, allò que és absent, la gravetat que la sostenia. El cant, i no el crit, es converteix doncs en una resposta estètica, però alhora ètica. Una nova parla que s'allunya de tota lògica, la qual veient la seva desaparició, la raó demanaria el seu oblit. El cant d'Orfeu és emblema de l'ordre pre-lògic, que fugint d'allò que sembla assenyat respon sense fi a una crida infinita, transcendent i confusa.

Ara bé, què vol dir cantar? Des de quins paràmetres cal entendre-ho? La resposta d'aquest interrogant ha estat el propòsit d'aquest treball, el qual de la mà de la filosofia d'Emmanuel Lévinas s'ha provat de resoldre. En aquesta línia, el punt de partida era clar: la incomprensió del següent fragment que Lévinas havia adreçat a la periodista Françoise Armengaud:

De fet, tot i obliterat cal que canti. Cal que l'obliteració canti. Un cant no és necessàriament quelcom alegre. Ha de commoure. Alguna cosa que commou de l'obliteració és la unitat, l' « una vegada ». La data de caducitat. El bitllet amb el qual no podem viatjar més. El *semelfactif* propi de l'existència que ens recorda a nosaltres mateixos<sup>375</sup>.

A partir d'aquest enigma el treball s'ha desplegat per tal de fornir una interpretació a l'afirmació, en especial atenció a la qüestió del cant com a resposta estètico-ètica. Per fer-ho, i atès que l'oració en concret havia estat expressada durant els darrers anys de vida, es va creure pertinent una anàlisi d'aquell corpus on Lévinas s'hauria dedicat a la qüestió de l'art o l'expressió poètica per tal de realitzar una genealogia que repassés i esbrinés què hauria conduït a Lévinas a acabar concebant el cant com una resposta artísticament ètica.

---

<sup>374</sup> Virgili, *op. cit.*, 189.

<sup>375</sup> “En fait il faut que même oblitéré cela chante encore. Il faut que l'oblitération chante. Un chant n'est d'ailleurs pas nécessairement quelque chose de gai. Cela doit être émouvant. Quelque chose qui émeut encore dans l'oblitération, c'est l'unicité, le « une fois ». La péremption. Le billet avec lequel on ne peut plus voyager. Le *semelfactif* de l'existence qui se rappelle à nous” a Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, DO, 32.

El treball s'enfrontava a un repte: l'estètica levinasiana no és la branca més coneguda del seu corpus, fet que podria fer pensar que estudiar-la no representava cap aportació acadèmica rellevant. No obstant, l'aposta era clara: si bé l'ètica és el pilar del pensament de Lévinas, hi ha altres àmbits com l'estètic que poden ajudar a entendre i fer més rica en matisos la seva filosofia. És per això que estudiar la preocupació sobre la responsabilitat i el moviment artístic era un bloc a tenir en compte. Important no només pel seu interès acadèmic, sinó també per l'àmbit ètic, artístic i museístic.

Tanmateix, aquest estudi no només volia convertir-se en una simple genealogia que classifiqués les diverses etapes estètiques transitades per Lévinas, sinó estudiar l'evolució de les seves aportacions en relació amb l'expressió artística o poètica a través dels textos més significatius. Finalment, qüestionar aquest pensament metafòric o simbòlic que Lévinas utilitza per, en definitiva, parlar de la condició humana.

Les preguntes inicialment plantejades han estat progressivament respostes i a continuació s'exposaran les conclusions a les quals s'ha pogut arribar a propòsit de l'estètica d'Emmanuel Lévinas.

En primer lloc, s'aposta per un pensament estètic unitari malgrat les modificacions que Lévinas va establir al llarg de la seva carrera. Indiscutiblement, entre finals de la dècada dels 40 i les darreries dels 80, es detecta una evolució i cert canvi d'enfocament pel que fa a la qüestió de l'art i l'expressió poètica-artística. Per aquest motiu es pot concloure dos moments ben separats: el primer que s'emmarcaria entre la dècada dels 40 fins als 60, i el segon de la dècada dels 60 fins als 90. Els primers 20 anys estarien marcats pels esdeveniments traumàtics de la Segona Guerra Mundial que impedirien allunyar de Lévinas l'obsessió per la responsabilitat creadora i artística; els següents 30 anys es particularitzarien per una obertura de mires i una comprensió de l'art més enllà del seu aparent onirisme i descontrol i descontrolat, per encaminar l'estudi de l'art fent atenció al seu moviment i la seva relació tant amb el dolor com l'alteritat. El salt entre les dues etapes és ineludible, però si s'és partidari de pensar el seu pensament estètic com un bloc unitari és pel rerefons que mantenen les dues etapes: la preocupació per allò que representa l'art o la poesia: l'Irrepresentable, l'Absent, l'Irreversible. Una qüestió que, en efecte, és el motor del seu pensament; en definitiva, l'Infinit i la Transcendència de l'altre. El moment clau és l'escriptura de "La signification et le sens" que evidència un gir en el tracte de la foscor artística, passant del judici que condemnaria l'art per obscurantista a més tard concloure que allò confús no seria l'art en si, sinó la realitat. Conseqüentment,

seria l'art que en voler copsar la foscor i el misteri de la realitat es faria confús. És per això que pot parlar-se d'una base o d'un baix continu que es manté durant totes les dècades en què Lévinas va consagrar-se a l'art, tot oferint progressivament a cada una d'elles un grau de maduració i complexitat més.

En segon lloc, l'estètica levinasiana esdevé un element clau per la comprensió de la seva ètica. Si bé l'ètica que proposa Lévinas és prou forta per definir-se sense la inclusió del paper de l'expressió artística, tanmateix, coixeja. Tant a *De l'existence à l'existant* com a *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* la presència de l'expressió poètica esdevé cabdal per comprendre nocions com l'*il y a* o el *Dire* o *Dit*. En aquest sentit, entendre la rellevància de la paraula poètica o artística és important per entendre una forma d'interpel·lació ètica que esdevé necessària per la relació amb l'alteritat. A més, cal no prescindir del moviment propi de l'art en la seva cerca de l'Irrepresentable, un moviment que és ètic, femení, d'hospitalitat i acollida d'allò infinitament incompreensible.

Finalment, i en relació amb allò esmentat al paràgraf anterior, cal tractar la qüestió del cant. L'estètica levinasiana posa l'accent especialment al *com* i no al *què*. A Lévinas li interessa el moviment artístic, els seu gest que permet acostar-se a l'alteritat. D'aquesta manera, l'interès del sentit de l'art ètic radica precisament en la capacitat de sacseig aconseguida per la seva manera d'adreçar-se al món i als altres. Un *com* que inqüestionablement afectarà i determinarà el *què*. Aquí és on juga el rol del cant. Quan Lévinas es refereix al cant no ho fa entenent-lo com una simple entonació de notes, sinó com una irrupció dins el sentit lògic de la quotidianitat. És a dir, com un nou llenguatge de proximitat. Un cant que no és el *Dire* propi, ja que aquest és pre-lògic, i el cant s'emmarca dins la lògica de la quotidianitat, però que tanmateix aconsegueix ressonar en el *Dit* l'essència del *Dire*, tot assolint la revelació de l'empremta de l'absent, precisament gràcies al moviment intematitzable –perquè ressona la pre-lògica del *Dire*–. El cant esdevé la màxima expressió possible d'acostar-se a allò que és exterior a l'ésser i és justament per això que Orfeu l'escull perquè és l'única forma possible d'acostar-se a allò que no és amb nosaltres, d'intuir-lo. Així, és una resposta ètica, perquè en la seva expressió es fa fonament conscient de la finitud humana, de la seva fragilitat mortal. Una intuïció que no és definible ni sintetitzable en verb. És so verbal, un so que no es crea des de la voluntat d'ésser contemplat ni admirat, sinó des del desig de retornar impossiblement *hic et nunc* allò que ja no pertany a l'humà, perquè probablement no ho ha estat mai. És per això que “allò irrepresentable no serà representat al poema. Serà la

mateixa poesia. La poesia significa poèticament la resurrecció que la porta: no en la faula que canta, sinó pel seu cantar mateix<sup>376</sup>. El logos del cant no té importància, sinó el seu moviment, la seva resposta, el simple fet de ser-hi, malgrat la seva impossibilitat, el seu fracàs i el seu escàndol.

## 6.2 Futures línies d'investigació

Havent estudiat l'estètica plantejada per Emmanuel Lévinas, el pas següent seria aplicar la seva posició com a estratègia hermenèutica mitjançant exemples literaris o artístics que puguin posar a prova la seva validesa. És a dir, prendre autors que hagin dedicat la seva creació a parlar d'allò irrepresentable, absent o irreversible, fins i tot focalitzant l'interès en la representació del trauma, i se n'hagin en sortit o bé que el seu resultat s'hagi considerat satisfactori. Així seria possible concloure si la seva adequació podria ser interpretada en clau levinasiana. En aquest sentit, seria necessari analitzar detalladament els possibles exemples proposats, així com els mecanismes de representació utilitzats.

Estirant el fil del que aquest treball ha pretès analitzar, l'objectiu no consistiria en un estudi que es restringís només a l'àmbit filosòfic, sinó que caldria que s'entrecreués amb la teoria literària i artística per tal de demostrar la contribució que Lévinas hauria trobat en l'expressió poètica i artística. També fer-la extensible als Estudis de Trauma que darrerament ha aconseguit configurar-se com a disciplina independent i autònoma, tot establint connexions amb la psicoanàlisi. Certament, Levinas no va mantenir un vincle massa estret amb els psicoanalistes de la seva època, tampoc va compartir la seva inclinació. No obstant, hi ha certes afinitats entre ell i Lacan. Tal com entreveu Cathy Caruth a propòsit de la connexió entre literatura i psicoanàlisis:

Si Freud recorre a la literatura per descriure l'experiència traumàtica, és perquè la literatura, així com la psicoanàlisi, s'interessa per la complexa relació entre el saber i el no-saber.

Aquesta és, de fet, en el punt on el saber i el no-saber es creuen on el llenguatge de la literatura i la teoria psicoanalítica de l'experiència traumàtica precisament es troben<sup>377</sup>.

La literatura i l'art gaudeixen de mecanismes expressius únics capaços d'encarar tota mena de realitats i fer-les representables, privilegi que d'altra manera no seria possible o

---

<sup>376</sup> "L'Irrepresentable ne sera pas représenté dans le poème. Il sera la poésie. La poésie signifie poétiquement la résurrection qui la porte : non pas dans la fable qu'elle chante, mais par son chanter même" a Emmanuel Lévinas, *op. cit*, PR, 22.

<sup>377</sup> Original: "If Freud turns to literature to describe traumatic experience, it is because literature, like psychoanalysis, is interested in the complex relation between knowing and not knowing. And it is, indeed at the specific point at which knowing and not knowing intersect that the language of literature and the psychoanalytic theory of traumatic experience precisely meet" a Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, narrative and history* (USA: The Johns Hopkins University Press, 1996), 3.

bé la dificultat seria més elevada. A més, ambdues disciplines donen accés a nous modes de coneixement, que ni redueixen ni simplifiquen la representació de l'alteritat. Conseqüentment, la literatura sobre el trauma no només ha de ser estudiada com un factor patològic, sinó més aviat com una història “que se'ns adreça amb la intenció de parlar-nos d'una realitat o d'una veritat que, altrament, no seria possible”<sup>378</sup>. Així, si l'experiència traumàtica, tal com Freud havia indicat, no podia ser plenament assimilada en el moment de produir-se, els escrits consagrats al trauma caldrien ser llegits no com a meres fonts de coneixement, sinó com un testimoni privilegiat que demanaria la nostra atenció i adequada, és a dir ètica, interpretació. És justament aquí quan el pensament de Lévinas esdevé valuós i esclaridor.

En conclusió, les possibles futures línies d'investigació pretenen continuar contribuint dins els Estudis Levinasians i fent-los extensibles a altres àmbits no estrictament filosòfics, tot establint el seu pensament com a punt de partida i reivindicat model ètic a seguir.

---

<sup>378</sup> Original: “story that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available” a Cathy Caruth, *op, cit*, 4.

## 7. Bibliografia

### Primària:

Bergson, Henri, *El riure*. Barcelona: Edicions d'Ela geminada, 2023.

Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*. París: Librairie Gallimard, 1991.

—————, *L'entretien infini*. París: Gallimard, 1997.

—————, “Prólogo: Blanchot, la literatura y la muerte”, *Los intelectuales en cuestión: Esbozo de una reflexión*, Pròleg de: de Manuel Arraz. Madrid: Editorial Tecnos, 2003.

Heidegger, Martin, “Para qué poetas en época de penuria”, *Caminos de bosque*, Trad: Arturo Leyte, Helena Cortés. Alianza Editorial: Madrid, 1995.

—————, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, *Arte y poesía*, Trad: Samuel Ramos. Fondo de cultura económica: Mèxic, 2005.

—————, *¿Qué significa pensar?*, Trad: Editorial Trotta: Madrid, 2010.

Heidegger, Martin, *El Ser y el Tiempo*, Trad: Raúl Gabás. José Gaos. Fondo de cultura económica: México, 2018.

Jankélévitch, Vladimir, *La mort*. París: Flammarion, 1966.

—————, *Le pardon*. París: Éditions Montaigne, 1967.

Lévinas, Emmanuel, *Totalité et Infini : Essai sur l'extériorité*. Ed. M. Nijhoff : La Haye, 1961.

—————, *Humanisme de l'autre home*. Fata Morgana: Paris, 1972.

—————, *Sur Maurice Blanchot*. Paris: Fata morgana, 1975.

—————, *Difficile liberté*. París: Fata Morgana, 1976.

—————, *Le temps et l'autre*. Fata Morgana : París, 1979.

—————, *De l'existence à l'existant*. París: Vrin, 1986.

—————, *Éthique et infini*. Usine de La Flèche: Le livre de poche, 1982.

—————, *De l'oblitération*, París: Éditions de la différence, 1990.

—————, “Fribourg, Husserl et la phénoménologie” i “La réalité et son ombre”, *Les imprévus de l’histoire*. París: Le Livre de Poche, 1994.

—————, “Jean Atlan et la tension de l’art”, *Emmanuel Lévinas*. (dir.) Catherine Chalier, Miguel Abensour. París: L’herne, 2006.

—————, *Eros, littérature et philosophie. Essais romanesques et poétiques, notes philosophiques sur le thème d’éros*, Ed: Jean-Luc Nancy i Danielle Cohen-Levinas. París: Éditions Grasset et Fasquelle, 2013.

—————, *Noms propres*. Barcelona: Fata morgana, 2014.

—————, *Être juif. Suivi d’un lettre à Maurice Blanchot*, Pròleg de Danielle Cohen-Levinas. Rivages poche: París, 2015.

—————, *Entre nous : Essais sur le penser-à-l’autre*. París: Éditions Grasset & Fasquelle, 2016.

—————, *Autrement qu’être ou au-delà de l’essence*. Clamency: Le livre de Poche, 2021.

Rilke, Rainer Maria, *Sonets a Orfeu*, Trad: Josep Maria Fulquet i Eduard Santiago. Barcelona: Editorial Flanêur, 2023.

Ovidi, *Metamorfosis II*, Trad: Adela M. Trepà i Anna M. De Saavedra. Romanyà-Valls: Editorial Alpha, 2019.

Virgili, *Geòrgiques*, Trad: Miquel Dolç. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1963.

#### Secundària:

Armengaud, Françoise, *Emmanuel Lévinas*, (dir.) Catherine Chalier, Miguel Abensour. L’herne : París, 2006.

Antich, Xavier, *El rostre de l’altre*. València: Edicions 3 i 4, 1993.

Bruns, Gerald, *Maurice Blanchot: The Refusal of Philosophy*. London: The Johns Hopkins University Press, 1997.

Caruth, Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, narrative and history*. USA: The Johns Hopkins University Press, 1996.



Cohen-Levinas, Danielle, “Lo que no puede ser dicho. Una lectura estética en Emmanuel Levinas”, *Estudios de Filosofía*, Trad: Raphael Aybar y Cesare del Mastro. Vol. 11, 2013.

Collin, Françoise, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*. Saint-Amand: Éditions Gallimard, 1986.

Del Maestro, Cesare, “Trace et signe : Entendre dans la présence des traces la trace de l'absent”, *La métaphore chez Levinas : Une philosophie de la vulnérabilité*. Bruxelles: Lessius, 2012.

Galabru, Sophie, *Le temps à l'œuvre : Sur la pensée d'Emmanuel Lévinas*. Paris: Herman philosophe, 2020.

Gomis, Clara, *Emmanuel Lévinas: L'ètica com a sentit*. Barcelona: Editorial cruïlla, 1999.

Gritz, David, *Levinas face au beau*, prefaci de Catherine Chalièr. Paris: Éditions de l'éclat, 2004.

Hart, Kevin, “Ethics of the Image”, *Levinas Studies*, Vol. 1. Pittsburgh: Duquesne Press, 2005.

Hill, Leslie, “Il y a – Holding Lévinas's hand to Blanchot's fire”, *The demand of writing*, (ed.) Simon Critchley. New York: Taylor & Francis, 2005.

Malka, Salomon, *Lire Levinas*. Paris: Les éditions du Cerf, 1984.

—————, *Emmanuel Lévinas: la vie et la trace*. Paris: Éditions Jean-Claude Lattès, 2002.

Mejía, Ricardo, “Caldrà una fenomenologia de l'amor? Un esbós a partir d'Emmanuel Lévinas i Jean-Luc Marion”, *Comprendre*, Vol. 22/1, 47-50, 2020.

Mier, Raymundo, “La experiencia literaria, negatividad y pérdida: Blanchot/Levinas”, *Lecturas Levinasianas*, editors: Esther Cohen Silvana Rabinovich. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

Ouaknin, Marc Alain, *Méditations érotiques : Essai sur Emmanuel Lévinas*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1998.

Robbins, Jill, "Aesthetic Totality and Ethical Infinity: Levinas on Art", *L'Esprit Créateur*, Vol. 35, No. 3, 1995.

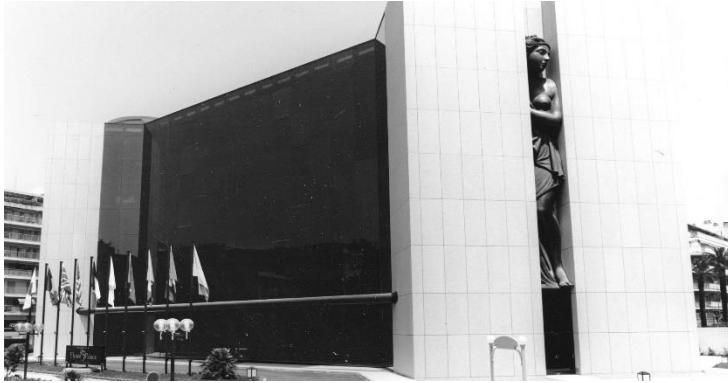
"Sacha Sosno", Sacha Sosno, consultat el 29 d'agost de 2023, <https://sosno.com/>.

Vattimo, Gianni, *Introducción a Heidegger*. Barcelona: Geisa editorial, 2002.

Wright, Tamra, Hughes, Peter i Ainley, Alison, "The paradox of Morality: an interview with Emmanuel Levinas", *The provocation of Levinas: Rethinking the other*, (ed.) Robert Bernasconi i David Wood, Trad: Andrew Benjamin i Tamara Wright. Nova York: Routledge, 1988.

## 8. Annex

Imatge 1: Hôtel Elysée Palace (1987) a Niça<sup>379</sup>



Imatge 2: Drapé dans le vide (1989)<sup>380</sup>

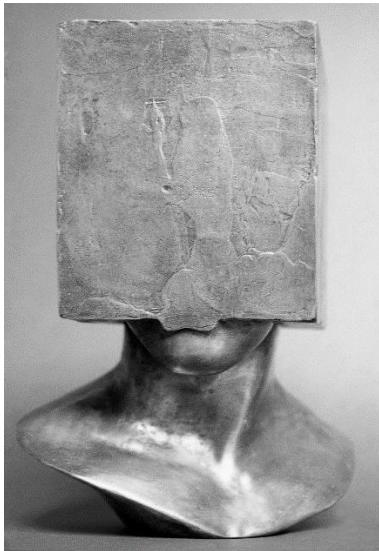


---

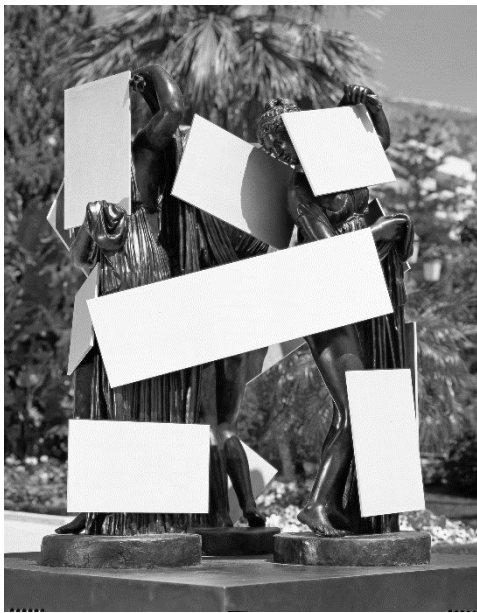
<sup>379</sup> Sacha Sosno, "Hôtel Elysée Palace". *Sacha Sosno – L'art de l'oblitération*, Disponible a: <https://sosno.com/toutes-les-oeuvres/hotel-elysee-palace/> (16/05/2023), 1987.

<sup>380</sup> Sacha Sosno, "Drapé dans le vide". *Sacha Sosno – L'art de l'oblitération*, Disponible a: <https://sosno.com/toutes-les-oeuvres/drape-dans-le-vide-bronze/> (16/05/2023), 1987.

Imatge 3: Tête carré (1980)<sup>381</sup>



Imatge 4: La danse (1997)<sup>382</sup>



---

<sup>381</sup> Sacha Sosno, “Tête carrée”, *Sacha Sosno – L’art de l’oblitération*, Disponible a: <https://sosno.com/toutes-les-oeuvres/tete-carree-bronze/> (16/05/2023), 1987.

<sup>382</sup> Sacha Sosno, “La danse”. *Sacha Sosno – L’art de l’oblitération*, Disponible a: <https://sosno.com/toutes-les-oeuvres/la-danse/> (16/05/2023), 1987.