

**EL ARTE Y LO INDECIBLE: MEDITACIONES DESDE EL PENSAMIENTO
LEVINASIANO
ART AND THE UNSPEAKABLE: MEDITATIONS FROM THE LEVINASIAN
THINKING**

Recibido: 26/06/2014

Aceptado: 30/09/2014

ESTEBAN JOSUÉ BELTRÁN ULATE

Universidad de Costa Rica

“La belleza salvará al mundo” (Dostoievsky s.f.)

Resumen

El ensayo presenta una reflexión acerca de la obra de arte desde una lectura levinasiana, a partir de la noción de epifanía del rostro. La pesquisa asume en un primer momento una lectura de la crisis de los esteticismos del siglo XX, como manifestación del sinsentido de la vida, y se centra en el carácter meta-ontológico que deviene de la relación asincrónica rostro, teniendo como puerta de entrada la obra de arte.

Palabras Clave: Estética, Infinito, Belleza, Otro, Trascendencia.

Abstract

The essay presents a reflection on the art from a reading of Levinas, from the notion of epiphany of the face. The research assumes at first reading of the crisis of the twentieth century aestheticism, as a manifestation of the meaninglessness of life, and focuses on the meta-ontological character of the relationship becomes asynchronous face, having as door into the work of art.

Key words: Aesthetics, Infinite, Beautiful, Other, Transcendence.



Introducción

Palabras proemiales

Como se manifiesta en el título de la presente pesquisa, el texto que se esboza a continuación, asume como punto de partida el pensamiento de Emmanuel Levinas, filósofo judío, (oriundo de Kaunas, y posteriormente nacionalizado francés), con el objetivo de reflexionar en torno a la noción de obra de arte. El abordaje en cuestión, si bien asume como derrotero las tesis del autor judío, se permea por una serie de posicionamientos de diversos autores, a tenor de sustentar la tesis de la epifanía del rostro en la obra de arte.

En orden a caracterizar la propuesta metodológica asumida por el autor en el ensayo, se inicia partiendo de un bosquejo distintivo entre estética y arte, esto claro está, desde un ámbito meramente propedéutico, lo cual permite encuadrar, a modo de línea de iniciación, el carácter del presente estudio. A partir de la distinción y relación entre ambas nociones, se fundamenta una crítica a la banalización del arte, desde lo que se podría denominar la “estetización” del arte en el siglo XX.

Una vez enunciado el vértigo que deriva de las estéticas del sin sentido del siglo XX, se expone una sección sobre la obra de arte como manifestación de la capacidad creadora del ser humano; para llegar a un momento intitulado como “El arte y lo indecible: Del concepto a lo aconceptual”, este apartado marcado por un influjo levinasiano, esgrime el giro de la visión positivista y nominalista de la realidad hacia una concepción que reconoce la presencia de lo indecible, cual huella de lo infinito que se manifiesta en la realidad, de manera inapresable e imposible de conceptualizar.

Desde la propuesta expresada previamente, se despliega un último apartado en el que se declara la noción de la epifanía del rostro, cual huella de lo infinito, en la obra de arte.

Lo anterior para finiquitar con una apología a la obra artística, no como mero conglomerado de conceptos ni mucho menos como tematización sino más bien una alteridad, mismo que se desarrolla con una serie de consideraciones conclusivas.

Desarrollo

Estética y Arte: una lectura propedéutica

Estética y Arte son dos nociones que presentan una relación indisoluble, empero surgen de contextos distintos y necesarios por clarificar, mientras la primera de ellas es un legado de la ilustración, la segunda es una noción asumida desde la antigüedad por diversas culturas.

La necesidad de establecer un vínculo entre ambas nociones resulta pertinente en el presente ensayo, esto con el fin de concebir la “estetización” del arte en el siglo XX, lo cual se desplegará de manera amplia en el siguiente apartado.

En tanto, se procede a esbozar una suerte de inducción a las nociones, aclarando que los acercamientos consiguientes, distan de ser una definición omni-abarcante, sino más bien procurando ser una guía para el presente estudio.

El Arte, podría asumirse como una noción con una carga semántica politemática que deviene de los diversos contextos en los que es desarrollada y considerada, quizás como punto de partida y de modo generalista, partiendo de su raíz etimológica, τέχνη, se puede concebir

como la virtud que se desarrolla a partir de la aplicación y conocimiento de una técnica, dicha aplicación o destreza no habita en el ámbito de la sabiduría ni en la mera empírea. Su utilización ha devenido posteriormente en el campo de las formas, colores, texturas, sonidos que intentan manifiestan ideas y/o sensaciones, en lo comúnmente denominado bellas artes.

Es claro que lo anterior, no deja de ser un aserto peligroso, por lo que atendiendo a Umberto Eco (1971), más que circular sobre la definición del arte lo más pertinente sería reflexionar sobre lo problemático en la definición misma, lo cual no es tarea del presente estudio.

A modo de síntesis del presente introito, el arte no deja de ser una noción ambigua, no obstante, evidencia el carácter del significado que escapa del significante, así pues, definir arte es dar muerte al arte.

En un segundo momento, el término Estética, es una construcción ilustrada, que presenta su raíz etimológica en el griego αἴσθησις (aisthesis) que hace referencia a la sensación o la sensibilidad, lo anterior es considerado por el filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) al construir el neologismo,

mismo que es presentado al mundo académico, por primera vez, en 1723, en su obra *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, en este estudio el sajón considera la Estética como el conocimiento sensorial que aprehende lo bello, “As coisas inteligíveis devem, portanto, ser conhecidas através da facultade do conhecimento superior, e se constituem em objetos da Lógica; as coisas sensíveis são objetos de ciência estética (epistemé aisthethiké), ou então, da ESTÉTICA”.¹ Es necesario recalcar que esta consideración baumgarteniana deviene del influjo que el autor recibe sobre las interpretaciones leibnizianas del catedrático en Matemáticas de la Universidad de Halle y también teólogo luterano alemán Christian Von Wolff (1679-1754) a propósito del conocimiento oscuro en las antípodas del conocimiento lógico.

Por su parte, Alexander Baumgarten (1750) desarrolla posteriormente la noción de Estética, en su obra *Aesthetica*, dando cabida a este neologismo como una disciplina ubicada en el ámbito filosófico, su postura se asume desde un plano sensorial en oposición a un

planteamiento lógico cognitivo, como se evidencia con claridad en el axioma “Aesthethices finis est perfectio cognitionis sensitiuae, qua talis” (Baumgarten, 1750, Pars1, S.14). A partir de las elementales consideraciones anteriores, la relación que deriva de la Estética y el Arte, radica en cuanto a la vinculación que desde la noción ilustrada se ha procurado enarbolar a las distintas manifestaciones artísticas, llegando así a la obra de arte desde la conceptualización o desde la declaración no declarativa. Son múltiples las acepciones en torno al arte y la estética, y que se acentúan con mayor multiplicidad en el siglo XX, al punto de tornarse confusas entre sí, cual galimatías.

Esta época presenta un juicio sobre el arte mismo, lo cual se constata a partir de obras como la composición en tres movimientos intitulada “4:33” del compositor norteamericano John Milton Cage Jr. (1912-1992) y “Blanco sobre blanco” del pintor ruso, Kazimir Severinovich Malévich (1878-1935), así como la serie de pinturas geométricas

¹ Baumgarten, “Meditações filosóficas sobre alguns tópicos referentes à essência do poema” §. 116;

tomado de: Baumgarten, Alexander (1993) Estética, A lógica da arte e do poema. Petrópolis, Brasil. p.

denominadas “Negro sobre negro” del pintor oriundo de San Petersburgo, Aleksandr Mijáilovich Rodchenko (1891-1956), así como el “Fountain”, uno de los diversos *readymades* del artista galo, Marcel Duchamp (1887-1968).

Es así, como en el siglo XX, el Arte y la Estética se enfrentan en medio de una anfibología, las revelaciones de las subjetividades desencadenan una nebulosa de sentido que terminan por generar una tergiversación del carácter de la obra de arte y del artista.

La muerte del arte anunciada por el filósofo germano Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), ha sido la sentencia profética de una realidad postmoderna, en la que, lejos de concebir el arte como la consumación de un estrato de comprensión de lo absoluto, ha desembocado en una visión de arte difuminada en una diversidad de definiciones subjetivas que terminan por vaciar al significante de sentido, el arte como un amanecer del sin-sentido, un amanecer oscuro y frío, en el que el arte es asumido como artefacto de consumo. Una visión artística enmarcada desde la finitud, desde la objetivación, producción artística cerrada sobre sí misma, al

servicio del sistema o como repudio al sistema, igualmente, en ambas modalidades, reina el sin-sentido, y el eclipse estético.

Estetización de la Arte: De la crisis de sentido

Es importante considerar que desde la definición baumgarteniana de Estética, el término ha sufrido una serie de alteraciones en cuanto su acepción, esto a partir de una serie de reflexiones esbozadas por múltiples autores, desde el siglo XVIII a la actualidad. Como se ha mencionado en el apartado anterior, el siglo XX evidencia múltiples manifestaciones artísticas que derivan en un sentimiento trágico del arte, y esto no radica en tanto el sentido que se percibe de la obra, sino en el interés, y el objetivo que se esconde tras la misma.

El arte se traiciona a sí mismo, al convertirse en un medio para consecución de un fin, llámese reconocimiento social, remuneración económica, la obra si bien está abierta al reconocimiento social no



finaliza ahí, el arte es un fin sin fin,² es una acción necesaria y libre.

La postmodernidad, y su influjo líquido, ha permeado las expresiones artísticas; la solemnidad propia de la época de las luces en cuanto al arte refiere, ha devenido en un “*laissez faire, laissez passer*”, por un lado se da gran primacía al desarrollo de la técnica, en un afán ensordecedor, mientras que en otros ámbitos artísticos, las estructuras son deconstruidas y reconstruidas, como por ejemplo el “dodecafonismo”, atiéndase en este caso a la creación del compositor austriaco Arnold Schönberg (1874-1951), y la derivación que deviene posterior a esta manifestación musical denominada como “serialismo”, ejemplo de ellos las composiciones del francés Pierre Boulez (1925-actualidad).

A su vez, en este contexto histórico, se enfrentan las reflexiones en torno al arte, por un lado los teóricos que asumen las obras como fuente rebosante de sentido frente de significados, mismos que pueden y deben ser llevados al concepto, desde una óptica que besa los límites de analítica; mientras que otros

adhieren a una lectura que asume la obra como un elemento que refiere a un metarelato, e incluso superando cualquier relato posible, avanzando en un modo de saber que supera cualquier modo de conocer del hombre y por ende todo modo de denominar, pues en la obra radica un modo de belleza tal que “designa lo indesignable”. (Eco, 1999, p.126).

La Modernidad ha sido la época de la muerte,³ no solo para Dios,⁴ sino para el Hombre,⁵ y por su puesto para el arte.⁶ Hace frío en el siglo XX, tanto Hiroshima, Auschwitz, Fukushima, manifiestan como lo humano muta en un post-humanismo, influjo de existencialismo manipulado por el opio de la tecnología, lo Cyborg parece ser lo dominante, empero este modo de existente carece de una sensibilidad, “The cyborg would not recognize the Garden of Eden”(Haraway, 1991).

La modernidad en su momento tardío, o como han denominado otros, postmodernismo, ha devenido una crisis de lo humano, y el ámbito artístico no queda exento de ésta aporía.

El sin-sentido de la existencia, sentencia que se podría traducir en aquello

² Kant, 1975

³ A partir de Hegel, específicamente, el mayor de todos los filósofos de lo absoluto.

⁴ Cfr. Friedrich Nietzsche

⁵ Cfr. Michael Foucault

⁶ Cfr. George W. F. Hegel

“nace sin razón, se prolonga por debilidad y muere por casualidad”,⁷ se traduce en el arte como un vértigo, esta se caracteriza como angustia, (con posibilidad de derivar en desesperación), REV. HUMANITAS, 2015, 12: pp. 156 producto de la actitud egoísta, fruto de la muerte de la creatividad, el “vértigo aísla al hombre de lo real, corta los vínculos nutricios con las realidades valiosas y hace imposible toda actividad auténticamente creadora” (Sartre, 1947, p.151).

Con el umbral de lo humano, el arte parece quedar oculto bajo la propia bruma de lo absurdo, esto no implica que carezca de intención, sentido, idea, o sensibilidad, empero se halla cerrado sobre sí y para sí.

Obra de Arte: capacidad creativa del ser humano

La obra de arte está imposibilitada de definición, reclama una libertad enmarcada en un campo de norma determinado por lo natural (Schelling, 1999), síntesis entre libertad y norma (Lopez, 2003). Si bien el arte y la vida no son lo mismo, estas manifestaciones se convierten en el ser humano en algo unitario, y dentro de esa unidad deviene una responsabilidad (Bajtín, 1982), la

experiencia artística es una acción creativa y dialógica.

En este sentido, desde el pensamiento del filósofo y pianista español Alfonso López Quintas (2003) de las realidades objetivas son el primer nivel sobre el cual acontece un segundo momento, el cual la creatividad es fecunda, y permite fusionar elementos a tenor de nuevas realidades no objetivas, sino praxis sensitiva-imaginativa, el ser humano no es mero productor, sino agente activo en un diálogo simbólico con la naturaleza, respecto a una referencia que reboza de sentidos.

Para López (2003)

Un piano, como mueble, es un objeto. Como instrumento, presenta un rango superior. En cuanto mueble se halla ahí frente a mí; puedo tocarlo, medir sus dimensiones, comprobar su peso, manejarlo a mi arbitrio, ponerlo en un sirio o en otro –nivel 1-. Como instrumento, solo existe para mí si sé hacer juego con él, si soy capaz de asumir las posibilidades que me ofrece de crear formas sonoras. Al entrar en juego con el piano, éste deja de estar fuera de mí; se une

⁷ Sartre, 1947, p. 151

conmigo en un mismo campo de juego... (p. 26)⁸

La manifestación artística, es siempre posibilidad de encuentro, por lo REV. HUMANITAS, 2015, 12: pp. 156 que se gesta un ámbito que indiferencia la tradicional concepción sujeto objeto y funde la subjetividad con la realidad extramental, en un campo referencial limitado en una dimensión meta-temporal y meta-espacial, “El arte intensifica nuestra mirada para que no se detenga la vertiente objetiva de los seres” (López, 2003, p.33).

La obra de arte permite la concreción de un espacio lúdico en el que a partir de una apertura y suspensión del juicio emanan una serie de “realidades espirituales más profundas”, (Marcel, 1945, p. 341), y con realidades espirituales, no se asume la existencia de un segundo plano de realidades sino, de un “Tú” que llama al “Yo”, de manera poética libre de lenguaje prosaico (López, 2003)

El arte y lo indecible: Del concepto a lo aconceptual

Frente al vértigo que deriva de manifestaciones truncadas, el arte que “ayuda a prever a qué altura puede

elevarse nuestra vida si advertimos que ésta no solo se desarrolla entre objetos sino también y sobre todo, entre ámbitos de realidad”, (López 2003), sin embargo este pronóstico es insuficiente, ya que la ese llamado (alteridad) que brota de la realidad “ambiental” con la obra de arte, no puede ser, por más que se intente, enclaustrada en un concepto.

El arte no es solo un campo de los artistas, el ser humano está siempre en disposición al goce estético, al conocimiento no lógico, y esto no es un acto pasivo, sino una praxis creadora, no solo hay acción en el compositor de la sinfonía, sino también, en el que escucha con disposición.

En la obra de arte, es metáfora viva, acontecimiento “que nos coge desprevenidos y nos engaña de toda ilusión de dominio, lo divino no es únicamente aquello se sustrae a nuestra comprensión, sino aquello que se nos acerca, se apodera de nosotros y obra sobre nosotros sustrayéndonos”. (Chretien, 2002, p.119)

El ámbito de relación que deviene del encuentro con la obra de arte, se reconstruye a partir de la belleza que se

⁸ López, 2003, p. 26

descubre en la armonía, proporción y formalidad de la creación, esto es algo que desde el Medievo es llevado a colación, tal como manifiesta el filósofo medieval del periodo carolingio Escoto Erígena (810-877) “Pulchritudo non est

aliqua qualitas absoluta in corpote pulchro sed est aggregatio omnium convenientium tali corpori, puta magnitudis, figurae et coloris et aggregatio ómniium respectuum qui sunt isotum ad corpus et ad se invicem” (Bruyne 1946, citado por Eco, 1999, p. 122), empero esta relacionalidad de elementos constituyentes del objeto de admiración, no son razón suficiente, la obra de arte más allá de ser integridad en sí misma por la causa eficiente que la expuso se torna autónoma de creador, de tiempo y espacio, logrando afectar diversas subjetividades.

Es prudente enunciar que desde la reflexión del presente estudio, se asume que la cualidad de éxtasis, resultado de relación ambital, visto desde un lenguaje Lopeziano, no descansa en la objetividad de la obra ni en la subjetividad del individuo, sino más en la vinculación que deriva de ambos, encuentro de realidades. “La obra de arte es una realidad autónoma”,⁹ al respecto neotomista francés Jacques Maritain (1882-1973) asume un carácter relacional ambital en el arte y el artista “El primer deber del artista y el poeta es ser inquebrantablemente

fieles a su verdad, a la verdad singular e incomunicable de ellos y de las cosas que les ha sido oscuramente revelada y que debe tomar forma en la obra” (López, 1993). La vinculación entre sujeto y obra no se cristaliza en la objetivación de uno sobre lo otro, sino en el carácter relativo y relacional.

La obra, por tanto no se resuelve mediante una determinación, ni una objetivación, sino a partir de la remanencia de sentido que surge de la acción contemplativa, esto se traduce en un éxtasis, comprendiendo este como una real común-uniión, vínculo con aquello que supera el concepto mismo, por lo que cualquier modo de referencia es insuficiente, parafraseando al teólogo escocés del periodo escolástico, el beato Juan Duns Scoto (1266-1308) a propósito de la obra de arte, “nihil enim visibilium rerum corporaliumque est, ut arbitror, quod non incorporale quid et intelligibile significet”, como indica (Juan Escoto Erígena De divisione naturae V, 3, PL 122, cols. 865-866, citado por Eco, 1999, p. 78), y es que la obra de arte se torna en esa particularidad, singularidad que permite

⁹ López Quintas (1993) La formación por el arte y la literatura. Rialp, Madrid p. 147, en referencia al pensamiento de Maritain

un salto ontológico hacia el abismo, visto desde la óptica del teólogo y filósofo alemán de la orden dominica, el Maestro Eckhart de Hochheim (1260-1328) “abismo sin modo y sin forma de la divinidad silenciosa y desierta”. Pregigten según Eco (1999, pp. 60-76). La obra de arte no está cercada por la materialidad de su extensión, sea esta, mármol, pinturas, formas, vibraciones, en la obra de arte, y en esto radica su indefinición.

La obra de arte como epifanía del rostro

La obra de arte, no es creación *ex nihilo*, sino más bien, un acontecimiento que emerge del ser humano en respuesta, en relación con la realidad. El sentido silente que resuena en los silencios de la existencia, provocan una respuesta, visto desde el lenguaje del pensador hasidista Martin Buber (1878-1965), el tú solicita una respuesta, atender al Tú es necesariamente descubrirse Yo en recíproca relación, la capacidad creativa del ser humano a partir de la relación es una manifestación que se encarna en la obra de arte, se torna presencia.

Para Martin Buber (2002)

He aquí la fuente eterna del arte: a un hombre se le presenta una forma que desea ser fijada. Esta forma no es producto de su alma, es una aparición de fuera que se la presente y le reclama su fuerza eficiente. Se trata de un acto... si lo realiza con toda su Ser dice la palabra primordial... entonces... la obra nace (p. 12).

El aparecimiento de la obra, implica indefectiblemente una respuesta con la propia vida, “para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida”, como expresa Bajtín (1982, p. 11).¹⁰ La manifestación artística nace en el ser humano abierto a la trascendencia, mismo que se abre en alteridad hacia aquello que no comprende de manera lógica, y que lleva a cabo, mediante necesidad y libertad.

La obra no es propiedad del autor, trasciende al creador mismo, y se sume dentro de un marco referencial finito que le hace reconocida en un ámbito de determinado, éste nicho referencial puede ser, incluso, superado, al punto de alcanzar otras instancias referenciales en las que el primer *agregatum* de sentido sea

¹⁰ Bajtín, 1982, p. 11

totalmente emasculado y ser asumido con otra serie de sentidos acumulados.

Si bien, la relación “ambital”, permite un acercamiento con la obra, a partir del Tú que se asoma referenciando un eterno cuyo sentido es inabarcable, es meritorio considerar que en la relación dialógica que deriva del ser humano con la obra misma, se acontece a una encuentro asimétrico, con el misterio, en el cual las palabras son insuficientes, e incluso donde las nociones de tiempo y espacio son puestas en suspenso.

Evidentemente en este sentido, se presenta una confutación o superación a las tesis de Marcel, López Quintás y el mismo Buber, en tanto que la relación, llámese esta Yo-Tú o “ambital”, no es recíproca, sino más a bien asimétrica, pues frente al acontecimiento estético que brota de la praxis artística (creación, contemplación), se manifiesta un impulso hacia algo más fuera de sí, una exterioridad.

La reciprocidad, resulta problemática para el Levinas, en tanto que el Tú (ese sentido que brota sin poder ser objetivado), no puede desvelarse en el mismo nivel de los hombres, la asimetría evidencia el carácter de alteridad, es un

llamado que interpela la subjetividad del “Yo”, y lo convoca.

Emmanuel Levinas concibe que el hombre no es un ser cerrado en sí, sino un existente abierto a la exterioridad, hacia aquello que es siempre totalmente Otro, la vida es, por tanto, una siempre salida sin retorno hacia lo desconocido, “la verdadera vida está ausente”, Levinas (2006, p. 57). Para el autor judío, el ser humano, ante la otredad, mantiene un carácter pasivo de hospitalidad, de acogida respecto a lo Otro, mismo que no es un ser indiferenciado sino más bien particularizado, el Otro es el pobre, la viuda y el huérfano, y en ellos se vivencia la epifanía del rostro, misma que es huella -que aparece y se oculta- del infinito, (Levinas, 2011), sin embargo este rostro no solo se descubre en el sexuado, incluso emerge como fenómeno en el arte, como expresa el mismo Levinas, “No se debe equiparar el rostro con una mera cara. La cara no es el único rostro. Una mano de Rodin eso es un rostro” (Levinas, 1998).

La epifanía del rostro, no es un hecho que se prevé por el hombre, la obra de arte no puede ser concebida esperando que sea una manifestación de lo infinito, cada manifestación artística, constituye un

agregatum de sentido conocido y desconocido, por el creador, empero la obra reniega de su creador, por lo que supera los sino en el juego libre-necesario con el ser humano, efectivamente, no es ni por la obra en sí, ni por la mente que actúa en interpretaciones sobre el mundo extramental.

El goce estético, parte de una contemplación, vista como acogida del existente frente a aquello otro, que le convoca, el aparecimiento de la huella de lo infinito, se evidencia en la epifanía del rostro.

No es posible análisis en éste escenario; frente a lo enigmático, (radical exterioridad), lo sublime, lo bello, lo innombrable se funden en el silencio del logos, en un tiempo diacrónico, que quebranta toda sincronía y condición física. Frente al rostro, no se atiende ni a lo absoluto, ni al sentido totalizador, sino más bien al misterio, el “rostro está presente en su negación a ser contenido” como indica Levinas (2006, p. 207).

Conclusiones

La obra de arte puede ser concebida en dos modalidades, cerrada sobre sí, cual fachada, ensimismada, esta modalidad invita a cercar la obra misma con palabras,

conceptos e intenciones, es susceptible por tanto a la crítica, al juicio de la técnica, sumando tanto detractores como admiradores.

Lejos del carácter objetivador y cosificador, la obra de arte concebida como un tipo praxis estética se presenta dispuesta de manera no intencional, a manifestar la epifanía del rostro. Desde esta óptica, el artista no crea la obra afirmando su potencialidad a manifestar lo infinito, ya que siguiendo la línea kantiana, la obra es un fin sin fin, a partir del juego libre creativo, la obra se desprende del artista, y pasa a ocupar un no-sitio en un marco referencial dado, que a su vez puede ser trascendido, por generaciones y culturas; siendo así la obra de arte una condición de alteridad del ser humano.

A propósito del arte, Emmanuel Levinas no considera este como una conciencia intencional, sino más bien lo asume como un mecanismo de salida del mundo, una suerte de exotismo, comprendiendo este como un camino hacia lo otro, esto no refiere la posibilidad de otros (alter) mundos sino más bien a un ámbito de realidad que supone

misterio, el arte es “el acontecimiento mismo del oscurecimiento, una caída de la noche, una invasión de la sombra”¹¹.

expresar, según Sol Garay (2008), para Emmanuel Levinas el “músico, poeta o pintor, sería aquel que habla con la voz de la Naturaleza, de lo Bello, de lo Sublime, como un mediador entre la realidad mundana y ese más allá” (p.101), a partir de lo anterior el artista a por medio de la obra artística permite una evocación al infinito, posibilita un encuentro con la otredad, la obra de arte facilita la huida, enrumbarse hacia una alteridad, atender un llamado inmemorial, al cual no puede existir oposición mediante la procastrinación.

Este salto al infinito es la epifanía del rostro, del arte emerge esa traza de manera espontánea, lejos de ser una capacidad mental, se desprende de toda condición objetiva, la huella del infinito aparece y desaparece de múltiples maneras, la obra de arte se encuentra en completa disposición a convertirse en el $\theta\upsilon\rho\alpha\theta\epsilon\nu$,¹² cual modo de intuición desde la exterioridad a la interioridad, que lejos de

la objetivación se presenta a modo de percepción intuitiva desde la completa otredad, lejanía que invita a la acogida.

Pretender abarcar de manera absoluta la obra de arte es pretender coger pájaros al vuelo, la labor del artista así como del contemplador, es la de una caricia que supera lo sensible, “la caricia consiste en no apresarse nada... expresa amor pero es incapaz de decirlo... va más allá de un ente... dormita más allá del porvenir”

como cita Levinas (2006, pp. 267-268) Ante la obra de arte, se da la apertura ante lo inmemorial, es una huella que anuncia el porvenir, es una voz desértica que requiere un “heme aquí”, es como un poema que “profiere una palabra que espera ser escuchada en la otra orilla para acariciar el sentido, y a la vez para solicitar a quien escucha”, (Rabinovich, 2004) la verdadera obra de arte supera todo tiempo y todo espacio,

¹² La noción aristotélica del “ $\theta\upsilon\rho\alpha\theta\epsilon\nu$ ”, esgrimida por Aristoteles en *Generation of Animals*, (Aristotle. The complete Works of Aristotle. Edited by Jonathan Barnes. Princeton University Press, USA, 1995.) II, 3, 736b28, es retomada por Emmanuel Levinas en “The Ego and the Totality” (Levinas, Emmanuel. *The Ego and Totality*. Publicado originalmente en *Revue de Métaphysique et de*

morale 59 (1954) : pp. 353—73. , y tomado de: Levinas, Emmanuel. *Collected Philosophical Papers*. Martinus Nijhoff Publishers, Dordrecht, 1987) y reflexionada en “Of God who comes to mind”, (Levinas, Emmanuel. *Of God who comes to mind*. Stanford University Press, USA, 1998). El

supera al artista mismo, supera toda objetivación posible.

abordaje del autor judío procura una lectura desde la exterioridad a la interioridad, se dilucida como movimiento de *nous* que lejos de ser discursivo, teórico, o cargado de definiciones, está desprendido de λογος, el *thurathen* (relacionado por el autor con el ηους ποιητικός) es asumido como una percepción (intuición) de lo último y primero, desde lo Otro que llama al Mismo.

Referencias

- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI Editores, México.
- Baumgarten, A. (1750). *Aesthetica Scripsit*. Nabu Press, USA.
- Baumgarten, A.(1993). *Estética, A lógica da arte e do poema*. Petrópolis, Brasil.
- Buber, M. (2002). *Yo y Tú*. Nueva visión, Buenos Aires.
- Kant, E. (1975). *Crítica del Juicio. Trad. Manuel García Morente*. México, Editora Nacional.
- Levinas, E. (2011) *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Levinas, E. (2006). *Totalidad e Infinito*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Levinas, E. (2001). *La realidad y su sombra*. Trotta, Madrid.
- Levinas, E. (1998). *La huella del otro*. México. Taurus.
- López, A. (2003). *El poder transfigurador del arte*. Promesa, San José.
- López, A. (2003b). *La cultura y el sentido de la vida*. Rialp, Madrid.
- López, A. (1993). *La formación por el arte y la literatura*. Rialp, Madrid.
- Chretien, J. (2002). *Lo inolvidable y lo inesperado*. Sígueme, Salamanca.
- Eco, U. (1999). *Arte y belleza en la estética medieval*. Lumen, España.
- Eco, U. (1971). *La definición del Arte*. Ediciones Martínez Roca, España.
- Garay, S. (2008). Levinas, Arte como sombra de la realidad. Mallarmé, Exterioridad que abre el entretiempp. Bajo la Palabra, Revista de Filosofía. II época, N3, pp.99 108. Universidad Autónoma de Madrid, España.
- Rabinovich, S. (2004). Entre ética y poética: heteronomías meridionales. *Acta Poética*, 25, 209-223, UNAM, México.
- Sartre, J. (1947). *La náusea*. Losada, Argentina.

Schelling, F. (1999) *Filosofía del arte*. Madrid, Tecnos.