



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

*La crítica estética de Jean-Paul Sartre sobre la obra
escultórica de David Hare.*

(Análisis del concepto de ambigüedad empleado por Sartre en la
crítica de la escultura *Man with Drum* de David Hare)

Tesis

que para optar por el grado de: Maestría en Filosofía

Presenta:

Andrea Marcela Motta Arciniega

Tutora:

Dra. Leticia Flores Farfán
Facultad de Filosofía y Letras
UNAM



T. de F. de F. Febrero de 2013





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción

PRIMERA PARTE. EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE JEAN-PAUL SARTRE EN SU CRÍTICA A LA ESCULTURA MAN WITH DRUM DE DAVID HARE

- I. Planteamiento estético de Sartre en torno al surrealismo en los años cuarenta
- II. Una estética plástica de la ambigüedad: la escultura
- III. La no-representación para la estética
- IV. *Sculptures à n dimension* : la descripción fenomenológica de la escultura vuelta *analogon*
- V. Descripción de la escultura *Man with Drum*

SEGUNDA PARTE. MAN WITH DRUM, EXPRESIÓN ESPACIAL Y EXISTENCIA

- VI. La unidad orgánica de la materia en el espacio de la mente: el escultor y el arte reflexivo
- VII. Lo divisible y el método de asociación en la escultura de Hare
- VIII. Movimiento y pausa
- IX. El gesto como expansión emotiva del espacio y no como símbolo

Conclusión

Bibliografía

Introducción

La dimensión estética en la obra de Sartre es transversal porque no recurre al sentimiento de lo bello, sino que se desvía para plantear como paradigma estético la proyección de lo humano como una acción que encarna al ser de las cosas. La estética sartreana recurre a la intuición de lo interno y de lo externo en las diversas experiencias sensibles; al acercarse a los objetos artísticos, Sartre no sigue la estructura fondo y forma al pie de la letra. Considera las dualidades forma-fondo y sujeto-objeto como estructuras lógicas que funcionan en las convenciones del pensamiento analítico, pero que en la vivencia corresponden con una unidad de facultades inseparables. Renuncia a considerar las obras de arte como un producto para el consumo, y prefiere consagrarse a narrar la producción artística, ideológica e histórica del objeto de arte.

Sartre reemplazará el significado del fenómeno arte por el relato de la experiencia existencial e histórica, que sacuden en la tarea creativa al artista en su faceta de observador. Es por esto que el pensamiento estético de Sartre, manifiesto a lo largo de sus textos, expresa la experiencia viva, nueva e inconclusa del proceso creativo. Sólo hay un tema para esta estética además de una infinidad de variaciones: la existencia y el mundo hecho humanidad. Al centro de esta temática late la pregunta abierta sobre el hombre.

Sin embargo, su discurso equilibra la especulación volviéndola dato y argumento a través de una teoría del arte fundada en lo imaginario. La percepción, la reflexión y la producción de imágenes son propias de toda actividad creativa. Conceptualmente, imaginar significa sintetizar; imaginar es actuar, hacer, ser. En

el arte, imaginar es la posibilidad de trascender el espacio de lo real porque es un modo de extrañarse y distanciarse de él. Lo fáctico o ilusión de lo real se supera a sí mismo con su propia irrealización, que es un movimiento innato de transformación que tiene mayor alcance que el plano de la *mímesis*.

La trama de lo irreal la plantea el artista, cuya tarea consiste en ser un obrero de la imaginación. Tal oficio lo implica humanamente no sólo con la afirmación de su ser, sino también con su propia negación. Desde este punto de vista, Sartre define la irrealización del mundo como un modo de negar afirmando los aspectos sensibles de una totalidad en la experiencia. Por otra parte, un modo de expresar en el arte el ser y su negación es por medio de lo ambiguo; como lo ha señalado la tradición existencialista: “Kierkegaard la llamaba ambigüedad; en ella las contradicciones coexisten sin fundirse, cada una remite a la otra indefinidamente”.¹

La ambigüedad es una noción propia de los filósofos existencialistas que, independientemente del desarrollo alcanzado por los diferentes filósofos, puede caracterizarse como “posibilidad”. En el caso de la filosofía sartreana, la ambigüedad existencial no se limita al significado múltiple determinado por el sistema lingüístico como pueden ser los sonidos o el sentido esbozado por alguna palabra. De igual forma, el problema que plantea la ambigüedad al existencialismo no se detiene en establecer la estructura ambigua de una frase u oración.

¹ Sartre, Jean-Paul, *El hombre y las cosas. Situaciones I*, [Trad. de Luis Echávarri], 3° ed., Losada, Bs. As., 1968, p. 116.

Recordemos que para la lingüística la característica constante de las anfibologías es la ambigüedad.²

Probablemente, la ambigüedad existencial considerada por Sartre se relaciona en parte con las filosofías del lenguaje que consideran la ambigüedad pragmática como la dualidad de los principios prácticos, tales como aquellas referencias que subyacen en las implicaciones del habla sujeta siempre a contextos variables. El pragmatismo de la ambigüedad se da cuando un vocablo u oración pueden ser significados e interpretados de dos o más maneras. Sin embargo, la ambigüedad existencial desborda por completo los límites del lenguaje mismo porque involucra la experiencia íntegra de la corporeidad en sus tres dimensiones ontológicas: en la facticidad (ser-para-sí), desde el cuerpo cosificado por el otro, y el yo conocido por otro a través del cuerpo. Condición que por cierto es un mecanismo muy ensayado en la expresión de las artes plásticas, en las cuales la dimensión espacial está referida a la ausencia o presencia de la dimensión corporal.

Por otra parte, en los distintos modos de ser corporal en el mundo subyace una perspectiva de la moral de la ambigüedad en la que la libertad se mueve y se expresa fáctica y espontáneamente hacia un fin con el cual se legitima la voluntad del sujeto. En este juego de libertad, Sartre especifica que la actitud estética debe pasar de la contemplación a la existencia estética en la cual toda expresión debe de estar situada en el mundo, de aquí que se atribuya al arte el “descubrir a los

² La anfibología es la presencia de disemias (dos significados) y/o polisemias (varios significados en el contexto discursivo expresado en una palabra o frase).

hombres la existencia como razón de existir”.³ Desde este punto de vista, la existencia estética es ambigua porque “su sentido no está nunca terminado [...] debe ser conquistado sin cesar”.⁴

En este trabajo se observa y se describe el uso del concepto de ambigüedad empleado por Sartre en la crítica a *Man with Drum*, escultura del estadounidense David Hare. La crítica fue publicada en 1947 y emplea la ambigüedad para describir el dominio del escultor ante la obra misma. Parece importante señalar que la idea de ambigüedad forma parte del existencialismo de posguerra, que ha sido integrada por existencialistas como Simon de Beauvoir y Maurice Merleau Ponty, entre otros. Sin embargo, Sartre integró este vocablo desde el inicio de su pensamiento. De modo similar, la ambigüedad existencial adquirió repercusión en las críticas de arte.

El planteamiento general de este trabajo es reconocer las implicaciones teóricas y conceptuales de la idea de ambigüedad en el campo de las artes plásticas de la escultura de David Hare. El objetivo central pretende definir cuáles elementos de la ambigüedad participan en la crítica y la obra escultórica misma.

El trabajo se divide en dos partes con la finalidad de entablar el diálogo entre las diferentes perspectivas: la estética existencialista sartreana y la escultura surrealista hareana. Comienzo con una breve revisión histórica de los problemas estéticos que involucraron a ambas corrientes en los cuarenta, atendiendo paulatinamente los aspectos teóricos, plásticos, artísticos y filosóficos implicados entre la apreciación espacial de la escultura y los conflictos expresados mediante

³ Beauvoir, Simon de, *Para una moral de la ambigüedad*, [Trad. del francés por Rubén A. N. Laporte], Pléyade, Bs. As., s. f., p. 87.

⁴ *Ibidem*, p. 136.

la ambigüedad existencial, definida como experiencia posible, ambivalente y abierta. Finalmente, se ofrece una breve lista temática con los elementos espaciales pertinentes para el análisis de *Man with Drum*.

*PRIMERA PARTE. EI PENSAMIENTO ESTÉTICO DE JEAN-PAUL SARTRE
EN SU CRÍTICA A LA ESCULTURA MAN WITH DRUM DE DAVID HARE*

**I. Planteamiento estético de Sartre en torno al surrealismo en los años
cuarenta**

La producción deliberada de un objeto, así como el proceso y las condiciones de trabajo que conlleva, son materia de reflexión filosófica expuestas en la crítica de arte sartreana. La crítica escultórica que Jean-Paul Sartre consagró al escultor surrealista David Hare desde la fenomenología existencial, desarrolla los planteamientos generales de su teoría del arte, que fueron esbozados en 1947. En la cual destaca el concepto de *analogon* que implica ontológicamente al objeto escultórico como una unidad dual del *en-soi-pour-soi*. Aparece también la noción de ambigüedad como un recurso ideológico de la modernidad, que caracterizó a su escritura como un modelo existencial que hace evidentes las formas de entender la acción a través de lo dual, de la elección y de la posibilidad de sus causas y sus efectos. Además, para el existencialismo, la representación análoga que caracteriza a la obra de arte contemporánea es ambigua en la medida que la ambigüedad de la existencia, concebida así por Sartre, permite afirmar que un objeto artístico sobrepone a la realidad el evento de la “actitud estética” como una vivencia transformadora del mundo real.

Por otro lado, en *Bosquejo de una teoría de las emociones*,⁵ uno de sus primeros textos, Sartre emplea el concepto de espacio hodológico para explicar los estados de la conciencia emotiva y sensible. La hodología (*hodologie*), definida como saber psicológico de las formas, de los caminos y de las vías a través de las cuales un fenómeno o evento (concepto, deseo, teoría, etcétera) se realiza, dándose con ello un espacio vital que implica al hombre en su totalidad geohistórica. Un ejemplo de ello lo aporta la siguiente cita, a propósito de la relación hombre-ciudad: “Sartre [...] hizo del espacio hodológico un espacio de situación cuyo centro es el hombre, punto de partida y de llegada de un espacio ‘surcado por caminos y carreteras’. El hombre y los hombres. De su mano llegamos a un ‘espacio humano’, manera rica de definir, ver y sentir la ciudad”.⁶

Esta percepción del espacio, concebido a través de la existencia, es un principio de orden físico. Tal consideración liga el análisis de la ontología fenomenológica a la teoría estética de la percepción y a la imagen, ambas tratadas en *Lo imaginario*.⁷ Así, las ideas de *analogon*, ambigüedad y *Umwelt*,⁸ que rodean toda experiencia y al objeto artístico, se entrelazan en el discurso estético de Sartre. De las diferentes expresiones artísticas, la escultura interesó a Sartre con

⁵ Sartre, Jean-Paul, *Bosquejo de una teoría de las emociones*, [Trad. de Mónica Acheroff], 5° ed., Alianza Editorial, Madrid, 1983. Publicado en 1938, el tratado de psicología de 400 páginas titulado *La Psyché* dio origen al fragmento *Esquisse d'une théorie des émotions* publicado, este último, en diciembre del año siguiente, y cuya extensión, contenido y profundidad constituyeron una introducción a *L'être et le néant*.

⁶ Iglesias, Rafael E. J., “Buenos Aires hodológico”, Bs. As., Argentina, 2010, s. p. Véase <http://serdebuenosayres.blogspot.com/2010/10/buenos-aires-hodologico.htm>.

⁷ Sartre, Jean-Paul, *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*, [Trad. de Manuel Lamana], 3° ed., Losada, Bs. As., 1976.

⁸ La definición denotativa de *Umwelt* aplica al medio ambiente y al entorno. Contextualizando esta perspectiva dentro del existencialismo sartreano, se refiere a la situación del sujeto como fondo existencial progresivo de los procesos de conciencia.

el fin de estudiar el movimiento como un elemento constitutivo de un mapa hodológico.

De este modo, la descripción fenomenológica de los elementos plásticos y conceptuales de la escultura, en particular la dimensión espacial, con que la teoría del arte de Sartre justifica la escultura *Man with Drum* (David Hare, 1947), dio origen a la crítica de arte *Sculpture à n dimensions*.⁹ El texto fue el prefacio del catálogo de la exposición en la Galería *Maeght* de París, de diciembre del '47 a enero del siguiente año.

Las reflexiones de Sartre en torno a la escultura nacieron en el contexto del control ejercido por el régimen nacional socialista en el territorio europeo. Su primer encuentro lo tuvo con las esculturas de Giacometti en la primavera de 1941. Dos viajes a los Estados Unidos como enviado especial de las revistas *Combat* y *Le Figaro* marcaron un cambio en su producción intelectual.¹⁰ La década de los cuarentas fue un periodo fértil en cuanto al desarrollo de Sartre como crítico de arte; conoció a Giacometti y en el '46 a Calder. Poco después, en 1947, como corresponsal en los Estados Unidos, encontró en Nueva York a David Hare.

Su primera estancia en aquel país ocurrió de enero a mayo de 1945; la segunda, en diciembre del mismo año. En esta ocasión se presentó como

⁹ Sartre, Jean-Paul, "*Sculpture à n dimensions*", en Contat, Michell y Rybalka, Michel, *Les Écrits de Sartre. Chronologie, bibliographie commentée*, Gallimard, París, 1980.

¹⁰ *Combat* es una revista francesa de espíritu nacionalista que surge en los treintas; de hecho, fue uno de los primeros foros literarios de la época. En uno de sus ejemplares, Bataille dirigió una carta a Merleau-Ponty fechada el 24 de junio de 1947 en París; en ésta lanzó una defensa con la que se enfrentó a la crítica de Sartre hecha al surrealismo, a Breton y a Bataille mismo. Véase Bataille, Georges, "Open letter to Merleau-Ponty (*Combat* 1947) with Preface", París, 1947. Véase <http://es.scribd.com/doc/31129229/Open-Letter-to-Merleau-Ponty-Combat-1947-With-Preface>. Por otra parte, *Le Figaro* es también un periódico francés fundado desde 1826 cuya publicación aún es vigente, su línea editorial se ha caracterizado por simpatizar con la derecha y el centro derecha franceses. Al inicio de su trabajo, Sartre se desarrolló como periodista y durante la posguerra fue corresponsal de ambas publicaciones.

conferencista en diversas universidades americanas. Este hecho propició un contacto con Calder y con Hare más estrecho pues les dedicó ensayos muy nutridos sobre su obra escultórica. El encuentro que Jean-Paul Sartre sostuvo con pensadores estadounidenses a mediados de los cuarenta repercutió en su mentalidad más de lo que hasta ahora ha sido reconocido. Recordemos la migración a Norteamérica de cientos de artistas e intelectuales europeos con el afán de distanciarse del ambiente de la posguerra; entre los que destacaron el grupo de franceses que intervinieron activamente en el ambiente cultural norteamericano.

Encabezó la lista Marcel Duchamp, André Breton y su compañera Jacqueline, amiga de Sartre. Con la llegada de estos artistas, se instaló en el continente americano la vanguardia surrealista que se prolongó durante casi cincuenta años. En México, por ejemplo, el surrealismo fue propiamente introducido por el artista austriaco Wolfgang Paalen, quien sin proponérselo preparó la antesala para que fructificara la relación surrealista de Breton con ideólogos y artistas mexicanos.

En aquel momento, el existencialismo francés era considerado como una vanguardia contestataria de carácter polémico; desde luego, hago referencia al liderazgo político de Sartre como un testimonio innegable de la influencia que logró su política de la *praxis* en la historia social de la filosofía contemporánea.¹¹

¹¹ En 1948 se representó en Nueva York la pieza *Les mains sales*, la adaptación americana del texto fue de Daniel Taradash quien la tituló *Red Gloves*. La temática original de la obra, de apariencia anticomunista, representa las repercusiones del compromiso y de la acción política. Cuando Sartre afirmó que la puesta en escena americana distanciaba de la suya en un ochenta por ciento, pidió la suspensión de las funciones; también rechazó ser considerado un militante antisoviético; así comenzó la querrela autoral conocida como *L'affaire Red Gloves*. No obstante, las consecuencias desbordaron las fronteras, pues en diciembre del '48 la

En este momento destacaban tres aspectos en la obra del filósofo francés; el primero, una amplia visión humanista que integra a la reflexión una perspectiva moral del quehacer filosófico. Segundo, una intensa actividad política que fue ejemplo de una intervención social acorde con su pensamiento “neolibertino”.¹² Tercero, produjo teoría del arte, crítica y obra literaria que acotó con ensayos en los que reflexiona sobre el proceso creativo del arte en general. Por ejemplo, durante su cautividad como preso político en el campo de concentración de la ciudad alemana de Traverés (Stalag XII D) estrechó amistad con artistas plásticos. En 1933 escribió su texto sobre “El secuestrado de Venecia”,¹³ al cual le seguiría la publicación de *La imaginación*¹⁴ y de *Lo imaginario*; ambos ensayos guardan las notas claves de su pensamiento estético en torno a la producción y a la percepción de imágenes, como en 1943, con la publicación de *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*,¹⁵ encontramos ya un amplio planteamiento en relación con problemáticas artísticas.

antigua Unión Soviética censuró y prohibió el montaje de la obra calificándola de instrumento propagandístico de la guerra fría. Debido a la utilización política de la pieza, Sartre prohibió su representación en España, Grecia, Indochina y Austria. Para 1952 permitiría el montaje siempre y cuando los distintos partidos comunistas involucrados otorgaran su acuerdo. Pero fue hasta 1962 cuando consintió nuevas producciones en Yugoslavia, Italia y la vieja Checoslovaquia, no obstante continuaron las querellas en otros lugares.

¹² Empleo la palabra “neolibertino” para referirme a la tradición francesa que desde el siglo XVII fue encabezada por autores como Cyrano de Bergerac o el Marqués de Sade, entre otros, quienes emplearon el discurso filosófico, literario y erótico como arma revolucionaria y política en contra del orden del desarrollo social dominante. No está por de más precisar que la tradición libertina francesa ha sido liderada por autores que no sólo destacan por su acción política, sino también por ser personajes que sufrieron constantemente algún tipo de persecución. Sin embargo, no cabe duda de que se trata de pensadores y autores que mantuvieron dignamente la coherencia entre su obra, su pensamiento y su razón práctica del acontecer social.

¹³ Sartre, Jean-Paul, *Literatura y Arte. Situaciones IV*, [Trad. de María Scuderi]. 2° ed., Losada, Bs. As., 1977, p. 225.

¹⁴ Sartre, Jean-Paul, *La imaginación*, [Trad. de Carmen Dragonetti], Sarpe, Madrid, 1984.

¹⁵ Sartre, Jean-Paul, *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, [Trad. de Juan Valmar], 2° reimp., Alianza Editorial Mexicana, 1986.

Dos teóricos se han referido a la relación creativa que Sartre sostuvo con artistas de la época; Jean François Louette comenta los trabajos con pintores e ilustradores, entre los que destaca el expresionismo abstracto de Masson, Gerassi y Félix Labisse. André Masson ilustró en 1937 una edición de los cuentos reunidos bajo el título *El Muro*. También, Felix Labisse diseñó la decoración de la puesta en escena *A puerta cerrada*, representada por primera vez en París. Era el momento en que el existencialismo sartreano reflexionaba ciertas concepciones y políticas de las vanguardias artísticas, especialmente las del surrealismo y las del expresionismo abstracto.

Con el surrealismo estableció una diferencia de principio; la tesis freudiana del inconsciente fue desarrollada por el existencialismo según la noción de “mala fe” o autoengaño, considerado como un comportamiento íntimo de carácter y valor social. Esta temática, bajo la perspectiva del psicoanálisis existencial, dio forma a estudios biográficos sobre la vida y obra de Genet, Baudelaire, Mallarmé y Flaubert, entre otros. Para ellos, el inconsciente o la mala fe son aprehendidos como actos para la conciencia, cuya intención expresa posición y libre elección frente a una determinada experiencia. Así, la mala fe sartreana es una evasión psíquica de corte moral que implica escapar a la responsabilidad de la conciencia posicional ante una determinada acción.

Desde este punto de vista, el psicoanálisis existencial busca determinar la “elección original” detrás de todo acto. En la medida que la conciencia es para Sartre el fundamento de lo real, el inconsciente es una noción un tanto inútil porque en los casos en que se recurre a él, casi siempre ofrece a la descripción y al entendimiento de un fenómeno, variables y nociones distintas. En este sentido,

y siguiendo a Lacan, el inconsciente es un discurso que separa al sujeto de sí mismo a través del lenguaje y de conjuntos verbales hechos palabras. Estas estructuras verbales conllevan intenciones que no necesariamente pertenecen al sí-mismo, pero lo determinan. Para Sartre, todo proceso mental es intencional y pierde objetividad cuando es traicionado, o se hace traicionar, por el lenguaje; en ello consiste la profundidad de la existencia.

La búsqueda artística en el ámbito cultural de los treinta y cuarentas, siempre estuvo limitada y, en ocasiones, desbordada por las concepciones teóricas y la participación política de los artistas de vanguardia. Una tarea frecuente de éstos consistía en argumentar sobre el compromiso ideológico y social del artista en su papel de intelectual. Al respecto, el pensamiento y la obra de Sartre influyeron en Francia, Europa y Estados Unidos sobre el espíritu reflexivo y pragmático de la posguerra; tanto así, que estuvo implicado indirectamente como líder ideológico en los debates políticos del grupo surrealista sobre los propósitos del Partido Comunista Francés (PCF) en los años treinta.

El cuestionamiento político inicial de los surrealistas se centró en definir la postura grupal frente a los hechos acontecidos a León Trostky.¹⁶ Sin embargo, por parte de Sartre la relación existencialismo-surrealismo alcanzó su punto más alto cuando en “Situación del escritor en 1947”,¹⁷ dedica un minucioso estudio al papel social del escritor en Francia en relación con otros escritores y pensadores

¹⁶ El texto de Louis Aragon “Une vague de Rêves”, publicado en la revista *Littérature*, inaugura la fundación oficial del surrealismo en 1924. El movimiento fue identificado a lo largo de su historia con la creación de un sinnúmero de revistas que resumen el debate, unificación, separación y disgregación paulatinos de los miembros del grupo ante los acontecimientos que siguieron cronológicamente por casi cinco décadas. Una biografía comentada de los distintos estadios del movimiento la ofrece Maurice Nadeau en su *Histoire du Surréalisme, suivie de documents surréalistes*, Editions du Seuil, París, 1964.

¹⁷ Sartre, Jean-Paul, *¿Qué es la literatura?*, [Trad. del francés de Aurora Bernárdez], Losada, Bs. As., 1950.

contemporáneos; se ocupa particularmente de Bataille y de Breton, describiendo simultáneamente el carácter ontológico de la escritura surrealista.¹⁸

Sartre piensa que la escritura automática se realiza con la muerte simbólica del yo como acto que permite la expresión semitemporal de ideas, sensaciones, sentimientos e imágenes de los cuales no se tiene claro su procedencia o que eran desconocidos hasta el momento en que se demanda su manifestación. Aparentemente, este automatismo es el paso de la subjetividad inconsciente a la subjetividad consciente. En realidad este trance consiste en provocar la estructura objetiva de lo real desintegrando objetos y experiencias específicas del sujeto a través de existentes imaginarios.

El esquema elemental de este procedimiento nos lo proporcionan esos falsos terrones de azúcar que Duchamp tallaba en mármol que se nos manifestaban de pronto con un peso insospechado. El visitante que los sopesaba debía sentir, en iluminación fulgurante e instantánea, la destrucción de la esencia subjetiva del azúcar por ella misma [...]¹⁹

La identificación entre el azúcar y el mármol deja ver el tránsito entre lo subjetivo y lo objetivo a través de la anulación simbólica del yo por los sueños, el ejercicio de la escritura automática y la desestructuración de objetos reales. La

¹⁸ A propósito de la vanguardia surrealista y como antesala a la publicación de este ensayo, se confrontaron literariamente George Bataille y Sartre. El primer autor dirigió en contra de ambas tendencias el artículo "*Le surréalisme et sa différence avec l'existentialisme*" [André Breton integró este artículo a la publicación de Arcane 17, editado por Brentano's en 1945]; así, el texto de Bataille fue la respuesta versada en contra de "Un nuevo místico" [Véase en Sartre, Jean-Paul, *El hombre y las cosas. Situaciones I*, Losada, Bs. As., 1967] escrito en 1943, en el cual Sartre analiza *L'Expérience Intérieure* [Bataille, 1943] como una prosa que usa el vocabulario cristiano en voz de un filósofo que rechaza la ética cristiana. El discurso vincula a Breton con el surrealismo y con Bataille. Según Sartre éste último cultivó el género del "ensayo-mártir" que consiste en mostrar al lenguaje como un proyecto en el cual la palabra es construcción emotiva y expresión conflictiva de creyentes incrédulos.

¹⁹ Sartre, Jean-Paul, *¿Qué es la literatura?*, [Trad. del francés de Aurora Bernárdez], Losada, Bs. As., 1950, p. 170.

producción de imágenes irreales genera anulación del valor simbólico del lenguaje bajo la creación de nuevos sentidos. Es por ello que Sartre entrecomilla el subjetivismo inconsciente de la corriente surrealista, considerándola como una destrucción objetiva de lo real en busca de nuevos órdenes en los objetos.

La yuxtaposición del inconsciente y de la conciencia como fundamento de lo real responde perfectamente a la teoría de la imaginación sartreana, en el sentido de que la producción de imágenes cumpliría más o menos la misma función que la escritura automática al narrar intencionalmente mediante formas que sólo la conciencia posicional puede leer e interpretar. Además de que la percepción dinamiza las imágenes creando objetos irreales, así también los objetos tridimensionales en el arte mutan a la irrealidad una vez que sintetizan ese paso o camino entre la vida imaginaria del inconsciente y la expresión manifiesta en la vigilia imaginaria; ese instante creativo se materializa en el *analogon*. La escultura, objeto que propicia el acercamiento entre el arte y la filosofía, es un evento a través del cual la actitud estética se experimenta como una vivencia transformadora del mundo. Técnicamente, la tridimensionalidad de la escultura es forma, conceptualmente es dimensión, es decir, espacio y tiempo. Así, para estudiar los elementos plásticos, técnicos y conceptuales de la escultura, Sartre recurrió a tres métodos: a la descripción fenomenológica de la vida imaginaria, al marxismo crítico y al psicoanálisis existencial.

Para Sartre, sin importar el ámbito en que se desarrolle, el artista es un obrero de la imaginación. El punto se centra en la necesidad de aclarar el matiz que implica la diferencia entre el proceso imaginario como una facultad de la conciencia o como una mecánica autónoma del inconsciente.

Sartre explica el papel de la imagen para la vida psíquica, ya que solamente a partir del estudio de la conciencia y del ser se puede abordar el problema de la imaginación. Por ello, que conviene distinguirla de dos maneras: la imagen como objeto percibido y como objeto mental. Esta diferencia es necesario para explicar la triada: conciencia, imaginación y obra de arte.

A partir de la función imaginaria, el artista manifiesta su capacidad para negar la realidad, a la vez que lo habilita para recrearla y afirmarla. La ontología fenomenológica de Sartre define la imagen como un conocimiento, una conciencia, una creación sintética y una acción.

Tal definición implica a la percepción, que posteriormente se recreará en la función mental que termina siendo acto real. Antes de que Sartre se consagrara por completo al estudio de la fenomenología alemana (Heidegger y Husserl) y de que comenzara su estudio sobre la imaginación, revisó junto con Paul Nizan la traducción francesa hecha por Kastler en 1928 de *Psychopathologie Générale*, de Karl Jaspers. Diez años más tarde, Sartre escribió *La Psyché*, publicada bajo el título de *Esquisse d'une description phénoménologique*. Todas son obras que tratan la vida psíquica desde el punto de vista fenomenológico. La característica de la psicología existencial de Sartre niega la existencia del inconsciente freudiano y lo sustituye por la idea del interior vacío que hay que ocupar. La idea del inconsciente freudiano es negada por el psicoanálisis existencial,²⁰ que considera el estudio de las conductas desde la actualidad de la acción.

²⁰ Desde muy temprano Sartre relacionó su planteamiento filosófico y su creación literaria con elementos del psicoanálisis existencial surgido de la crítica al psicoanálisis freudiano. En la segunda mitad del siglo XX, el psicoanálisis existencial fue encabezado por psiquiatras de la talla de Martin Buber y de Víctor E. Frankl, este último es uno de los críticos más notables de las tesis sartreanas: "Cuando Jean-Paul Sartre afirma que

Entre los comentaristas de Sartre destaca Alfred Stern, quien interpreta las relaciones de la filosofía existencial con el psicoanálisis. Los temas que destaca son: la elección y el complejo, el existencialismo como un personalismo, el inconsciente y la mala fe, el proyecto, la viscosidad, la náusea, el sexo, el amor y la muerte, entre otros. Afirma que el psicoanálisis freudiano busca la higiene mental, mientras que el psicoanálisis sartreano plantea una higiene moral porque su doctrina existencial no es nihilista, sino que parece estar más cerca de un idealismo ético.

Francis Jeanson también trabaja la interdependencia de la psicología sartreana con la ontología. Afirma que Sartre retoma de la fenomenología²¹ la idea de la intencionalidad, definiéndola como “toda conciencia es conciencia de algo”;²² la conciencia tiende, apunta, se dirige todo el tiempo a los objetos del mundo. El filósofo francés rechaza el psicologismo por tratar a los fenómenos de la conciencia como accidentes, a este criterio Sartre opone el de la fenomenología, que considera el estudio de los objetos de la intuición.

Otro aspecto del discurso psicológico de Sartre sobre las problemáticas artísticas de lo imaginario, considera que el inconsciente puede ser explicado desde el concepto de la mala fe, presentándola como un modo de la conciencia autovelada y autoengañada. Por esta razón, el recurso que considera que todo

el hombre debería inventar al hombre, nos preguntamos si podría realizar y cómo este invento de sí mismo dentro de la nada y el vacío [...] cómo podría, en el sentido de Sartre, inventarse el hombre a sí mismo, si no hubiera descubierto a Dios hace tiempo y quizá sólo después olvidado”, en *La voluntad de sentido*, Herder, Barcelona, 1994, p. 75.

²¹ Acotemos a la fenomenología como el estudio de las esencias. Se trata de una filosofía que describe el ser de las cosas a partir de la experiencia. Considera al hombre y al mundo desde su facticidad y desde su contingencia.

²² Jeanson, Francis, *El problema moral y el pensamiento de Sartre. Carta prefacio de Jean-Paul Sartre seguido de Un Quidam llamado Sartre* (1965), [Trad. de Alfredo Llanos], Ediciones Siglo Veinte, Bs. As., 1968, p. 103.

acto o evento debe ser situado para que pueda estructurarse en el contexto socio-histórico. Las situaciones humanas atrapan el fluir de los mecanismos mentales al proyectarse sobre las cosas del mundo, y así, lo externo es expresión profunda de la vida interna.

Desde esta perspectiva de la vida imaginaria, la escultura es considerada un *analogon*, que como objeto artístico representa entidades irreales que al ser recibidas por un público receptor adquieren estatus de ser. El *analogon* acontece en el universo imaginario y es un medio de depuración técnica que permite el paso de lo real a la irrealidad. Así, la escultura *Man with Drum* sugiere para Sartre “la unidad de una fisonomía”, orgánica y ritual, creada bajo la perspectiva del modelo arcaico del tótem.²³

Por su parte, David Hare, tercer escultor al que Sartre consagró un estudio después de Giacometti y Calder, nació en 1917 y murió en 1992; arrancó su vocación artística experimentando con las novedosas técnicas de revelado fotográfico a color de los treintas. Sus temas siempre tuvieron relación con las culturas indígenas de los antiguos pueblos del territorio estadounidense. El artista también se desarrolló como escultor y en el último tercio de su vida trabajó la pintura y el *collage*. Su obra, de estilo abstracto, emplea rasgos de la naturaleza, tales como formas figurativas que sugieren la presencia de personas, animales, así como regiones terrestres y climáticas. Su concepción plástica se inspiró en las formas esenciales del arte tribal, que refleja la solemnidad de las imágenes totémicas hasta que sus primeras esculturas surrealistas dieron paso, en los cincuenta, a la línea del expresionismo abstracto.

²³ El tótem denota al animal considerado el antepasado de una tribu y que es venerado por ella.

Con el apoyo de Sartre, Hare realizó producción escrita; la revista *Les temps modernes*, publicó en 1946 el artículo “Comics”, que versa sobre las viñetas americanas de principios del siglo XX; publicó también un relato sobre la cultura del pueblo navajo titulado *Le vieux cacique d’Acoma*. Como teórico, David Hare legó una serie de escritos sobre la función del artista en el arte contemporáneo; apreciaciones estéticas que a su vez relacionó con la función didáctica del arte plástico. Estos textos, junto con la escultura *Man with Drum*, datan de 1947 y son la referencia que explica la particular teoría surrealista de Hare basada en la idea de no dialogar con el público, ni a través de símbolos ni mediante formas preconcebidas.

La obra de Hare es considerada como vitalista y naturalista, pero no sólo por su temática expresada en el título: *Man with Drum (El hombre del tambor)*, sino porque en un sentido psicológico recurre a la fuerza del “gesto silencioso” que representa lo “suave y lo vivo, lo sensual y lo sexual”. La obra fue esculpida alrededor de 1946, está hecha de metal, una aleación de cobre, níquel y cinc. Esta tendencia a realizar obras en metal es propia de la escultura de vanguardia que, gracias a la tecnología, integró este elemento. Sartre interpreta la obra a partir de dos elementos, su nombre y el material en que se realizó, cuya plasticidad puede ser leída por lo menos desde tres discursos: el ángulo de lo sagrado, el plano ontológico y la esfera de la existencia.

Relacionar la teoría existencialista sartreana del arte con la escultura surrealista de Hare permite comparar dos partituras de lo imaginario sensiblemente análogas. En Estados Unidos el surrealismo y el expresionismo quedaron ligados de origen. Cabe señalar que el expresionismo abstracto

estadounidense no surge directamente del expresionismo alemán, sino que fue la evolución natural de la influencia surrealista europea. Recordemos que las composiciones de Kandinsky, la pintura automática del surrealismo abstracto de André Masson, el surrealismo simbólico de Max Ernst y la filosofía existencialista de Jean-Paul Sartre de “ser es hacer” como base justificativa de la actitud creativa, fueron el fundamento teórico de los expresionistas abstractos estadounidenses.

II. Una estética plástica de la ambigüedad: la escultura

Las implicaciones del concepto de ambigüedad empleadas en la crítica escultórica de Sartre exigen considerar al espacio como una dimensión que, para el cuerpo, es pura sensación. Por otra parte, las coordenadas tiempo y espacio son los ejes que posibilitan la experiencia sensorial. El existencialismo parte del en-sí como la condición material donde acontece el para-sí. Esta dualidad converge en el cuerpo, dimensión donde concurre toda experiencia sensorial. Por lo tanto, si conceptualmente la ambigüedad se explica a través de la seriación de la acción misma, también se afirma al expandirse espacialmente; su función central consiste en asegurar la propia existencia a partir de ser siempre apertura. La misma Simone de Beauvoir precisa que la existencia es ambigua por definición, pero no es absurda:

Es necesario no confundir la noción de ambigüedad con la de absurdo. Declarar absurda la existencia, es negar que pueda darse un sentido. Decir que es ambigua, es plantear que su sentido no está nunca determinado, que debe ser conquistado sin cesar. El absurdo recusa toda moral, pero la racionalización acabada de lo real tampoco dejaría lugar a la moral. Porque la condición del hombre es ambigua es que trata, a través del fracaso y del escándalo, de salvar su existencia.²⁴

La ambigüedad está emparentada con la libertad, es también una condición humana, no se renuncia a ella, ni se le elige o evade. Al tratar de observarla, conviene descubrirla en esa dinámica de establecer la acción como un movimiento que libremente tira hacia el valor moral. Sin embargo, antes de que los individuos se definan morales, la ambigüedad participa de la necesidad de la trascendencia humana para fundarse como existencia.

²⁴ Beauvoir, Simone de, *Para una moral de la ambigüedad*, [Trad. de Rubén A. N. Laporte], Pléyade, Bs. As., s.f.

La ambigüedad es un movimiento generador y electivo de acciones voluntarias, y la condición humana se despliega gracias a ella en una moralidad que explica todo hacer desde la libertad absoluta y condicional de la existencia. En este sentido, la libertad también es ambigua. Por otra parte, el existencialismo interrelaciona todas las prácticas culturales, en particular las científicas y artísticas. Esto si se considera el desarrollo de la ciencia y del arte a partir de los procesos creativos; por ello, el existencialismo sartreano explica las acciones desde teorías y métodos críticos que se distancian de la normatividad y el dogma estético.

Adorno explica este comportamiento existencial y cultural desde la crítica a la idea de intolerancia a la ambigüedad:

La mentalidad autoritaria y la insistencia en géneros [artísticos como convenciones establecidas] lo más puros posibles se llevan bien; la concreción no reglamentada [refiriéndose a la composición del género artístico] le parece al pensamiento autoritario sucia, impura; la teoría de la *authoritarian personality* ha entendido esto como *intolerance to ambiguity*, la cual es evidente en todo arte y en toda sociedad jerárquicos.²⁵

Con este comentario sobre “La estética de los géneros en la antigüedad”,²⁶ Adorno identifica la idea de ambigüedad con la de lo no reglamentado en la formulación de teorías y de prácticas artísticas; la posibilidad de lo no establecido se toma como una fuerza que desequilibra la estabilidad del pensamiento autoritario y atribuye también con ello un poder de apertura y positividad que al arte alcanza a través de lo contingente como hecho ambiguo. Incluso, el valor de la contingencia de un hecho artístico o estético puede desbordar los límites de la disciplina para trasminarse a través de su fuerza revolucionaria, que

²⁵ Adorno, Th. W., *Teoría Estética. Obra Completa, 7*, [Trad. de Jorge Navarro Pérez], Akal/Básica del bolsillo, Madrid, 2004, p. 269.

²⁶ *Ibidem*.

indistintamente crea eco en las estructuras de las relaciones sociales a través de la obra de arte.

Tal como lo considera Sartre, el arte provee al hombre de métodos de expresión que irrealizan la fundación de su existencia a través de la negación del ser como fuerza renovadora; el hombre es nuevo cada día y con este ejercicio se conoce y se revoluciona a sí mismo. Como lo define Simon de Beauvoir en *Para una moral de la ambigüedad*: “la ambigüedad no puede dejar de abrirse paso”; y así, en el conflicto de la fundación del ser, lo ambiguo se ilustra así: “el movimiento fallido del hombre hacia el ser es lo que constituye su misma existencia, puesto que a través del fracaso asumido se afirma como libertad”.²⁷

En la teoría del arte, Sartre presenta el fenómeno de la existencia desde la perspectiva del sujeto creador, es decir, de los artistas. La obra artística es el *analogon*, y el entorno y la situación que rodean a la obra son el *Umwelt*. De estas constantes se puede deducir que la función de la ambigüedad en los procesos de expresión artística se manifiesta espacialmente de la siguiente forma: entre el artista y los objetos media la emoción como una vía de transformación del mundo. La emoción es una acción, cuyo movimiento consiste en aprehender los objetos desde una nueva relación. Para lograr tal fin, mi conciencia intencional cambia de conducta frente a un objeto conocido, creando una nueva perspectiva “en la emoción el cuerpo, dirigido por la conciencia, transforma sus relaciones con el mundo para que el mundo cambie sus cualidades”.²⁸

²⁷ Beauvoir, Simon de, *Para una moral de la ambigüedad*, p. 145.

²⁸ Sartre, Jean-Paul, *Bosquejo de una teoría de las emociones*, op. cit., p. 89.

La dimensión emotiva, podemos añadir, también sensible, está en relación directa con el *Umwelt* como base de todo vínculo con el mundo. Retomando la condición espacial de la ambigüedad podemos apreciar con mayor claridad el nexo directo que Sartre erige entre la necesidad ontológica de instaurar el ser en el mundo y la condición propia de los artistas ante lo inventivo. Podemos enunciar la misma idea afirmando que el espacio es la extensión física que contiene y en la cual acontece toda materia existente; de entre una infinidad de existentes el hombre es un objeto sensible ocupado de ser y de hacer.

El hombre transcurre espacialmente a través de actos que se señalan por su temporalidad, y cuya duración se tensa entre la permanencia y el cambio. De Beauvoir aclara también que la finitud como límite temporal confronta a la ambigüedad como esquema de la libertad absoluta. Sin embargo, la finalidad del sentimiento heideggereano de “ser para la muerte” es transformado por de Beauvoir y Sartre en una “afirmación de nuestra finitud”; en ellos es un ejercicio de abstracción proyectado y concretado en la vida misma, en la “verdad de la vida”:

[...] es en la verdad de la vida donde se comprueba su moral y entonces se presenta como la única posición de salvación que se pueda dirigir a los hombres [...] a pesar de sus límites, a través de ellos, corresponde a cada uno realizar su existencia como un absoluto [...] somos libres hoy y en forma absoluta si elegimos querer nuestra existencia en su finitud abierta sobre el infinito. Y de hecho, todo hombre que haya tenido verdaderos amores, verdaderas rebeliones, verdaderos deseos, verdaderas voluntades, sabe bien que no hay necesidad de ninguna garantía extraña para estar seguro de sus fines. Su certidumbre le viene de su propio impulso.²⁹

Desde esta perspectiva, debe de entenderse que el arte fue una vía de revelación, prueba y testimonio para los filósofos existencialistas tales como Kierkegaard, Nietzsche, Camus, de Beauvoir y Sartre; e incluso, cabe

²⁹ Beauvoir, Simon de, *Para una moral de la ambigüedad*, op. cit., p. 168.

preguntarse, aunque tampoco es tema de este trabajo, que aquellos que emplearon el arte como instrumento didáctico, y aún cuando no haya tenido esa finalidad, impulsaron la doctrina existencial de otros que sólo sistematizaron su propuesta teóricamente.

En el caso de Sartre, su filiación con el arte la estableció muy joven a partir de la interpretación pianística y actoral, así como con la producción prosística y dramaturgía. Del mismo modo, la crítica literaria y artística se vinculó como práctica recurrente de la dialógica filosófica. De tal suerte que sus textos literarios forman parte testimonial del acontecer histórico, social y estético que involucró a intelectuales, artistas y líderes políticos del siglo XX.

Como ya lo hemos mencionado, el arte plástico ocupó la tarea del filósofo francés, quien dedicó vastos estudios a la obra de Tintoretto, particularmente a los lienzos: *San Jorge y el Dragón* (1555-1558) y a una de sus versiones sobre *La Anunciación* (s.f.). Son ensayos en cuyo análisis iconográfico y “socio-existencial”³⁰ Sartre describe la obra y la vida del artista. En estos textos reaparecen ciertas inquietudes en torno al carácter del lenguaje plástico, ante las cuales el filósofo ya había manifestado interés; la primera cuestión es que el artista (en general) es justificado e identificado desde la estética de la ciudad.

En este caso, el artista y Venecia están mimetizados en cuanto a la viveza y cualidades que portan; la ciudad no se entiende sin Tintoretto, el pintor se comprende a partir del lugar.

³⁰ Vocablo empleado por Michel Contat y Michel Rybalka para señalar el estudio social, histórico, plástico y existencial que Sartre empleó para comentar la relación entre Tintoretto y las políticas artísticas que funcionaban en la Venecia de mediados de 1550. Véase. *Les Écrits de Sartre, op. cit.*

Dejadlo hacer y él cubrirá con sus pinturas todos los muros de la ciudad, ningún campo será demasiado vasto, ningún *sotto* pórtico [cobertizo] demasiado oscuro para que renuncie a colorearlos; borraré los cielos rasos, los transeúntes caminarán bajo sus más bellas imágenes, su pincel no perdonará ni las fachadas de los palacios, sobre el Gran Canal, ni las góndolas, ni quizá los gondoleros. Este hombre se imagina que había recibido al nacer el privilegio de transformar su ciudad en él mismo y, en cierta forma, se puede sostener que tiene razón.³¹

Esta cita ejemplifica el valor del *Umwelt* en su dimensión estética. El artista se sitúa plásticamente en su entorno, cada color, forma, textura, y hasta la misma noción de perspectiva son un *analogon* de su vida afectiva. Sartre subraya que a mediados del siglo XV en la *Anunciación* de Piero de la Francesca la jerarquía entre el Ángel y la Virgen está dada por la imagen en la que “la perspectiva es una violencia que la debilidad humana impone al pequeño mundo de Dios”.³² Un siglo antes de que culminara la perfección técnica de la perspectiva, los artistas de la Escuela de San Rocco se consagraron a traducir plásticamente los caprichos de la tradición religiosa de la época: “En el siglo XVI, en Italia, la fe quema todavía el corazón de los artistas, combate el ateísmo del ojo y de la mano”.³³ Es por esto que la ciudad tratada desde sus elementos plásticos es un espacio correlativo al en-sí-para-sí-en el mundo del artista, circunstancia que por obviedad es tema de pintores y escultores.

El problema conceptual de Tintoretto es colocar en el cuadro la dimensión humana en su totalidad. El momento captado en la pintura indica la tensión entre los sujetos y el mundo. El *Umwelt* representa la dimensión de lo humano con respecto del límite espacial del lienzo, de lo cual se deriva que lo espacial está constituido por la distancia, el vacío, el movimiento y la posición de los personajes

³¹ Sartre, Jean Paul, *Literatura y Arte. Situaciones IV*, op. cit., p. 235.

³² *Ibidem*, p. 254.

³³ *Ibidem*.

respecto del volumen, la profundidad y el color de los objetos analogados. Para la psique, la posibilidad de conocer los objetos del mundo y trascenderlos hacia la comprensión del yo-mismo implica la aprehensión o captación del espacio en su estado irreal e imaginario.

Así es como podemos comprender todas esas exigencias y esas tensiones del mundo que nos rodea, y trazar un mapa 'odológico' [hodológico] de nuestro *Umwelt*, mapa que varía en función de nuestros actos y necesidades. Sólo que en la acción normal y adaptada, los objetos 'por realizar' aparecen como teniendo que ser realizados mediante ciertas vías. Los medios mismos aparecen como potencialidades que reivindican la existencia. Esa aprehensión del medio como única vía posible para alcanzar el fin (o si existen n medios, como los únicos n medios posibles, etc.) puede denominarse la intuición pragmática del determinismo del mundo. Desde este punto de vista, el mundo que nos rodea –lo que los alemanes llaman *Umwelt*–, el mundo de nuestros deseos, de nuestras necesidades y de nuestros actos aparece como surcados de estrechos y rigurosos caminos que conducen a tal o cual fin determinado, es decir, a la aparición de un objeto creado.³⁴

Sartre integra a sus reflexiones el concepto de hodología y de mapa hodológico³⁵ para describir el espacio vital contenido en el *Umwelt* de los individuos. Lo emplea primero en el *Bosquejo de una teoría de las emociones* y, posteriormente hace referencia de él en *El ser y la nada*, y en *La crítica de la razón dialéctica*; siempre mirando y estudiando el comportamiento humano. Dato curioso es considerar el empleo del término que también hizo en la crítica de arte que nos ocupa. Más adelante regresaremos a tocar este tema.

³⁴ Sartre, Jean-Paul, *Bosquejo de una teoría de las emociones*, op.cit., pp. 83-84.

³⁵ La hodología es un término acuñado por Kurt Lewin (1890-1947) a partir del griego *hodos*, que quiere decir camino o vía. Lo aplicó al campo de la psicología social moderna enfocada a las relaciones individuales y grupales. La teoría del campo es estudiada por la psicología en general, sin embargo, la teoría de los campos hodológicos se basa en la idea de que el hombre percibe caminos y vías alternas para descargar las tensiones. Para Lewin, la conducta humana es intencional, o por lo menos, está motivada, impulsada y movida por tensiones y fuerzas que pueden tener una valencia positiva o negativa; por ello, la conducta se explica a través de hechos coexistentes que constituyen un campo dinámico en el cual cada hecho depende de la totalidad del resto.

Entre 1920 y 1930, Kurt Lewin elaboró una teoría psicológica de la conducta humana en su medio ambiente que derivó en el análisis del comportamiento en función de las propias necesidades. El concepto de espacio de vida lo empleó por vez primera en 1917 y le sirvió para representar geoméricamente el espacio psicológico y las conductas espaciales de los seres humanos. Lewin relaciona la vida afectiva y emocional con tres elementos espaciales: la proximidad, la distancia y la lejanía. En términos generales, las variaciones conductuales de los sujetos están predeterminadas por las normas y por la percepción que los individuos tienen de sí en relación con el ambiente psicológico que emerge del espacio vital: *“La conduit de l’individu s’effectue par conséquent selon un ensemble de ‘détours’ et de chemins privilégiés, relatifs à ces investissements psychiques dans le monde, et qui sont en réalité la manière dont cet individu déploie de façon ouverte son expérience concrète du monde. L’espace de la vie a une structure hodologique, en ce sens”*.³⁶

En otras palabras, el campo o camino hodológico es la suma de todas las acciones definidas como las variaciones independientes que dan forma al campo dinámico. Aunque la hodología trata de un modelo específico de la conducta psíquica, Sartre toma del análisis principios relativos a la psicología existencial; prioritariamente destaca la relación espacio-cuerpo con el hecho de que toda conducta o actitud es intencional y que la percepción del sí mismo es una síntesis realizada en las imágenes producidas por la consciencia tética. Dice Sartre, citado por Bese:

³⁶ Besse, Jean-Marc, « Quatre notes conjointes sur l’introduction de l’hodologie dans la pensée contemporaine », *Les Carnets du paysage*, École Normale Supérieure du paysage, Versailles-Marseille, No. 11, 2004, pp. 26-33.

“L’espace originel qui se découvre à moi est l’espace hodologique ; il est sillonné de chemins et de routes, il est instrumental et il est le site des outils” [...] Espace vécu, milieu de l’action, site ou complexe d’outils, porteur des possibilités et du futur dans le monde, l’espace hodologique chez Sartre no correspond donc pas, on le voit, à l’espace abstrait de la science et de la métaphysique classiques. Cet espace à la fois éprouvé et pratiqué, c’est espace concret de l’existence humaine.³⁷

Lo importante de atender y preponderar este tema es señalar que Sartre se sumó a las discusiones e investigaciones que desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX, los científicos e intelectuales plantearon acerca del concepto de espacio. En el caso de Sartre, esta noción es básica para comprender el alcance de su pensamiento estético y la particularidad de su teoría del arte, apoyada fundamentalmente en la facultad de imaginar. Consideramos importante sintetizar los elementos constitutivos del espacio hodológico sartreano, que son:

1. El hombre y el mundo son seres relativos.
2. Ser para el hombre es comprometerse con el mundo.
3. Comprometerse es situarse en el espacio y el tiempo.
4. El Ser para la realidad humana significa estar aquí, existir es hacer.

Cualitativamente, el espacio se describe así:

- a. La relación con el mundo es de aproximación y distancia.
- b. Los objetos se descubren y definen a distancia de mí.
- c. Las acciones progresan temporalmente.
- d. El cuerpo es un espacio vivido antes que conocido.
- e. El movimiento y la dirección señalan fines sobre las cosas.
- f. Tener fines es usar al mundo.

³⁷ *Íbidem*, p. 30.

Sartre describe fenomenológicamente el espacio a partir del sentimiento de que el mundo se resiste al para-sí, sometiendo a riesgo constante la realización del proyecto personal. El entorno confunde, distrae, desvía, y sorprende a las acciones que afirman que la libertad se realiza porque existen entornos que cambiar y espacios que transitar, llenos de en-síes que aparecen a mi experiencia como obstáculos. Resistir supone afirmarse y luchar contra el entorno a favor de sostener el proyecto personal bajo el principio de enfrentar lo novedoso como peligro y posibilidad.

Este enfrentamiento existencial expresa el conflicto de derecho implicado en la movilidad de la conducta impulsada por la libertad; este conflicto vuelve dramática a la existencia misma. El arte que ha acompañado sentimentalmente a la filosofía, ha interpretado en las obras los momentos climáticos que refieren esta lucha. La teoría sartreana de lo imaginario postula el principio de que toda sensación es imagen, y por sensación debemos especificar toda experiencia. En el espacio imaginario se producen símiles que se imponen a la realidad en forma de *analogones* que se irrealizan conforme a la lógica del espacio real.

Siempre que Sartre estudió o comentó la vida y obra de un artista detalló su análisis con este precepto: la posibilidad de la imaginación produciendo imágenes no sólo consiste en realizar datos corroborados por la conciencia tética (o posicional), sino en que también participa como vía de riesgo y oportunidad tras la irrealización de los datos organizados ahora por la conciencia imaginaria que es otro momento de la misma facultad imaginante.

Escultura vs pintura

De entre las diversas formas artísticas, el arte plástico se enfrenta directamente a la triada sujeto-espacio-ambiente. Estética y técnicamente, la arquitectura, la pintura y la escultura han aislado y reintegrado la dimensión del cuerpo humano en la búsqueda de nuevas formas antropomórficas. Para la composición geométrica, la arquitectura es el arte del espacio interior habitable, la pintura es el arte del espacio visual o ilusorio y la escultura es el arte del espacio táctil. Conforme al proceder de la historia del arte universal, la escultura ha tenido dificultades para precisar y establecer su independencia frente a la arquitectura y la pintura. Aun en nuestros días, la autonomía de la escultura junto con sus leyes no ha sido alcanzada totalmente; ha estado integrada al espacio arquitectónico como también ha estado limitada a las leyes bidimensionales; sin embargo, la escultura es una masa tridimensional y volumétrica que espacialmente solicita del observador su sentido táctil, pues el sentido de la vista está desplazado por la función estética del tacto.

También la escultura antigua apelaba más a la arquitectura por el hecho de su función ornamental y porque se trataba de obras de gran formato; es decir, escultura monumental que era parte de la propia estructura arquitectónica. La escultura comparte la cualidad espacial con la arquitectura.

La expresión artística considera la cualidad espacial desde sus peculiaridades técnicas, la escultura crea espacios tridimensionales con objetos sólidos situados físicamente y que por lo tanto ocupan y desplazan una cantidad de espacio. La pintura sólo crea una ilusión espacial de acuerdo con las normas

visuales del sistema de representación que exprese, crea la idea de espacio pero no lo desplaza. Otro aspecto técnico relacionado con la estructura de la composición es que la pintura generalmente tiene un solo punto de vista sobre el espectador, en contraste con la escultura que reclama y facilita múltiples puntos de vista. Esto le conduce a una concepción pictórica de la escultura, a una escultura como suma de pinturas, a una concepción de la escultura como una coherencia de superficies en lugar de una realización de masas [...] Miguel Angel está del lado de la escultura, a la que considera linterna de la pintura [...]³⁸

Aunque realmente en cada periodo artístico predominan distintas estructuras de la visión, globalmente la escultura impone sobre el ojo al tacto y, con ello, la apreciación artística y estética multiplica la suma de elementos por considerar, ya que la percepción llega por la visión y el tacto. Por ejemplo, por el tipo de materiales que maneja la escultura (mármol, granito, hierro, cobre y un sinfín de metales aliados) se planta frente al tiempo de una forma más duradera que la pintura. Los escultores y expertos en materia señalan que la función táctil en el espectador integra tres aspectos: experimentar la sensación de la calidad táctil de las superficies, la sensación de volumen que se percibe a través del espacio que dicho volumen ocupa y la sensación de masa proporcionada por el peso del objeto escultórico. Estas sensaciones pueden separarse para ser estudiadas conceptualmente pero, nuevamente, para la experiencia sensible, se trate del creador o del contemplador, se integran en un solo acto: “el hombre necesita crear escultura como un recurso para establecer y desarrollar su propio

³⁸ Borrás Gualis, Gonzalo M., “Capítulo II. Escultura”, en *Introducción general al arte, arquitectura, escultura, pintura y artes decorativas*, Istmo, s. l., 1996, pp. 156-157.

sentido de la existencia real, que toma de la propia tridimensionalidad del cuerpo humano”.³⁹

El tema de la escultura ocupó a Sartre a tal grado que algunos de sus críticos han coincidido en afirmar que fue el arte escultórico lo que propició en el filósofo francés su dominio frente a obras de carácter pictórico, por ejemplo:

On dit que Giacometti lui fit entrevoir l'espace du Tintoret, son ordre spatial plus en référence à la sculpture qu'à la peinture. De cette vision, il en restera quelque chose chez Sartre, une scène furtive, comme si du centre de la création, il avait pu voir. Dans le « Saint Marc et son double », il dresse une scène, les figurines sont tout à coup mises en place : Or, au moment que l'esquisse est achevée, quand il ne reste plus qu'à dégrossir les formes pour les singulariser, le Tintoret se lève, ouvre l'armoire, prend ses statuettes et les dispose sur un table. Il les soumet, cela va de soi, à l'ordre qu'il vient d'établir sur la toile. Cela veut dire qu'il étire et distend les déterminations de cette surface plane à travers les trois dimensions'.⁴⁰

La cita descubre la intuición de Sartre ante la convergencia espacial de la pintura respecto de la escultura, no sin antes aprovechar la descripción volumétrica de los cuerpos que manifiestan la pasión que empuja y emerge hacia la superficie. Es claramente concebida que la recepción escultórica de Sartre transforma la percepción de los objetos en cuerpos (*analogon*) encarnados existencialmente. El análisis que Sartre elabora al arte plástico en general y, en particular, a la escultura, recapitula sin problema el uso convencional de los elementos estéticos anteriormente mencionados: tanto en lo visual como en lo táctil, la vista y el cuerpo perciben sensaciones sintetizadas espacialmente a través de las imágenes. Recordemos nuevamente que Sartre concibe la sensación como imagen; considera la sensación como dato y estructura para la imagen; así,

³⁹ *Íbidem*, p. 161.

⁴⁰ Sicard, Michel, "Approches du Tintoret", Sicard, Michel, *Approches du Tintoret*, France, 2005, en <http://www.michel-sicard.fr>, p.5. A su vez, Sicard toma la cita de Sartre de "Saint Marc et son doublé", *Oblique*, n 24-25, *Sartre et les arts*, p. 172.

la lectura que realiza a la escultura contemporánea a partir de su teoría de lo imaginario le permite concebir el espacio vacío como un ejercicio en el cual el campo de la conciencia se limpia, es decir, en el vacío mental o imaginario, los individuos regresan constantemente a la búsqueda de significados. Por lo tanto, la cualidad del vacío mental es la transparencia o apertura del espacio para ser llenado nuevamente.

El análisis del espacio vacío nos remite a sus trabajos en torno a la figura y a la obra de Giacometti y de Calder. En estos ensayos aplica y replica sin restricción el sentido de tridimensionalidad, la visión múltiple y relativa hacia el objeto escultórico, y la distancia y el movimiento como aconteceres del ser en el espacio; refiriéndose al oficio en Giacometti, dice: “De esta suerte cada una de sus obsesiones era un trabajo, una experiencia, un modo de sentir el espacio”.⁴¹

Distancia y movilidad ante el ser son el dictamen de la escultura contemporánea; la distancia entre la materia y el modelo es la misma visión del hombre frente a lo humano, es “la distancia del hombre”⁴² ya que “De un modo o de otro, un escultor debe ser la víctima elegida del espacio, si no en su obra, en su vida”.⁴³ Por otra parte, el movimiento es aprehendido como trayectorias ondulantes, imprecisas y otras veces, con precisión casi matemática, alcanzan su objetivo. Cualquier esbozo móvil está “siempre a mitad del camino entre la nada y el ser”;⁴⁴ “entre la materia y la vida”,⁴⁵ siguiendo trayectorias reales e imaginarias.

⁴¹ Sartre, Jean-Paul, “La busca de lo absoluto” en *La república del silencio. Situaciones III.*, Editorial Losada, 3ª ed., Bs. As., 1968, p. 186.

⁴² *Íbidem*, p. 193.

⁴³ *Íbidem*, p. 194.

⁴⁴ *Íbidem*, p. 187.

II. La no representación para la estética

Hoy día, el análisis de las vanguardias artísticas ha evolucionado y las interpretaciones ya no dependen del condicionamiento histórico que les dio origen. El existencialismo también es un ismo y con ello queremos subrayar la evolución natural que algunas concepciones y prácticas existencialistas alcanzaron posteriormente. Sabemos que la génesis de la cultura posmoderna parcialmente contrapuesta a la modernidad ha puesto el acento sobre el acabose de los fines culturales; con su oposición al racionalismo, el culto hacia las formas, su individualismo y la falta de compromiso social, ha negado al Sujeto y con él a la Historia misma. Empero, el existencialismo sartreano ratifica su posición frente al sujeto histórico y lo concilia con el lenguaje, pues es el vínculo con los otros sujetos en la medida en que el yo es lenguaje: yo “soy lenguaje”.⁴⁶

Junto con el amor y el masoquismo, el lenguaje se presenta como una de “Las relaciones concretas con el prójimo”;⁴⁷ pertenece al grupo que encabeza la primera actitud hacia el otro. Vale comentar que Sartre lo considera como fenómeno de expresión y no como palabra articulada; el lenguaje es seductivo y experimenta siéndolo. Su objetivo no es el de transmitir un mensaje, sino el de expresarlo:

[...] expresar y ser se identifican [...] Las actitudes, las expresiones y las palabras no pueden indicarles jamás sino otras actitudes, otras expresiones y otras

⁴⁵ Sartre, Jean-Paul, “Los móviles de Calder” en *La república del silencio. Situaciones III.*, editorial Losada, 3ª ed., Bs. As., 1968, p. 198.

⁴⁶ Sartre, Jean-Paul, *El ser y la nada*, op. cit., p. 397.

⁴⁷ *Íbidem.*

palabras. [...] Así, el lenguaje queda para el prójimo como la simple propiedad de un objeto mágico, y como objeto mágico a su vez: es una acción a distancia cuyo efecto el prójimo conoce exactamente. Así, la palabra es *sagrada* cuando la utilizo yo, y *mágica* cuando el otro la escucha. De este modo, no conozco mejor mi lenguaje que mi cuerpo para el otro. No puedo oírme hablar ni verme sonreír. El problema del lenguaje es exactamente paralelo al problema del cuerpo, y las descripciones que han servido para un caso sirven para el otro.⁴⁸

El lenguaje es fáctico para el ser y como tal, se proyecta como posibilidad de relación, apareciendo y reconociéndose frente al prójimo. El universo sonoro, expresivo y gestual del lenguaje es una liga directa de encuentro y distancia entre los individuos porque en su estructura está organizado el en-sí carente del para-sí. Este organismo existencial expresa la escisión de la existencia sometida a la necesidad y a la inquebrantable separación ontológica del en-sí-para-sí- en el mundo. Sin embargo, sabemos que en la filosofía existencial y en el arte la trascendencia de este hecho radica en forjar metáforas sobre el desgarramiento de la existencia, esto quiere decir que el lenguaje es un fenómeno polifacético que siempre sobrepasa el sistema lingüístico que lo estandariza.

A pesar de que la posmodernidad deconstruye los significados del lenguaje relativizando e intertextualizando sus estructuras y contenidos; la estética existencialista que considera al lenguaje como una proliferación de la conciencia emotiva, opone resistencia a la deconstrucción lingüística al situar al sujeto expresivo frente al compromiso de referir acontecimientos y optando aun, por relacionar los actos con sus motivaciones. Sartre y Hare no renunciaron a contar sucesos, momentos e instantes temporales con una apertura dialógica que da una identidad histórica y social a su obra.

⁴⁸ *Íbidem*, pp. 398-399.

Sin embargo, la crítica de Sartre a la obra de Hare, renunció a organizar ese universo reflexivo y expresivo a través de símbolos que forman parte de un sistema de signos ineptos para justificar su propia imagen estética. Las obras de arte, y con ellas las elecciones de los individuos y los grupos, no son significadas, sino liberadas de la determinación semántica e ideológica. Por ello, la representación está desdibujada en la estética sartreana, pues las obras no representan, más bien expresan analogías irrealizadas en el *analogon*, momento cuando la conciencia imaginante propone los objetos reales como una nada, lo que se describe es su permanencia en el mundo irreal.

Para aclarar la idea de la representación falta comentar la función de la palabra en la imagen mental: “Las palabras no son imágenes”;⁴⁹ la palabra está relacionada con la conciencia de signo y lo imaginario con la conciencia espacial; por ello, ante la imagen mental nos encontramos en presencia de objetos ausentes. Lo que hay de común en ambas es que igualmente requieren alcanzar un objeto a través de otro. La conciencia de signo reemplaza el objeto por otro; la conciencia imaginante se dirige a objetos ausentes por lo que “si se llama imagen al sistema total de la conciencia imaginante y de sus objetos, resulta falso decir que la palabra se añade exteriormente, porque está dentro”.⁵⁰

La contemplación de una escultura exige la actitud de la conciencia imaginante que se coloca en presencia del objeto artístico (*analogon*) y a través de él refiere otra multitud de objetos percibidos. Este objeto en imagen, es el correlato de un saber sobre la cosa misma (información que me llega con la

⁴⁹ Sartre, Jean-Paul, *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*, [Trad. de Manuel Lamana], 3° ed., Losada, Bs. As., 1976, p. 129.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 133.

percepción) y que será en adelante lo que oriente la dirección y el desarrollo de la seriación de imágenes aparecidas.

El espíritu que recibe la obra es libre de provocar variaciones en la imagen percibida; sin embargo, los saberes sobre la cosa refieren una composición estándar a partir de los datos expuestos. En la medida que la imagen y la percepción son dos cualidades irreductibles de la conciencia imaginante, ambas se excluyen mutuamente de forma que si percibo no imagino y cuando imagino no percibo. Por el contrario, para la conciencia reflexiva la imagen y el pensamiento son simultáneos, ya que cuando el pensamiento intuye significa que la imagen se ha establecido en la mente.

Para la experiencia estética, la observación del objeto irreal es una “casi-observación”; es decir, la imagen producida por la percepción de este objeto implica un entendimiento y una síntesis del mismo. La imagen mental no aporta nada nuevo en relación con los objetos reales; no enseña nada del objeto percibido, pues ya ha sintetizado la información contenida. El escultor crea un *analogon* que la conciencia imaginante del contemplador vuelve irreal; de la relación objeto irreal y conciencia imaginante surge la experiencia estética. Al mismo tiempo, la conciencia intencional del artista y la del espectador se yuxtaponen en el espacio imaginario. De modo general, la obra de arte en la experiencia estética no se representa, sino irrealiza lo real.

IV. *Sculpture à n dimensions*: la descripción fenomenológica de la escultura vuelta *analogon*

A diferencia de los grandes ensayos filosóficos, los estudios biográficos y la obra sartreana literaria en general, los artículos referidos a Giacometti, Calder y Hare se caracterizan por ser textos breves, cuya estructura se asemeja a la descripción de un organismo vivo presentado bajo los parámetros del género corto o fragmento. En la filosofía, los fragmentos son considerados como ensayos; pero estilísticamente, la crítica de arte sartreana mezcla la argumentación y la prosa literaria con el manejo de los tropos.⁵¹ Además, el género del fragmento abre las posibilidades estéticas al permitir al autor la insubordinación a las reglas de la composición escrita y la estructura formal de los textos expositivos.

Un aspecto que comparte *Sculpture à n dimensions* con el género breve es que se trata de textos incluyentes y ambiguos, lo cual significa que su estructura expositiva no es sistemática. Las ideas planteadas se desarrollan parcialmente, de tal forma que el texto deja siempre qué pensar. Dicho de otro modo, el autor menciona una idea pero permite al lector completarla. Lo que encontramos en este ensayo son afirmaciones abiertas dialógicamente. El discurso de la forma breve presenta exposiciones o narraciones solidarias con su entorno; aparentemente, los enunciados se ordenan discontinuamente pero siempre refieren, en su estructura interna, a una continuidad profunda de la idea. En este

⁵¹ Los tropos que se emplean son las sinécdoques, las metonimias y las metáforas: éstas cambian, extienden y designan aspectos nuevos y diversos en el significado de las palabras para indagar sus múltiples usos.

caso, la crítica escultórica mantiene un orden de presentación que guarda el valor simbólico y abstracto de los enunciados para expresar la relación espacial entre la escultura descrita y el propósito del texto. Para abordar este punto seguimos los comentarios de Sánchez Vázquez en torno a las facultades de la crítica de arte en la modernidad, relacionamos algunos elementos del género con *Sculpture à n dimensions*: “El crítico es un espectador que, partiendo de la contemplación, vuelve su mirada reflexiva sobre la obra poniendo en juego cierto bagaje teórico (acerca del arte, la sociedad y la cultura en la que la obra se inserta)”.⁵² En principio, el valor literario de la crítica se interrelaciona con una función: la de desarrollar ideas que serán juzgadas estéticamente en un estudio expuesto públicamente. El documento en prosa está estructurado en 5 párrafos, de los cuales el más chico tiene una longitud de 14 renglones y 78 el más grande de ellos.

Generalmente, la crítica presenta el objeto o fenómeno artístico a un público que no ha tenido contacto previo con esa obra tratando de ubicarla en el contexto de la época en que surge. En el mundo del arte, la obra mantiene claros lazos con el artista y el espectador; en muchos casos el crítico participa como espectador especializado. Para la estética sartreana la tarea del crítico se sitúa en la perspectiva de la fenomenología existencial, en la cual la función de la conciencia intencional es la clave de lectura frente al objeto artístico que describe. Para la ontología fenomenológica del ser y la nada, la conciencia intencional se define como ser siempre consciencia de algo, lo cual implica una dinámica

⁵² Sánchez Vázquez, Adolfo, “De la Crítica de Arte a la Crítica de Arte” en *Cuestiones Estéticas y Artísticas Contemporáneas*, 2a ed., FCE, México, 2003, p.207.

caracterizada por el hecho de que la conciencia vacía apunta siempre a un exterior incorporado a una infinidad de objetos, fenómenos y experiencias posibles. Esta percepción corresponde al mundo de la experiencia sensible en la cual el sujeto de la conciencia es el objeto de la percepción. Por otra parte, la intencionalidad refiere que la conciencia alcanza a los objetos a través de actos libres y voluntarios. La función del crítico hace referencia al artista y su obra; en el caso de Sartre, abre sus posibilidades al texto mismo en la medida en que permanecerá en él la dinámica de la conciencia intencional describiendo a la escultura a través de movimientos ondulados de la conciencia que demarcan su relación espacial con los datos o cualidades de los objetos externos. Este movimiento no se limita a la traslación, sino propiamente a la fuerza emocional contenida en todo acto.

Al describir las cualidades, propiedades, elementos y características de un objeto escultórico, la conciencia entra en el dominio de la sensación, es decir, de las imágenes. Por ello la imagen perceptiva, que es estática, desencadena su contenido sintético a través de la conciencia imaginaria, la cual a la vez, libera a la percepción y a la reflexión de su función posicional o tética. La sensación o imagen se expresan fenomenológicamente con estos movimientos ondulatorios de la conciencia imaginaria. La ondulación surge de la aparición y desaparición de las formas, figuras, semblantes y tonos que constituyen cada lapso de una imagen, así como a la serie de la cual forma parte; tal como si se tratara de un espacio plástico en el cual la imagen es animada por el individuo que intuye la imagen, esta intuición plástica ordena los elementos y los constituye en *analogon*.

C'est que les images, pour Sartre, sont ondoyantes. Elles se forment et s'annulent tout aussitôt; ou alors elles évoluent en d'autres apparitions. Ce ne sont jamais que des occurrences instables. Cette [sic] recherches des instabilités caractérise l'esthétique de Sartre. Il en a parlé tout d'abord dans L'imaginaire, puis dans L'Être et le néant a propos des structures de la conscience, avançant la notion de 'métastabilité: 'Mais ce concept métastable 'transcendance-facticité', s'il est un des instrument [sic] de base de la mauvaise foi, n'est pas seul en son genre. On usera pareillement d'une autre duplicité de la conscience humaine que nous exprimerons grossièrement en disant que son être-pour-soi implique complétement un être pour autrui'.⁵³

Otra manera de entender el *analogon* es siguiendo la idea de que la intuición, además de facultarnos en la comprensión sensorial (irracional) de una cosa, nos habilita para percibir una verdad que nos es evidente y, a su vez, para re proyectarla o encarnarla sobre el objeto del cual hemos recibido tal conocimiento: "le tressement conjugue des sensations diverses, celle de la texture que l'oeil ou la main peuvent décrypter, mais aussi celle du regardeur, qui perçoit ces fils multiples, et dont les souvenirs se mêlents peut- être a cette image".⁵⁴

El objeto percibido se anuncia como *analogon* material siempre y cuando el espectador cumpla con una actitud imaginante, ya que el *analogon* es un soporte material que el público intenciona por identificación, poniendo en evidencia la relación de la presencia en la imagen y el lazo carnal que se establece con el modelo real. Por ejemplo, Sartre hace referencia en los lienzos de Tintoretto al tono amarillo con el que personifica alguno de sus cielos; considera que el color no es la representación del desgarramiento sino el desgarramiento mismo. Con Hare, señala el gesto de furia sostenido por uno de sus gorilas, de igual modo, manifiesta que se trata del horror mismo. Encarnar los ánimos del espectador en el objeto analogado equivale a trascender la materia de lo real a lo irreal, o bien, irrealizar

⁵³ Sicard, Michel, *Sartre et l'esthétique, op. cit.*, p. 6. La cita que refiere Sicard está tomada de *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1944, p. 97.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 3.

la vida emocional en un hecho artístico propio de la experiencia estética. Partiendo de este contexto, probablemente la sensación más célebre es la de la náusea, considerada como el estado de angustia que mejor expresa el vacío existencial y el modo en que corporalmente jugamos con el entorno, con el *Umwelt*, momento de transición y tensión en la toma de acciones.

Ahora, comentaremos la presentación de *Man with Drum*, cuya crítica intitulada *Sculpture à n dimensions* despliega un universo donde su percepción se concibe como una práctica eminentemente espacial, ya que de la experiencia sensual a la imaginaria la conciencia es la facultad que reconoce y juzga a los sujetos, a los objetos y a las acciones involucrados en la experiencia estética. Así, primero se presenta al lector la imagen real de la escultura, junto con otras piezas, sin nombre ni fotografía, que Hare integró en la *Exposition Internationale du Surréalisme* en la Galería *Maeght* de París en 1947. Hubo una exposición anterior realizada por los surrealistas entre enero y febrero de 1938 en la Galería de *Beaux-Arts* de la misma ciudad, pero en ésta no participó Hare.

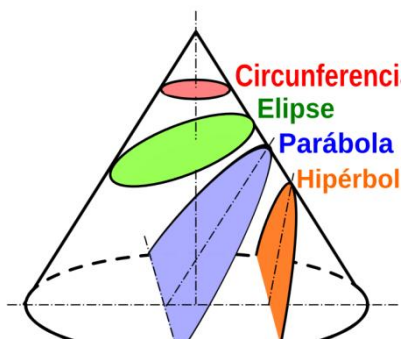
Breton pretendía mantener la influencia cultural de algunos de los surrealistas mediante la creación de nuevos mitos. También fue posible que la temática implicada en la exposición de 1947 tratara, entre otros asuntos, la sexualidad del cuerpo femenino, pues en el catálogo que se conserva en la *Bibliothèque Nationale* de París presenta en la portada el relieve de un seno femenino que emerge de un crespón negro; la obra fue realizada en arcilla por Marcel Duchamp, seguida de la frase: "Toque, por favor". En el mejor de los estilos surrealistas nos encontramos ante una provocativa escena llena de ideas en pos de plantear nuevos mitos.



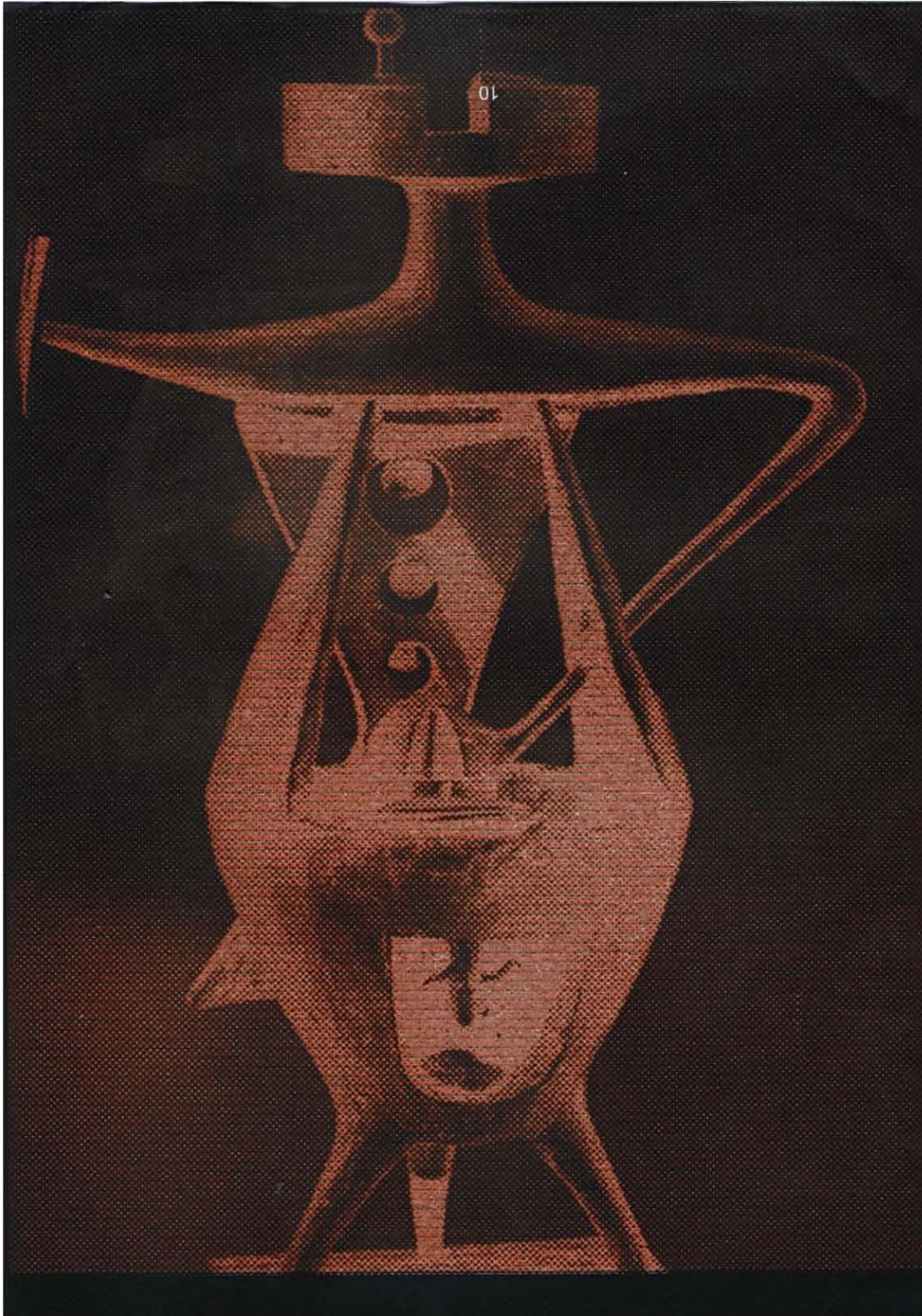
V. Descripción de la escultura *Man with Drum*

La forma escultórica de la obra apela al “gesto silencioso” del metal que se comunica a través de una disposición geométrica que combina líneas curvas y rectas que producen el efecto del ritmo ondulado. Según la posición de las líneas en el objeto, se sugiere algún órgano o función orgánica como puede ser la fuerza de la libido sexual. Especialmente, el gesto se expresa completamente, es decir, no remite a nada externo, el movimiento gestual comienza en el objeto y en él mismo acaba. Por ejemplo, puede decirse que su extremidad superior derecha, probablemente un brazo, apunta hacia el horizonte. La descripción de este movimiento no corresponde con la traslación temporal y espacial, sino con una fuerza interna que el “gesto silencioso” señala como una conducta, una fuerza, una pasión. La extremidad contraria atiende el ritmo sonoro del tambor pélvico. El equilibrio de la pieza se consigue con la estabilidad de las tres extremidades inferiores fijadas libremente al suelo; de manera contraria, el movimiento está sugerido por el vaivén y la separación natural de los miembros superiores. Al ritmo del toque instrumental, todo el cuerpo se torna en caja vibratoria abierta y

transparente al tacto y a la vista. La caja torácica y el vientre dejan libre a la percepción la forma, la distancia, y el volumen interno de todas las partes como elementos vitales de la unidad orgánica. Así, también en la caja torácica luce la línea circular de la columna dorsal; ahora, la caja pélvica muestra la virilidad de un miembro cuyas hélices giran al ritmo del golpeteo. La cabeza es un disco cuya imagen asemeja el movimiento de una circunferencia, cuya trayectoria es paralela al giro del miembro pélvico. La esfera que brota del disco parece una manija que junto a las extremidades superiores se agacha y se levanta, sube y baja, golpea y toma el impulso natural de los cuerpos luchando contra la ley de gravedad; lo que se insinúa son movimientos cuya geometría describe parábolas⁵⁵ en el espacio. Nos permitimos emplear la representación geométrica de las secciones cónicas para ilustrar el movimiento gestual de la extremidad tocando el tambor.



⁵⁵ La parábola es el lugar geométrico de los puntos de un plano que equidistan de una recta (eje o directriz) y un punto fijo llamado foco. En geometría proyectiva, la parábola se define como la curva envolvente de las rectas que unen pares de puntos homólogos en una proyectividad semejante. Algunas aplicaciones prácticas son: los radiotelescopios, los faros de los automóviles si la bombilla se sitúa en el foco de una superficie parabólica. También, la trayectoria de una pelota que rebota es una sucesión de parábolas.



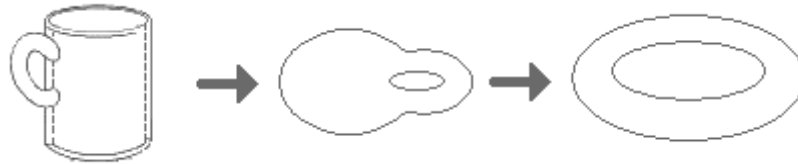
Man with Drum, escultura en bronce, altura 60 cm.

Con esta descripción intentamos presentar la escultura desde su dimensión espacial, desconociendo toda implicación ideológica y tratando de funcionar análogamente, mediante la reflexión sugerida por Sartre. Por otra parte, no hemos querido emplear el término interpretación para el juicio estético que el filósofo ha desarrollado, debido a que la descripción que hallamos en la crítica juzga los elementos plásticos a través de la comparación de ideas y, con ello, establece relaciones posibles entre todas las partes que la constituyen. Del ejercicio interpretativo descartamos en nuestro análisis la opinión y rescatamos de la explicación la posibilidad de darle sentido a la relación estética que Sartre aplica a la escultura.

Sartre orienta su reflexión de la siguiente manera: el título es preciso, *Sculptures à n dimensions* expresa la multiplicidad de formas y ángulos respecto a la creación y a la percepción de un objeto artístico; de hecho la consonante *n* indica el cardinal, el número o la cantidad de elementos de un conjunto, sea esta cantidad finita o infinita; en este caso se trata de un objeto considerado como cuerpo o espacio topológico.⁵⁶ La topología forma parte de la geometría euclidiana que estudia las cualidades del plano y del espacio tridimensional de los cuerpos. En este sentido, la intuición de la topología cree que la dimensión física de un objeto es equivalente a otro cuando se transforma a través de isometrías (rotaciones, traslaciones y reflexiones) que coloquialmente son transformaciones que conservan las medidas de ángulo, longitud, área, volumen, etc. Para ilustrar

⁵⁶ La topología es la rama de las matemáticas que estudia las propiedades de los cuerpos; se ocupa de conceptos como proximidad, número de agujeros y textura que presenta un objeto para estudiarlo y compararlo con otros objetos en una relación de conjunto y subconjunto.

este principio tomamos la transformación isométrica de una taza convertida en una dona o rosquilla. Esta imagen representa la interpretación intuitiva de problemas topológicos o incluso de algunos conceptos geométricos que son intuitivos paralelamente por la filosofía. La transformación de la taza en tres etapas permite visualizar la relación espacial entre la producción de imágenes y la intuición del espacio geométrico. Particularmente, nos permite apreciar movimientos similares a lo que Sartre llama ondulación de las imágenes.



También la ilustración ejemplifica el movimiento vital de los cuerpos en el campo imaginario; ¿Qué objetos se presentan en las imágenes? Una taza, un cerrojo y una rosquilla de azúcar. Tres objetos diferentes e independientes pero al mismo tiempo, uno solo conteniendo a los tres. Sartre define al objeto escultórico como unidad orgánica cuyo volumen es modelado por formas libres y llenas de asociaciones, más no de significados. En el segundo párrafo de la crítica, Sartre concibe a la escultura hareana como la expresión que resuelve el conflicto entre “el espacio y la idea” a través del vaciado de formas humanas y animales que son volumétricamente “realidades ambiguas” en estado de transformación; son divisibles e incompuestas y, por añadidura, son correlativas al mundo de la acción y al universo de las emociones. Para Sartre la transformación de la escultura en lo

imaginario es calificada como “transustanciación”,⁵⁷ entendida así: en el mundo irreal, de lo imaginario y por lo tanto de la irrealización, el movimiento es forma; viceversa, la forma es movimiento. Dicho de otro modo, en el arte escultórico el uso de lo inmóvil sugiere la movilidad. Acerca de *Man with Drum*, Hare irrealiza el movimiento, Sartre dice: “*Hare fait entrer passé, présent et avenir. Ses personnages sont présents pendant toute la durée de leur acte. Mais ce n’est pas encore assez: Hare introduit, comme Calder, le mouvement réel dans sa sculpture. L’Homme au tambour se balance légèrement, comme la mâchoire du gorille*”.⁵⁸ La duración del movimiento en el golpeteo del tambor implica la idea de lo sagrado, entendido como el presente, el pasado y el futuro prolongados en el tiempo eterno.

Así también, aun cuando la obra escultórica de Hare no es un arte representativo, no se limita en presentar al mundo; textualmente, Sartre declara que el artista no sólo da, nos entrega el mundo. El filósofo especifica que la preocupación plástica de Hare se aleja de las relaciones ideográficas y con ello de la figuración; el escultor desecha el uso de los símbolos como guía o acuerdo de significado. Por el contrario, echando mano de su vocación surrealista, Hare juega con las formas simbólicas para utilizar la asociación o asociaciones subliminales de las figuras para producir emociones conscientes; anteriormente, hemos comentado que junto con la forma, Hare nos entrega la pasión y la emoción experimentadas en el espectador. Sartre identifica este juego estético con la siguiente estrategia: el objeto escultórico es apasionante y la pasión se

⁵⁷ La Transustanciación es un vocablo que se emplea en la teología cristiana y que refiere a la conversión de las sustancias del pan y del vino en el cuerpo y sangre de Jesucristo.

⁵⁸ Sartre, Jean-Paul, “Sculpture à n dimensions”, en Contat, Michel y Rybalka, Michel, *Les écrits de Sartre, op. cit.*, pp. 663-669.

transmuta en forma. Por ejemplo, Sartre cita en la crítica un par de proverbios chinos traducidos al francés por Jean Paulhan para explicar la irrealización del movimiento de las formas simbólicas:

‘Qui est plus abstrait de l’oiseau ou du vol? C’est l’oiseau car il y a des poissons volants. C’est pourquoi il faut dire: la nage poissonne et le vol oiselle’. En ce sens on pourrait dire que le gorille de Hare est ‘un horreur qui gorille’, c’est à dire que le gorille est une certaine condensation particulière de notre horreur. Il ne s’agit point, cependant, d’idéalisme. Simplement la passion est forme et l’objet matière.’⁵⁹

Transfigurar un pez en ave para establecer la identidad de lo abstracto, transmutar la cualidad de nadar por la de volar, y transustanciar el nadar que pecea y el volar que pajarea, son ejercicios para una conciencia estética que intuye la dimensión espacial y el campo hodológico que envuelve a la escultura. La escultura revela formas ambiguas (miembros y extremidades humanas y de animales) que saltan a la vista y que no dejan de pertenecer a su conjunto. Es decir, a la escultura hareana la forman volúmenes indivisibles que imaginariamente toman distancia del resto cuando devienen gesto. En todo caso, la gestualidad, cuyo movimiento corporal expresa afectos de ánimo, se vincula con el ambiente simbólico. Cuando Sartre describe *Man with Drum*, rechaza que Hare emplee el simbolismo a la usanza de los artistas del surrealismo del siglo XX, quiénes, a la vez, heredaron del simbolismo del siglo XIX el manejo de la figura retórica cuya función consiste en establecer relaciones o asociaciones subliminales de las palabras o signos para producir emociones conscientes. Por el contrario, con la obra escultórica de Hare, Sartre nos acerca más a una percepción sensorial de la realidad, cuyas asociaciones presentan rasgos no convencionales. El escultor estadounidense no repite las fórmulas artísticas del

⁵⁹ *Ibidem*, p. 664.

movimiento surrealista europeo; el trató, sobre todo, de comprometerse con la búsqueda y problematización de la formas artísticas que ligan plásticamente las ideas con el espacio. Por lo que Sartre afirma que la escultura de Hare se presenta al mundo contemporáneo con una auténtica autonomía, tan difícil de alcanzar en la plástica escultórica porque Hare logra que sus obras trasciendan los límites espaciales a través del dinamismo que sus volúmenes expresan mediante la mutación natural de las figuras. Dicho de otro modo, su obra ya no depende del espacio arquitectónico para ser significada y valorada:

*Il vient un moment où la sculpture de Hare se présente pour elle-même, dans son autonomie de sculpture [...] elle ne s'offre jamais comme pure forme plastique; le monde humaine et vivant reste toujours à l'arrière plan. Le syncrétisme dont il use est la clef de cette ambiguïté: réaliste, puisque c'est celui de la peur et de l'amour, il permet en outre toutes les transmutations puisqu'il revient à créer des édifices ambivalents et contradictoires. Mouvements et formes, densité et figures ne cessent de se détruire. [...] Mais à peine nous sommes-nous engagés dans la voie de la reconnaissance, que tout d'un coup, une autre forme surgit brusquement, vient hanter la première et brouiller notre jugement.*⁶⁰

Para concluir esta primera parte, es propicio acotar la función del arte simbólico con respecto del periodo de las rupturas artísticas e intelectuales del siglo XX.

En rigor, la vuelta al 'arte simbólico en sentido hegeliano' del que habla Rubert no puede tomarse al pie de la letra. Y él mismo nos lo hace pensar así al unirle el calificativo de *ambiental* que, de modo alguno, puede reducirse al simbólico (arquitectónico) hegeliano. Sin embargo, a veces la ambigüedad se mantiene porque si bien se trata de un arte que no se puede identificar con el clásico, ni con el romántico ni con el de ruptura (o de vanguardia), se trata – nos dice Rubert – de un 'arte como creación de mitos en nuestro entorno', que 'haga significativa y transparente nuestra relación con el medio', cosa muy distinta del simbólico hegeliano que ha de hacer transparente al espíritu (transparentar su razón, su ser y su verdad), a sí mismo. Pero, ¿cómo justifica Rubert esta vuelta al arte simbólico? Surge de una crisis. ¿Qué crisis? Rubert habla primero en plural: se trata de la crisis 'cultural, política y económica'. Sin embargo, el acento se pone en el elemento cultural o espiritual: crisis de confianza en lo que – como espíritu – ha gobernado y pensado gobernar al hombre: la razón, 'el sentido humano', la racionalidad tecnocrática, el "humanismo" clásico y la idea de 'progreso' o

⁶⁰ *Ibidem*, p. 668.

desarrollismo. Esta crisis clausura la vigencia de un arte clásico o romántico en sentido hegeliano y pone también en crisis a la vanguardia artística de nuestros tiempos. [...] Rubert insiste en la clausura de este arte, incluida su última manifestación: el de ruptura o vanguardia. Al llegar a este punto, sugiere una vuelta al arte simbólico en sentido hegeliano, pero en verdad no hay tal, pues ese arte simbólico – o ambiental – ha sustituido la relación del espíritu consigo mismo por la del hombre con su medio.⁶¹

Con la idea del “hombre con su medio” Sánchez Vázquez sintetiza la trayectoria a la que hemos sometido el análisis del espacio hodológico, el cual contribuye para relacionar las implicaciones geográficas, ambientales y sociales que rigen la vida espiritual de los artistas formalizada a través del estilo de sus obras. Con *Man with Drum* Hare enlista una serie de imágenes simbólicas que geométricamente adquieren una apariencia y discontinuidad significativa y, por lo tanto, dependen del espectador abierto a una postura estética. ¿Qué figuras la constituyen? ¿Acaso se trata de un cuerpo femenino, un tambor, un disco superior, una lámpara o la cavidad de un horno? Todas las figuras, y ninguna de ellas, están sometidas a la invención del artista y a la interpretación del público. La figura nace de la visión proyectiva, de la perspectiva espacial y de la relación significativa de la imagen con el medio. Por lo tanto, creemos que la concepción creativa de esta escultura no es temática sino hodológica, ya que desarrolla la correspondencia sensorial del objeto artístico con el receptor a través de las sensaciones (imágenes) subjetivas que se transforman en sinestesias biológicas, psicológicas y retóricas. Las figuras existentes y sugeridas se asoman en el cuerpo y en el entorno escultórico esbozando símbolos que embonan y sugieren

⁶¹ El pensamiento estético de Xavier Rubert de Ventós, filósofo catalán que entre sus escritos consagra algunas páginas al estudio de lo simbólico en el arte, es comentado por Adolfo Sánchez Vázquez en un artículo titulado “¿Vuelta al arte simbólico?”, en: Sánchez Vázquez, Adolfo, en *Cuestiones Estéticas y Artísticas Contemporáneas*, 2º ed., FCE, México, 2003, p. 136-137.

siempre un nuevo planteamiento de nuestros esquemas míticos. De tal forma que los posibles contextos figurativos que se hallan en el objeto escultórico y que se crean en la conciencia imaginaria nos devuelven una visión complementaria del mundo entendido como el entorno personal y social en el que actuamos. Sin embargo, este juego imaginario supone una experiencia estética perfilada en un ejercicio donde el arte no se compromete en sugerir formas o estados espirituales de belleza canónica, sino conduce a juegos estéticos más cercanos a la introspección existencial donde la idea de belleza está más cerca de la libertad como impulso y acción creativa.

VI. La unidad orgánica de la materia en el espacio de la mente: el escultor y el arte reflexivo

La mayor parte de los movimientos artísticos de finales del siglo XIX y principios del XX contaron con artistas que acompañaron su producción creativa con reflexiones que adoptaron una variedad de formas escritas (la crítica, el manifiesto, la crónica, el diario de trabajo, la bitácora, los cuadernos de notas, la autobiografía, entre muchas otras), evidenciando que para la estética, los objetos artísticos se articulan con una variedad de elementos que constituyen su universo contextual. David Hare aplicó la escritura a la reflexión del arte, además de la literatura en torno a la cultura de los pueblos indígenas estadounidenses. Otras vocaciones de Hare fueron la fotografía, la pintura y la docencia. Estudió química y en 1930 experimentó con la fotografía a color desarrollando la técnica automatista del *heatage*,⁶² reconocida en su momento como una de las técnicas creativas surrealistas; de forma más independiente, Hare ensayó también con la técnica del *dye-transfer*.⁶³

Con un mayor interés metódico, a finales de los años cuarenta, combinó las tareas didácticas con el quehacer reflexivo, pues fue uno de los miembros

⁶² La técnica fue desarrollada por David Hare; al ser reconocida como una de las técnicas que practicaron los surrealistas fue llamada técnica automática, cuyo procedimiento consistía en exponer al calor la parte posterior del negativo fotográfico hasta lograr una distorsión aleatoria que lograría su mayor efecto con la impresión de la imagen.

⁶³ La transferencia de color consiste en experimentar el proceso de un color de tono continuo en la impresión fotográfica.

fundadores de la escuela de arte *Subjects of the Artist School*.⁶⁴ Su actividad como docente nunca cesó, por el contrario, los años siguientes fueron intensos respecto de la enseñanza. Su vocación docente y artística propició la creación de un conjunto de textos sobre arte, fechados entre 1944 y 1969. Se trata de cuadernos de trabajo, apuntes y conferencias que, a modo de ensayo, problematizan acerca de las técnicas y el modo de producción dentro del mercado del arte; enfatizando, sobre todo, su función social y las visiones técnica, estética y política de los procesos plásticos. Muchos de estos documentos sustentaron su propia creación escultórica y la evolución de su pensamiento fue expuesta en diversos foros e instituciones educativas.

Dorothy Seckler lo entrevistó entre marzo y junio de 1968. Uno de los temas fue la visita que Sartre hizo al artista en su casa de Connecticut; la anécdota toma relevancia cuando se testifican los temas de la conversación y, con ello, queda explícito el influjo mutuo de ambos personajes. Así, por ejemplo, se conoce poco de la perspectiva que la cultura, la literatura y el arte de Estados Unidos lograron en la visión global del pensamiento sartreano; Sartre estuvo encantado por la técnica de escritura de novelistas como John Dos Passos⁶⁵ o William Faulkner; también lo sorprendió el urbanismo y la arquitectura de ciudades como Chicago y Nueva York, sobre la cuales menciona el carácter espacial concebido a través de líneas verticales y de la extensión territorial. Desde su punto de vista, son escenarios urbanos que proponen al paisaje el ambiente de barrio y de una

⁶⁴ En 1948, en la ciudad de Nueva York, David Hare fundó la escuela de arte junto con Mark Rothko, William Bazotes y Robert Motherwell.

⁶⁵ Sartre apreció en la escritura de Dos Passos la técnica de *Stream-of-consciousness*, que consiste en buscar diferentes puntos de vista para explicar el carácter de los procesos del pensamiento en los personajes. William Faulkner la empleó también en la mayor parte de sus novelas.

violenta convivencia con la naturaleza geográfica: “[...] Nueva York es una ciudad para prósperos en la que la visión sólo puede ‘acomodarse’ en lo infinito. Mi mirada sólo encontraba el espacio”.⁶⁶ “Toda la hostilidad, toda la crueldad de la naturaleza están presentes en esta ciudad, que constituye el monumento más prodigioso que el hombre se haya levantado a sí mismo”.⁶⁷

Por su parte, David Hare vivió algunas temporadas en París; su relación con la cultura francófona la estableció pronto a través de su amistad con Marcel Duchamp y André Breton. Sin embargo, debemos recordar que el expresionismo abstracto estadounidense, a pesar de estar ligado íntimamente con el existencialismo francés de la posguerra, también abanderó una pelea por la independencia artística y política con toda la intención de ganar terreno e influencia en un mercado artístico dominado hasta entonces por los artistas europeos. Para ello, se puede ahondar más en la historia gremial del arte en Estados Unidos. El expresionismo abstracto surge bajo el ambiente sociopolítico, económico y cultural del periodo de la Gran Depresión, cuando el cubismo y el surrealismo se extendían por todo el continente americano, momento en que también en territorio anglosajón el *Federal Art Project* (1935-1943)⁶⁸ era administrado por *The Work Progress Administration* (1939).⁶⁹

A pesar de la filiación de un artista a un determinado movimiento, escuela o corriente artística, siempre impera la tendencia de afirmar la peculiaridad y la

⁶⁶ Sartre, Jean-Paul, *La república del silencio*, op. cit., p. 75.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 78.

⁶⁸ Programa Federal de Estados Unidos que auspició la producción de más de 200 mil obras artísticas independientes y que, en su momento, también contribuyó al trabajo de Diego Rivera y de David Alfaro Siqueiros en aquel país.

⁶⁹ Ver en: Sandler, Irving, *The Triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism*, Praeger Publishers, New York-Washington, D.C., 1970.

diferencia que identifica a cada individuo con respecto del grupo al que forma parte. A pesar de que Hare fue reconocido y relacionado con el grupo de surrealistas que emigraron a la Unión americana, el artista objetó no creer en la idea de grupo; para él, cada artista desarrolla su propio método imaginario: *“I have anything particularly against the surrealists but because I just don’t like groups. And anyway the thing about my work which is surrealist [which it is] I suppose is the way in which I approach the subject and the way in which I use imagination. I mean there are a lot of different ways of using imagination.”*⁷⁰

Hare aceptó ser surrealista en el modo de hallar “formas” al aplicar las técnicas de creación, en particular las automáticas. Descartó ser un artista abstracto, salvo en el caso del binomio establecido con el expresionismo como una propuesta, y una respuesta, a la influencia histórica francesa de los artistas norteamericanos modernos. Concibió al surrealismo como un movimiento más literario que plástico respecto de la política, la sociedad industrial, la teoría freudiana y los sueños, líneas de acción con las cuales no sentía una relación directa. De hecho, Hare expresó en la entrevista que le hizo Dorothy Seckler (1968) el malestar cultural de los artistas estadounidenses al luchar contra el sentimiento de inferioridad ante los movimientos artísticos europeos. Desde sus inicios, se vinculó directamente con el surrealismo apropiándose de la creación y expresión de formas ambiguas, dobles y/o duales:

*“DS.- That was developed at this time? When you were beginning your first metal sculptures you had this concept of ambiguity and image?
DH.- Yes, worked that way. Which is a surrealist point of view.”*⁷¹

⁷⁰ Seckler, Dorothy, “Interview”, March-June 1968, p. 39, en: *David Hare Papers 1944-1969*, Archives of American Art N/70-1, Smithsonian Institute, Washington-New York City.

⁷¹ *Íbidem.*

Hare aprobó del surrealismo la búsqueda y exploración de los diversos puntos de vista sobre un hecho, afirmando que el ejercicio de la creación plástica se origina con la vida emocional y trasciende el espacio mental, concebido funcionalmente como imaginario, a través de la materia plástica. Así, la gesta del objeto artístico inicia como una “unidad orgánica” en el espacio de la mente, lo cual significa ser experiencia emocional vuelta imagen. Con esto, distinguimos en Hare dos funciones en el proceso creativo de la escultura: internamente para el escultor, el objeto modelado es interdependiente de su estado mental que es un espacio de sensaciones figuradas emotivamente; externamente, la materialidad de la obra de arte es el puente entre la vida emocional del artista y lo real; relación abierta en forma y contenido, ya que el significado de la escultura no es definible, sino que apela al dinamismo de la conciencia imaginaria del observador.

Sin embargo, Sartre afirma contundentemente: “Hare no es un artista abstracto” a pesar de que el proceso creativo de la plástica lo fundamenta a través de la facultad imaginaria que no permite enajenar(nos) con los objetos sensibles para responder a la necesidad de representar lo que se tiene en el pensamiento. Por el contrario, se atiene a la forma para expresar lo dinámico del pensamiento. Por ello, Sartre no lo considera un intelectual, sino un artista reflexivo porque el trabajo artístico heareano esculpe objetos que permiten y enseñan a mirar nueva y detalladamente lo ya preconcebido. A la vez, esto explica que al contemplar una escultura de Hare pase a segundo término la aproximación temática y simbólica del objeto. Tampoco es importante el relativismo ideológico y teórico que cada observador construye a partir de la escultura, también este proceso es secundario.

Lo principal es provocar una experiencia estética de lo nuevo, entendido como una acción recién hecha, renovada, reaprendida, añadida e reincorporada; lo nuevo consiste en la superación individual de la contradicción humana a través de una mirada reflexiva y potencialmente sensible del mundo. La superación rebasa obstáculos y dificultades presentes para obrar la actualidad, lo fáctico y lo imaginario de la cotidianidad: "*The shape of animals is not directly related to form-well, that's not true- they are related to the forms I use*".⁷²

Un objeto escultórico es una unidad orgánica que surge de la relación del escultor con la materia que transforma hasta convertirla en material. Hare esculpió sus primeras piezas a finales de 1942; se inició con el metal y se inspiró con el potencial expresivo de la arcilla, el acero y el bronce. Existen razones para elegir uno u otro elemento pero entre todas las elecciones, menciona, existe un juego en el cual la química del material se presenta como una posibilidad de resolver cierta tarea expresiva, es decir, la materia busca a la idea del artista por que influye directamente sobre su realización. Hare no considera que la idea busque a la materia, aunque los artistas sepan que siempre es propicio trabajar con materiales nunca antes elaborados para un determinado propósito. En el momento inicial surgen en el artista dos intuiciones: la primera, la necesidad de formular en el espacio volúmenes corporales; la segunda, abstraer el volumen con formas duales y subliminales propias de la búsqueda surrealista de Hare: "*it's called "surreal" because it's supposed to be more than real; the reality beyond the real; the reality which is more real than the real.*"⁷³ Para Hare la realidad que trasciende lo real es

⁷² *Ibidem*, p. 11.

⁷³ Seckler, Dorothy, "Interview", March-June 1968, *op. cit.*, p. 39.

el espacio orgánico de la vivencia imaginaria, que es el principio de toda práctica artística. Lo vivido parece ser más real que la realidad por lo que la vivencia imaginaria es un caso concebido, tal como se comentó al inicio de este trabajo, por la hodología como un espacio geográfico orgánico que implica al sujeto imaginario desde su entorno. Así, para Hare crear volúmenes implica sintetizar la geografía orgánica a través de la técnica escultórica que permite crear formas duales, intencionalmente ambiguas y que en cualquier caso provocan un doble sentido interpretativo.

De esta manera, la realidad, o mejor dicho, lo real está contenido en la escultura, su apariencia no debe reducirse al valor del signo que porta un contenido semántico condicionado por el sistema o por un contexto específico, ni dejarse aún llevar por el título de la obra que figura sólo como apéndice de la misma. Lo real en el objeto artístico no es la cosa que se mira, sino lo que la mirada realiza en cada vista que se hace al objeto escultórico. El aspecto físico de la escultura está delimitado por la estructura volumétrica ordenada para guiar la dirección ocular y la velocidad de la mirada sobre la textura y las líneas de las figuras. Entonces, la experiencia estética con el objeto escultórico según Hare tiene una relación lúdica, cuya estrategia para el creador consiste en analogar los datos de las imágenes mentales con la tridimensionalidad del modelado físico de la obra. Para el que observa, la escultura es propuesta para dinamizar las sensaciones e impulsos que crean el espacio hodológico entre la obra y el espectador; espacio de cercanía y extrañeza denominado entorno, en el cual la disposición mental de las diversas piezas se funden en un solo cuerpo geométrico

ambiguo que, como ejercicio de libertad pura, se abre directamente al observado priorizando las sensaciones e impulsos.

VII. Lo divisible y el método de asociación en la escultura de Hare

Conviene precisar y sumar a lo ya dicho los principios plásticos que constituyen el carácter estético del expresionismo abstracto que surge y se desarrolla en Estados Unidos entre los años cuarenta y cincuenta. Surgió como respuesta a la ola de artistas europeos exiliados en el periodo que comprendió las dos guerras mundiales, entre ellos a los surrealistas de los años treinta. El expresionismo abstracto llamado también "*action painting*", "*painterly-abstract*", o "*new american painting*", cuyos términos definen el enfoque común de la mayoría de estos artistas, se caracterizó por la ausencia de toda relación con lo objetivo por no seguir ningún convencionalismo estético, porque las obras expresen libre y subjetivamente el inconsciente y porque muchos artistas ejecuten espontáneamente. La espontaneidad en la realización de la obra toma como recursos lo accidental y el empleo del azar en la ejecución, jerarquiza el acto creativo sobre el contenido de la obra, busca que su gestualidad sea dinámica; la pintura por ejemplo, emplea manchas y líneas con ritmo, por su parte, la escultura recurre a la repetición de todo tipo de hoyos y orificios que crean una dimensión espacial volumétrica. Cada una de estas características puede reconocerse en la obra escultórica de Hare, por ejemplo, entre sus descripciones técnicas aconseja: "*The easiest, quickest way to realize an idea in metal is in thin or elongated*

sections with hollows in between."⁷⁴ Tal es el caso de *Man with Drum*, que es una obra de formato mediano caracterizada por tener un cuerpo volumétrico aparentemente monolítico, estructurado con el encaje de tres partes en las que impera espacialmente el recurso del orificio. Lo anterior también se explica por el hecho de que el expresionismo abstracto está clasificado en dos fases:

La mítica y la gestual

La fase mítica corresponde a la búsqueda plástica y existencial de los artistas sobre la idea del movimiento, concepto tomado directamente de las técnicas automáticas surrealistas. El recurso del ejercicio móvil en la escultura pretende capturar las formas de la imaginería extraída del subconsciente individual y colectivo a través de los mitos y de los símbolos que se hallan en los arquetipos universales de la experiencia humana.

Además, el expresionismo abstracto tiende a componer esculturas con formas que asemejan cuerpos y fragmentos de plantas y animales así como de grabados, símbolos primitivos y cósmicos que geoméricamente aparecen como orificios, círculos y discos, entre otras estructuras. La fase mítica abarcó las tres primeras partes de la década de los cuarentas. Posteriormente, esta primera etapa se transformó en la fase gestual donde la idea de movimiento queda perfectamente plasmada y configurada en la obras.

La fase gestual, importantísima en la medida que el ejercicio plástico de este movimiento alcanzó la madurez expresiva e intelectual, en la mayoría de los casos abandona por completo el lenguaje figurativo. Este aspecto influyó en la terminología empleada por este movimiento, por ejemplo, se destaca que David

⁷⁴ *ibidem*, p. 38.

Hare jamás integra en sus análisis y críticas de arte el concepto de representación, lo cual a la vez impacta en la noción que tiene del espectador. Hare nombra al receptor un *observer*, lo cual, como parece obvio, otorga al espectador una parte activa al momento de la recepción, pues teórica y plásticamente las esculturas de Hare abastecen al “observador” para llevar la innata interpretación al entendimiento de sí mismo a través de un juego dialógico con la obra y el artista; no olvidemos que las esculturas vanguardistas no se explican por sí mismas, sino que están hechas para ser captadas de manera múltiple y progresiva por la experiencia humana que en sí misma es dinámica, experiencia que también pone en juego el discurso irracional (automático e impulsivo) en el entendimiento. Por otra parte, se establece con claridad el manejo técnico del espacio de tres maneras: se atiende a las composiciones de campo extendido, a las composiciones de color y a las composiciones gestuales, aspecto último que impacta directamente a la escultura.

Un artículo de Robert Goldwater⁷⁵ sobre la escultura de David Hare, publicado en 1959,⁷⁶ explica la obra en el contexto de la escultura estadounidense haciendo hincapié en la metodología que justifica la estética hareana.

*To write reasonably of David Hare's sculpture is an even more futile attempt than most. For Hare's whole approach is, if not anti-rational, at least unreasonable. His whole method is to leave himself open to association, his whole purpose to allow himself to wander freely through what he has called 'the spaces of the mind'; to work in such a way that the program of what he is doing is never a closed program, but is always open to the apparent impulse.*⁷⁷

⁷⁵ En la misma época en que escribió su artículo “Golwater” era director del *Museum Primitive Art* de Nueva York, y también se desarrollaba como profesor en el *Institute of Fine Arts*, en la *New York University*.

⁷⁶ Goossen, E. C.; Golwater, R.; Sandler, I., *Three American Sculptors. Ferber, Hare, Lassaw. With thirty-nine reproductions, First Grove Press edition/64 University Place, París-Nueva York, 1959.*

⁷⁷ *Ibidem*, p. 27.

Man with Drum, forma parte de la primera etapa plástica del artista; es una escultura con filiación surrealista pero con técnica y conceptualización propias del expresionismo abstracto.

Hare desarrolló en su plástica surrealista la idea *open association*, una concepción estética que pretende recuperar la “razón” a través de la experiencia plástica impulsada por la facultad imaginaria. El escultor no postula lo antirracional, sino que afirma y sugiere “lo razonable”. A través de *open association*: “his whole purpose to allow himself to wander freely through what he has called ‘the spaces of the mind’”;⁷⁸ el recurso de la asociación hace referencia a la producción de imágenes mentales que la conciencia perceptiva y reflexiva intencionan sobre el cuerpo escultórico; para el artista asociar formas y figuras es seguir un impulso que creativamente necesita ser articulado por lo razonable a través del lenguaje. Por asociación la escultura designa imágenes al observador, le cuenta, le habla y le relata a través de aspectos y rasgos fragmentados que tienen que ser totalizados por lo imaginario. Sin embargo, el método de asociación se justifica a partir de dos causas principales: el manejo técnico del material y la dimensión conceptual que potencialmente debe inspirar dicho elemento.

La técnica nos permite comprender que, por definición, la escultura clásica gestaba objetos de una sola pieza. Se trataba de un bloque de mármol con estructura indivisible; con el tallado del mineral se constituía cada una de las partes en la totalidad escultórica, así también la historia del arte nos enseñó a apreciar los objetos. Pero, tal como lo menciona Sartre al inicio de *Sculpture à n*

⁷⁸ *Íbidem*.

dimensions, lo magnífico de la escultura clásica radica en que el mármol vuelve a la escultura mítica por el hecho de parecer eterna. Indivisible y simbólica; si en un derrumbe arquitectónico se hallara una parte o el miembro de un cuerpo escultórico bastaría tocarlo, soñarlo e imaginarlo para conocerlo por completo.

*Dans les fouilles récemment entreprises à Marseille quelqu'un me disait hier que qu'on a trouvé 'un sein charmant'. Un sein charmant : il a roulé comme un fruit mûr, c'est à peine s'il tenait à la branche. Qu'a-t-on besoin du corps de la Déesse. On peut le rêver à partir de ce sein. Mais si l'on découvre dans quelques siècles une statue de Hare en morceaux, ces fragments n'iront pas figurer dans les musées, entre les Invalides de Samothrace et de Milo. Tout ou rien : rompez les jambes d'Apollon, il reste au moins un cul-de-jatte ; mais si la statue de Hare n'est pas entière il n'y a plus qu'un caillou. C'est ce qu'il exprime en disant que sa sculpture n'est pas représentative.*⁷⁹

Por el contrario, el uso de los metales en la plástica contemporánea obligó a artistas como Hare a invertir la idea de lo monolítico por la idea de sección; el metal puede ser transformado en montajes alargados que encajarán con otras partes hasta convertirse en un volumen que será explorado por imágenes mentales que tienen la libertad de construir y deconstruir la corporeidad sugerida por los líneas y trazos. Así, las curvas, los círculos y los orificios ganan sentido al percibir la posición y superposición que va y lleva de un cuerpo a otro. Si el volumen escultórico sugiere un gorila, falta que lo complete el observador, por lo tanto, falta mirarlo; se sugiere un rostro, falta construirlo, hay que mirarlo también, y así sucesivamente en un vaivén y en una vaguedad imaginaria se hallan prototipos humanos y animales que ganan presencia y unidad en la medida que se construye mentalmente la divisibilidad de la materia, considerada ahora como un elemento efímero o simplemente, en eterno cambio.

⁷⁹ Sartre, Jean-Paul, "Sculpture à n dimensions", *op. cit.*, p. 664.

VIII. Movimiento y pausa

El tema del movimiento en la escultura fue tomado por los artistas del expresionismo abstracto del principio de acción automática que pretende evidenciar el mecanismo de los actos y de los gestos sin que intervenga la conciencia, actividad propia de la práctica surrealista. Movimiento y pausa se complementan en la mecánica de los cuerpos y las sustancias. Esta ley física es inherente a toda ingeniería; los escultores siempre lo han sabido, durante muchos siglos las obras escultóricas dependieron del espacio urbanístico y arquitectónico. Sin embargo, con la modernidad los esquemas humanistas respecto de la proporción natural de los cuerpos se relativizaron hasta producir nuevos esquemas. En general, los movimientos vanguardistas y los artistas posvanguardistas como los expresionistas abstractos, asumieron artísticamente la influencia cultural de pensadores como Marx y Freud. La Teoría Crítica que se estableció en Estados Unidos, particularmente el trabajo de Marcuse (consagrado parcialmente a la estética y el arte de la modernidad) aportó a los artistas e intelectuales los valores del marxismo y el psicoanálisis freudiano como fundadores de una viva tradición científica e intelectual. Así, los problemas del arte contemporáneo se establecieron en términos de que “La psique aparece cada vez más inmediatamente como una parte de la totalidad social.”⁸⁰ De tal forma se desarrolló el imperativo conocimiento de las facultades mentales que alcanzó eco en la plástica abstracta.

⁸⁰ Guiddens, Anthony y Jürgen Habermas, *Habermas y la Modernidad*, Cátedra, Madrid, 1993, p. 113.

Si la escultura clásica se proyectaba y se explicaba en términos de espacio arquitectónico, la escultura contemporánea de Hare lo hace en relación al espacio mental. Es la dimensión espacial de la conciencia imaginaria la que somete al objeto escultórico a un juego proyectivo de sensaciones dinámicas (ideas y sentimientos) que hallan reposo en el volumen de una obra escultórica determinada. Es aquello que Hare describe como lo vivido, aquel entorno real más verdadero que la realidad misma y que por ello es definido como surreal: “[...] *the reality which is more real than the real. Meaning, of course, that the way that you feel about something in your mind is more real than the reality itself.*”⁸¹ Además, el impulso sensorial del subconsciente desatado por las técnicas automáticas es una actividad estética que se extiende espacialmente con la proyección creativa del escultor a través del movimiento plástico de la forma escultórica hacia la intuición imaginaria del observador.

Por ello, la proyección del movimiento, en tanto ley física, sobrepasa el espacio mental comportándose como una actividad ondulatoria que transporta energía, como ocurre, por ejemplo, con el eco de las ondas en la superficie del agua o con el efecto de extensión y forma de las partículas de un medio elástico.

[...] hemos venido hablando del movimiento ilusorio, que es el que corresponde al mundo de la escultura. Queda, por último aludir brevemente al movimiento real: primero, al del espectador en torno a la obra escultórica; y, en segundo lugar, al movimiento real de la propia escultura. [...] En algunos períodos históricos la obra escultórica implica éticamente al espectador y le incita a que gire y se mueva en torno a ella. Esto se consigue mediante el tratamiento rítmico de la propia escultura...⁸²

⁸¹ Hare, David, “The Myth of Originality in Contemporary Art”, en *David Hare Papers 1944-1968*, Archives of American Art N/70-1, Smithsonian Institute, Washington-New York City, p. 3.

⁸² Borrás, *op.cit.*, p. 175.

El movimiento en la escultura se consigue mediante el tratamiento rítmico de las formas. Por sí mismo evoca la fuerza, la energía vital, un acto de destrucción o la ley de cambio y efecto. Se llama movimiento ilusorio -para Hare "imaginario"- al producido por el ritmo o por la tensión de la forma. La repetición de secuencias rítmicas, es decir, lineales, estimula a la vista a seguir perceptivamente las formas sugeridas para que la imaginación complete la inercia y la dinámica circundantes en el volumen escultórico. Particularmente, las líneas rectas tienden a lo estático y son las oblicuas las que dan paso al movimiento dinámico; el uso frecuente o repetitivo de éstas crea aceleración o desaceleración en el movimiento imaginario.

En cuanto al movimiento real, *Man with Drump* es una escultura estable con forma abstracta e inmóvil ya que sólo evoca al movimiento virtual originado psíquicamente por el tratamiento rítmico. Tal movimiento no se expresa en potencia sino en acto: el golpe del tambor. De este modo, el movimiento y la pausa son contrapunto y contraparte del arte escultórico, ambos implican una antinomia necesaria; el reposo sugiere lo fijo, lo estable, lo terminado; el movimiento anuncia un acto o lo ejecuta. Las dos dinámicas descomponen la fuerza de las formas en pos de la composición rítmica sostenida por la pausa y el movimiento. En este sentido, podemos decir que esta dualidad rítmica debe ser considerada una temática central de esta obra ya que lo propio del arte pos-vanguardista es que el tema desarrollado no implica directamente un contenido sino una intuición expresada contradictoriamente por un ejercicio plástico-reflexivo.

A su vez, la tensión como generadora de sensaciones dinámicas vuelve expresivo al volumen porque la forma contiene el pulso, la potencia y la fuerza de un acto manifiesto. Así, el esquema siguiente localiza los puntos dinámicos y engloba el ritmo establecido por las líneas cóncavas, ondulatorias, oblicuas y rectas de *Man with Drum*, según la estructura: A, B, C-1, 2, 3, 4, y de la combinación A, B/2, C/4-1, 2/B, 3, 4/C que implica repetición y dirección rítmicas.



Recordemos que el expresionismo abstracto, concretamente el pensamiento estético de Hare, dialogó con el existencialismo francés y con la Escuela de Frankfurt afincada en Estados Unidos a través de la Teoría Crítica. La publicación de *Possibilities* y de *The Tiger's Eyes*, testifica cómo ambos foros

fueron el espacio en el cual se vertieron los principales manifiestos políticos, ideológicos y artísticos del expresionismo abstracto a finales de los años cuarenta: “[...] *these statements appeared alongside texts by and about existentialists.*”⁸³

David Hare fue influenciado ideológicamente por la estética sartreana y por la concepción plástica de Marcel Duchamp. A partir del siglo XX la técnica empleada por los artistas de vanguardia fue dominada, por el proceso intelectual. Por ejemplo, estos autores integraron a su técnica artística el concepto del azar como aquello que mantiene un orden ilógico en los elementos que constituyen y explican algún suceso o fenómeno. Duchamp consideraba que el azar daba como resultado la expresión del subconsciente. En cambio, aunque para Sartre el azar expresa una realidad absurda la vuelve también contingente, es decir, un modo en que la realidad se afirma (se realiza). El azar para David Hare estaría enmarcado también en el resultado posible del automatismo psíquico como práctica artística. Con lo anterior, tratamos de ilustrar que la noción de pausa-movimiento lejos de ser conceptual es un principio intelectual que no se basa en sostener una idea, sino en problematizarla en el contexto de un proceso creativo que cuestiona constantemente la representación geométrica de lo corpóreo y lo incorpóreo en el espacio, ello es, la búsqueda de lo no figurativo. Es este caso, el movimiento encarna impulsivamente a la cosa misma; recordemos que Sartre concibe la escultura hareana como un objeto artístico que no representa sino entrega al observador el “mundo mismo”. Estéticamente, desde el punto de vista pos-

⁸³ Jachec, Nancy, *The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism 1940-1960*, Oxford Brookes University, Cambridge, 2000, p. 10.

vanguardista, el objeto artístico puede ser el tema, tal y como lo conciben los principios claves del arte no figurativo.

De este modo, el movimiento como temática del expresionismo abstracto está implicado técnicamente en la escultura para servir a la concepción estética del automatismo psíquico, que explora y se desborda espacialmente en la facultad imaginaria del escultor y del observador quienes encuentran siempre correlato en las sensaciones provistas por la forma escultórica. ¿Cuál es el tema de *Man with Drumps*? En la percepción del objeto irrumpe todo el tiempo la abstracción, quizá vemos un recipiente conteniendo la fuerza de un impulso; es la libido como fuerza original de todo impulso. Y en la ambigüedad de la forma que delinea el mecanismo corporal de un golpeteo encontramos fragmentos humanos que evocan un llamado; la danza de un ave que anuncia la reproducción y la belleza del amarillo rojizo del bronce que enciende el contenido de la pieza y la presenta como una vasija en la cual hierven y se purifican los instintos, es una tetera llena de verdades y mentiras.

IX. El gesto como expansión emotiva del espacio y no como símbolo

Art is no delectation for the eyes; it is a broadening of the soul.

David Hare

Sea cual fuere la temática expresada en *Man with Drump*, la respuesta exige una puesta en la cual se implica existencialmente el sujeto que la busca.

*The Artist, by introducing originality into a work and maintaining it there in balance with other parts of the work, has managed to kill chaos. Originality is an awareness of the proximity to chaos; talent in its more serious and best sense is the courage and capacity to deal with it. The majority of mankind is involved with repeating to himself over and over "I am safe". The man who is a true artist continuously reinstates the existence of danger, at the same time managing in some way to cope with it.*⁸⁴

La solución es existencial porque en el juego plástico que se propone el sujeto se indaga al momento de mirar, descubrir y recrear la escultura. Las sensaciones a las que se expone son propiciadas por el automatismo psíquico que ordena los elementos de forma irracional y libremente. Asimismo, los volúmenes y las formas creadas por Hare mantienen una visión no antropocéntrica de la naturaleza, de la sociedad y del mundo que han perdido proporción humana. Por lo que, una sinrazón más de esta obra u otro precepto irracional consiste en desestructurar completamente lo figurativo junto a su significado. En cambio, el libre impulso busca y propone nuevas formas emocionales de diversas expresiones, *"A landscape without perspective become abstract. [...] the success*

⁸⁴ Hare, David, "The Myth of Originality in Contemporary Art", en *David Hare Papers 1944-1968*, Archives of American Art N/70-1, Smithsonian Institute, Washington-New York City, p. 3.

*of an abstraction depends, as does most plastic art, on an organization of form and area.*⁸⁵ Por otra parte, la actitud estética que toma el artista consiste en explorar los elementos plásticos hasta lograr un equilibrio dinámico y una composición ambigua. Pero, aunque el orden del discurso volumétrico parezca irreal el escultor no se abandona a los instintos, sino que los sitúa dentro de una perspectiva histórica. Por ello, *Man with Drump* invita al observador a ejercer una participación que integre la experiencia sensorial al intelecto a través de las imágenes y de las formas. Consideramos que la función perceptiva de una escultura puede esbozarse en tres tiempos; el primero es la percepción de la escultura, particularmente de la observación y del contacto. Es un instante para el gusto o el desagrado en el que toda emoción, idea y relación confluye sin censura; en el segundo momento el observador ha decidido atender a la obra, su percepción imaginaria lo faculta para indagarla, y en un juego paralelo se indaga también mediante la memoria, los sueños y las sensaciones que recrean, explican y dan sentido a la escultura. El tercer instante no todo observador lo realiza; es opcional y se justifica porque el espectador va más allá de la curiosidad. Tal momento consiste en llamar la atención sobre aquello que se sabe respecto de la obra y del artista; es un tiempo reflexivo y de diálogo ahistórico, bajo el pretexto, según Hare, de que el arte no lo es sólo por propia autonomía.

⁸⁵ Hare, David, *Here David Papers 1968*, Archives of American Art N/70-1, Smithsonian Institute, Washington-New York City, p. 13.

En este intento de bosquejar un encuentro con *Man with Drump*, seguimos a David Hare, quien sitúa a la emoción como elemento clave de la empatía estética entre la escultura y el observador:

*Art does not exist in the work itself. It takes form at some point in the air between the work and the observer. The action of creation by the artist is incomplete without a like act on the part of the observer. A work of art is not itself art, but an arrow which may or not be followed.*⁸⁶

El pensamiento de Hare ha reelaborado el gusto estético como una empatía que identifica la conciencia imaginaria del observador con lo afectivo que la forma escultórica expresa. El gesto es una forma emotiva. La emoción se constituye de un conjunto de sensaciones caracterizado por evocar experiencias en las cuales el hombre se ha confrontado consigo mismo y con el mundo exterior. *“The Universe of emotion has no space in the sense of distance, but it has memory which is the space of time. In the world of emotion as in the world of dream distances is ambiguous.”*⁸⁷ Entonces, el acercamiento del hombre con la obra de arte se cumple en un instante de comunicación que revela lo ambiguo de la realidad cuya condición incierta se supera a sí misma: *“Art deals with emotion which is both its life and its destruction. It is like the pheonix, who in order to exist without end, must ambiguously carry at the same time the means of its extinction and the seeds of its rebirth.”*⁸⁸

La emoción en tanto cualidad afectiva no se manifiesta como presencia en el objeto, por el contrario, el ritmo lineal del volumen escultórico forma imágenes,

⁸⁶ Hare, David, “For Modern Museum Catalog”, en *David Hare Papers 1944-1968*, Archives of American Art N/70-1, Smithsonian Institute, Washington-New York City, s.p.

⁸⁷ Hare, David, “Notes for talk at Am. Univ.”, en *David Hare Papers 1944-1968*, Archives of American Art N/70-1, Smithsonian Institute, Washington-New York City, p.4.

⁸⁸ Hare, David, “For Modern Museum Catalog”, *op. cit.*, s.p.

es decir, sensaciones que se llenan de sentido con la participación del observador. El carácter no figurativo de esta obra desconoce los procesos de representación que imitan la realidad desde el estándar de la obra de arte terminada y cuya inspiración no reside en actualizar la comunicación entre la obra y el espectador. Contrariamente: "*The artist continually translates the world of matter into the world of human understanding and emotion.*"⁸⁹ David Hare propone una estrecha comunicación que no sólo se establece esencialmente entre sensaciones conscientes e inconscientes, sino que, de forma espacial trasciende y transforma el mundo material a través de la emoción. Finalmente, la estética de Hare establece la fuerza de la emoción como un principio existencial que va más allá de la razón y que permite calcular el funcionamiento de las sensaciones, equiparándola en importancia con la exploración plástica del inconsciente. Ambas se desarrollan en su escultura como vías de conocimiento y comunicación del mundo.

⁸⁹ Hare, David, "Notes for talk at Am. Univ.", *op. cit.*, p.11.

Conclusión

*Il sait [David Hare] que les animaux et les hommes
sont de réalités ambiguës [...]
Mais l'ambiguïté de l'art c'est qu'il a toujours à la fois,
« donné à voir » ce qui est et, par-delà ce qui est,
crée ce qui n'est pas [...]*⁹⁰
Jean-Paul Sartre

*You must form from your imagination an object,
whose oneness is seen through its ambiguity,
Whose truth centers in the fact that
it has a presence and is not a symbol,
It must be transfigured, not distorted.*⁹¹
David Hare

Mi primera intención ha sido estudiar el modo en que el concepto de ambigüedad fue empleado en las reflexiones que el escultor David Hare y el pensador Jean Paul Sartre realizaron a propósito de la creación, la exposición y la crítica de arte con la que fue presentada la escultura *Man with Drump* en 1947. El término también aparece a lo largo de las nociones artísticas planteadas en sus obras; cuando se describe la función de la imaginación en innato contraste con la realidad entendida inicialmente como ambigua. Sin embargo, cualquier especificación respecto a este vocablo se halla al margen de todo esquema sistemático. No obstante, se infiere en el discurso sobre la ambigüedad la referencia singular al sentido total y múltiple que los objetos y fenómenos de la experiencia portan significativamente. Como categoría filosófica, la ambigüedad es empleada por ambos pensadores como una expresión que con frecuencia implica

⁹⁰ Sartre, Jean-Paul, "Sculpture à n dimensions", en Contat, Michell, *op. cit.*, pp. 663 y 668.

⁹¹ Hare, David, "Notes for talk at Am. Univ.", *op. cit.*, p. 7.

algún tipo de dificultad interpretativa y, de este modo, se discurre entre problemáticas que van del orden psicológico al semántico. No obstante, la cuestión no se limita a la búsqueda o al planteamiento del sentido como medio de relativizar lo ambiguo.

De estas apreciaciones pueden deducirse ciertos aspectos de la ambigüedad:

- a. Como sensación corporal, su dinámica refiere siempre al espacio.
- b. Se da en la objetividad, pero moviliza la subjetividad.
- c. Expresa la contingencia de los fenómenos y explica sus relaciones.

Los dos teóricos del arte parten de la peculiaridad de concebir la ambigüedad interviniendo en la facultad imaginaria. Por ello, paralelamente, coinciden en la consideración de que el Ser es ambiguo, es decir, la relación con el mundo también lo es. La ambigüedad es una dimensión del mundo y en él, mundo y hombre son seres relativos. Por lo tanto, se trata de un tipo de experiencia que expresa no sólo la condición de la conciencia tácita ante una disyunción o variedad de posibilidades planteadas ante el sentido de algo, sino, principalmente, expresa el camino y la ruta (en un sentido hodológico) que traza el artista en su afán de afirmarse como proyecto. Así, parece que la ambigüedad, expresada en una escultura, potencializa el juego plástico de las formas en movimiento, cambio y transformación, implicando existencialmente al sujeto a través de un juego espacial que esboza situaciones humanas. La escultura está frente al observador, las sensaciones y la reflexión participan en vaivén pues el objeto se presenta como un relato no lineal, en el cual, principio, medio y fin no

comunican nada preciso. Por el contrario, la posible historia del objeto se da por completo a lo largo de su estructura volumétrica y es el observador el que inicia e interrumpe el juego comunicativo a libre albedrío.

Por otra parte, en la descripción de Sartre, la ambigüedad de la escultura se apodera del universo hodológico: el observador frente a la escultura sitúa su humanidad en el espacio, porque la primera relación es espacial, es en la proximidad y en la distancia cuando los detalles del encuentro plástico se descubren como una sucesión de aspectos que son relativos a la progresión del que observa, lo cual corresponde al propio ensanchamiento del alma (Hare) o del ser (Sartre) en el despliegue estético.

Bibliografía

Fuentes directas de David Hare

- Hare, David, *David Hare Papers, 1944-1969*, Archives of American Art N/70-1. Smithsonian Institute, Washington-New York City.
- -----, Exhib. Catalogue 10/14.
- -----, "Statements for catalogue".
- -----, "The Buttons of American Art".
- -----, "History. History of the wall...".
- -----, "Did I Did I do it all?".
- -----, "Statements for first copy of Tiger Eye".
- -----, Lectures, 1949-1950.
- -----, Lectures, 1965-1966.
- -----, Lectures, 1960-1963.
- -----, Lectures, 1967-1969.
- -----, 2 Lectures undated.
- -----, Letters on drawing for show at New School, 1961.
- -----, Notes for talk at Am [American] Univ. [Universities].
- -----, *Sculpture from Surrealism. Jean Arp, Louise Bourgeois, Max Ernst, Herbert Ferber, David Hare, Joan Miró, Isamu Noguchi, Zabriskie Gallery*, sep. 22-oct. 31, 1987, 724 Fith Avenue, Nueva York, 10019.

Fuentes directas de Jean-Paul Sartre

- Sartre, Jean-Paul, *Bosquejo de una teoría de las emociones*, [Trad. de Mónica Acheroff], 5° ed., Alianza, Madrid, 1983.
- -----, *El hombre y las cosas. Situaciones I*, [Trad. de Luis Echávarri], 3° ed., Losada, Bs. As., 1968.
- -----, *La imaginación*, [Trad. de Carmen Dragonetti], Sarpe, Madrid, 1984.
- -----, *La república del silencio. Situaciones III*, Editorial Losada, 3ª. ed., Bs. As., 1968.
- -----, *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*, [Trad. de Manuel Lamana], 3° ed., Losada, Bs. As., 1976.
- -----, *Literatura y Arte. Situaciones IV*, [Trad. de María Scuderi], 2° ed., Losada, Bs. As., 1977.
- -----, *¿Qué es la literatura?*, [Trad. del francés de Aurora Bernárdez], Losada, Bs. As., 1950.
- -----, *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, [Trad. de Juan Valmar], 2° reimp., Alianza Editorial Mexicana, 1986.
- -----, "Sculpture a n dimensions", en Contat, Michel y Ribalka, Michel, *Les Écrits de Sartre. Chronologie, bibliographie commentée*, Gallimard, París, 1980.

Fuentes sobre teoría estética; filosófica y psicológica

- Adorno, Th. W., *Teoría estética. Obras completas 7*, [Trad. de Jorge Navarro Pérez], Akal/Básica de bolsillo, Madrid, 2004.
- Bataille, Georges, *Open Letter to Merleau-Ponty (Combat 1947) With Preface*, s. l., s. f., en <http://es.scribd.com/doc/31129229/Open-Letter-to-Merleau-Ponty-Combat-1947-With-Preface>
- Beauvoir, Simone de, *Para una moral de la ambigüedad*, [Trad. de Rubén A. N. Laporte], Pléyade, Bs. As., s. f.
- Besse, Jean-Marc, « Quatre notes conjointes sur l'introduction de l'écologie dans la pensée contemporaine », *Les Carnets du paysage*, École Normale Supérieure du paysage, Versailles-Marseille, No. 11, 2004, p. 26-33.
- Dartigues, André, *La Fenomenología*, Herder, Barcelona, 1975.
- Guiddens, Anthony y Jürgen Habermas, *Habermas y la Modernidad*, Cátedra, Madrid, 1993, p. 113.
- Jachec, Nancy, *The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism 1940-1960*, Oxford Brookes University, Cambridge, 2000.
- Kaufmann, Pierre, *Kurt Lewi. Une théorie du Champ dans les Sciences de l'homme*, Librairie philosophique J. Vrin, París, 1968.
- Marcuse. Ludwig, *Filosofía Americana. Pragmatistas, politeístas, trágicos*, Guadarrama, Madrid, 1969.

- Merleau-Ponty, Maurice, *La estructura del comportamiento precedido de una filosofía de la ambigüedad de Alphonse de Waelhens*, Presses Universitaires de France, [Trad. de Enrique Alonso], Bs. As., 1953.
- Plazaola, Juan, *Introducción a la Estética. Historia, teoría y textos*, 3° ed., Universidad de Deusto, Bilbao, 1999.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, “De la crítica de arte a la crítica de arte”, en *Cuestiones Estéticas y Artísticas Contemporáneas*, 2° ed., FCE, México, 2003.
- -----, “La categoría general de lo estético”, en *Invitación a la estética*, De bolsillo, México, 2001.
- Scheffler, Israel, *Más allá de la letra*, trad. José Vericat, Ed. Visor, Madrid, 1992.

Textos críticos sobre la obra sartreana

- Boschetti, Anna, “Sartre and the Age of the American Novel”, en *Situating Sartre in twentieth-Century Thought and Culture*, Fourny, Jean-Francois and Minahen, Charles D. (eds.), St. Martin’s Press, Nueva York, 1997.
- Cohen-Solal, Annie, “Pensar el devenir de la cultura occidental”, en *Jean-Paul Sartre*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- Echeverría, Bolívar, “Sartre a lo lejos”, en *Modernidad y blanquitud*, Era, México, 2010.

- Iglesias, Rafael E. J., “Buenos Aires hodológicos”, *Buenos Aires*, Argentina, 2010, en <http://serdebuenosayres.blogspot.com/2010/10/bueno-aires-hodologico.htm>
- Jeanson, Francis, *El problema moral y el pensamiento de Sartre. Carta prefacio de Jean-Paul Sartre seguido de Un Quidam llamado Sartre (1965)*, [Trad. de Alfredo Llanos], Ediciones Siglo Veinte, Bs. As., 1968.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, “La estética libertaria de comprometida de Sartre”, en *Cuestiones Estéticas y Artísticas Contemporáneas*, 2° ed., FCE, México, 2003.
- Sicard, Michel, *Approches du Tintoret*, France, 2005 en <http://www.michel-sicard.fr>
- -----, *Sartre et L’Esthétique*, France, s. f., en <http://www.michel-sicard.fr>
- Schmidt-Schweda, Dietlinde, *Werden und Wirken des Kunstwerks. Untersuchungen zur Kunsttheorie von Jean-Paul Sartre*, Verlag Anton Hain, Alemania, 1975.
- Wittmann, Heiner, *L’Esthétique de Sartre. Artistes et intellectuels*, [Trad. del alemán de Nathalie Weitemeier y Judith Yacar], L’Harmattan, Francia-Canadá-Hungría-Italia, 2001.

Textos críticos sobre la obra de David Hare

- Goossen, E. C.; Golwater, R.; Sandler, I., *Three American Sculptors. Ferber, Hare, Lassaw. With thirty-nine reproductions*, First Grove Press edition/64 University Place, Paris-Nueva York, 1959.

Textos sobre arte y escultura

- Armstrong, Tom, *200 Years of American Sculpture*, David R. Godine Publisher/Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1976.
- Bogarín, Marío, *Últimas tendencias: el arte desde 1945*, s. l., s. f., s. p., en <http://ant-2.blogspot.com/2007/09/ultimas-tendencias-el-arte-desde-1945.html>
- Borrás Gualis, Gonzalo M., “Capítulo II. Escultura”, en *Introducción general al arte, arquitectura, escultura, pintura y artes decorativas*, Istmo, Madrid, 1996.
- Fuchs, Heinz R., *Sculpture Contemporaine*, Éditions Albin Michel, París, 1972.
- Giedion Welcker, Carola, *Contemporary Sculpture. An Evolution in Volume and Space. A revised and enlarged Edition*, Faber and Faber Ed., Londres, 1960.
- Hopking, David, *After Modern Art, 1945-2000*, Oxford University Press, Nueva York, 2000.
- Nadeau, Maurice, *Histoire du Surréalisme. Suivie de documents surréalistes*, Éditions du Seuil, París, 1964.
- Plank, William, *Sartre and Surrealism*, UMI Research Press, Washington, D. C., 1981.
- Read, Herbert, *A Concise History of Modern Sculpture*, Thames and Hudson, Londres, 1964.

- Rose, Barbara, *American Art since 1900*, Praeger Publishers, Nueva York-Washington, D. C., 1975.
- Sandler, Irving, *The triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism*, Praeger Publishers, Nueva York-Washington, D. C., 1970.
- Sureda, J. Y Guasch, A. M., “Lo expresionista y lo abstracto”, en *La trama de los modernos*, Akal, Madrid, 1993.
- -----, “El caso americano”, en *La trama de los modernos*, Akal, Madrid, 1993.