

# **EL ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO, BUSCANDO LA EVIDENCIA. CONFERENCIA DE PHILIPPE SERS. ESCUELA DE LENGUAS, NOVIEMBRE DE 2009**

**Leonor Sara**

---

[leonor\\_sara@yahoo.com.ar](mailto:leonor_sara@yahoo.com.ar)

Philippe Sers, Doctor en Letras de la Universidad de París I, Profesor en Filosofía en la Escuela de Arquitectura de París, crítico de arte, autor de numerosas obras, nos acerca, en esta oportunidad, al mundo del arte y nos invita a descubrir que existe la posibilidad de hablar de evidencia en el arte moderno y contemporáneo.

A los ojos de nuestro conferencista, vivimos en una sociedad que nos presenta el campo del arte como un campo de interpretación múltiple, una época en la que todo puede decirse y todo puede reemplazarse. Asistimos a una indiferencia respecto de los valores, vivimos privados de cualquier relación con el valor absoluto, sea éste cual fuere. Dicho esto, es necesario ser consciente de que buscar la verdad en el arte es ir a contramano. Philippe Sers considera que esta búsqueda es la única preocupación que animó la revolución de los artistas contemporáneos y es la razón por la cual sus obras merecen atención.

El arte contemporáneo manifiesta un rechazo al academicismo que no es una mera decisión formal. Este rechazo se caracteriza por la voluntad de abandonar el proceso de imitación y la búsqueda de virtuosismo. Proceso de imitación en términos de reproducción del trabajo de los maestros y búsqueda de virtuosismo en términos de competencia en la finura y en la habilidad de la ejecución. Lo que se produce en esta revolución, a principios del siglo XX, es un retorno a la inspiración, es decir, el arte, en una verdadera búsqueda de absoluto, se preocupa por las fuentes reales que puedan ligarlo a este valor. Se trata de fuentes reales que el artista encuentra en sí mismo, en su época o en el lugar que ocupa dentro de la cultura, con la idea de que cada época tiene su mensaje y que cada nación tiene algo para decir. A través de la intención personal, este mensaje de la época y de la nación puede alcanzar un nivel de universalidad. Esto significa que en lugar de hablar de las maneras de hacer arte que tiene el artista se hable de su mensaje. En lugar de hablar del estilo de una época debería hablarse del aporte de la misma. Cada época alcanza un nivel de sabiduría y acumula un cierto número de experiencias en lo referido al destino humano, la relación entre los hombres, la intención transformadora del mundo.

Ejemplos de mensaje personal encontramos en artistas como Renoir, con un interés marcado por la belleza de las criaturas o como en Chagal, a través de la relación mística

que liga al individuo a un mundo que está más allá, a un mundo de plegaria o de presencia angelical o divina. Del mismo modo, el mensaje personal de Cézanne estará más ligado a configuraciones geológicas, a una cierta armonía de la naturaleza. El mensaje de Picasso, por su parte, será un mensaje de sensualidad pagana. Vemos aquí que cada personalidad artística tiene su aporte particular como lo tiene cada época o cada nación. Es evidente que el mensaje de Rusia no es el mismo que el de España o el mensaje de Francia o el de China. La tradición de la filosofía del arte en China es una tradición de exploración de la armonía del mundo, es también una exploración de un encuentro de fusión entre el artista y el tema. El mensaje de identidad nacional ruso transmite una exploración muy particular de la relación con el mundo, una relación transfigurativa, por detrás del mundo, y Chagall es un buen ejemplo, como también lo es Kandinsky y otros. Los rusos ven detrás del mundo otro mundo místico. Esta idea transfigurativa anima toda la mentalidad rusa. En este nivel hay una dinámica que nos lleva directamente a la universalidad, es decir, a un estadio donde una obra puede hablarle a todo el mundo.

Philippe Sers propone pensar en obras como "Iván el terrible" de Sergei Eisenstein donde se aborda el tema del poder o como la *Ilíada* de Homero, el poema de la ilusión de la fuerza, según Simone Weil en su libro "La source grecque". En la *Ilíada*, el vencedor, en el momento en el que logra su victoria, se transforma en vencido. Se trata del bello encuentro entre Príamo y Aquiles, donde una relación de odio se transforma en una relación de amor. He aquí un hermoso mensaje de universalidad, la victoria del amor sobre el odio. Esta dinámica aparece en la obra de arte, una dinámica que atraviesa el trabajo del artista y que lo conduce hacia la verdad. ¿Cómo llegar a descubrir ese mensaje de verdad en la obra de arte? Es éste el punto crucial del problema de la interpretación. En efecto, estamos acostumbrados a lo que se ha teorizado como la interpretación infinita, no se trata de una hermenéutica que atraviesa un sujeto sino una hermenéutica que se multiplica. Para Sers, una germinación desordenada, una proliferación cancerígena de la interpretación. Él prefiere hablar de una interpretación reductora, es decir, que considera la obra de arte ligada, frenada, condicionada por las fallas personales del artista. Van Gogh tiene, por ejemplo, fallas psicológicas, esquizoides, y su trabajo puede reducirse a estas fallas. La interpretación reductora sería entonces una interpretación que lleva la obra a los límites de la persona del artista. Así concebida, esta interpretación nos aleja de la idea de que la obra es un vector de verdad. La única verdad que puede constatarse es la verdad de las heridas. Frente a esto existe una interpretación que Philippe Sers llama interpretación amplificadora, es decir, una interpretación que conduce la obra al absoluto del que quiere dar testimonio. Partiendo del principio de que el artista es alguien que ve antes que los otros, más que los otros o

mejor que los otros, es decir, es un ser que está llamado a dar testimonio. Dicho de otra manera, la obra se transforma en una suerte de trazo de la experiencia fantástica del artista, del sentido de las cosas, una marca, un testimonio. La obra es un subproducto de la vida.

Uno de los aspectos centrales de la revolución del arte contemporáneo es considerar que el objeto es menos importante que el procedimiento. Es el procedimiento el que justifica la obra y la obra no es más que un soporte para alcanzar el procedimiento, una estrategia. Dicho de otro modo, la obra de arte se vuelve testimonio de lo que se ha vivido y un medio para revivirlo. Para lograr este tipo de interpretación es necesario reanalizar las obras. Kandinsky y su texto sobre la espiritualidad en el arte intrigan profundamente a nuestro conferencista en sus inicios. Un artista que se atrevía a hablar de lo espiritual en el arte con una escritura filosófica de una belleza grandiosa. Esta lectura le permitió reflexionar, aún sin comprender nada de pintura, acerca de la concepción de una obra de arte. Kandinsky cuenta, a partir de breves relatos, cómo se concibe la obra, lo que permite comprender que la obra no es en absoluto una búsqueda estética sino que se trata de un compromiso ético. Este descubrimiento no sólo le permitió a Philippe Sers construir interpretaciones que son reconocidas actualmente sino también generalizar estos conceptos y trasladarlos a otros artistas mucho más intrigantes, como Marcel Duchamps, cuya obra es objeto de su último libro *“Duchamps confisque, Marcel retrouvé”*, una interpretación radicalmente nueva de este artista contemporáneo. Adoptando este método de interpretación amplificadora, pudo encontrar en el entorno de Duchamps, testimonios que validaron su interpretación. Esta nueva interpretación permite ver el conjunto de la obra de Marcel Duchamps y considerarla en su relación con la realidad vital que el artista quiere mostrar. Esto logra instalar la noción fundamental de evidencia artística. Una interpretación que devuelva a la obra de arte su valor de testimonio. La necesidad de volver a abordar las grandes obras se impone. Se trata de redescubrir, por ejemplo, la obra de Schwitters, un artista dadaísta que empezó recolectando desechos para construirle un árbol de navidad a su hijo y luego, progresivamente, hizo una extensión de esta escultura que tomó todo el taller, desbordó los límites del taller y se transformó en un sistema absolutamente genial de identificación del mal de su época y de las posibles respuestas (*La catedral de la miseria erótica*). El principio de la representación del mal dada por los artistas no es en absoluto un principio de delectación morbosa, de placer siniestro como puede ser la mentalidad gótica. Se trata de comprender cómo, frente a este misterio del mal, de inequidad, hay perspectivas saludables. La idea de que la obra de arte es un instrumento para sobrevivir en un mundo donde el mal parece vencedor y donde la verdad parece haber desaparecido y las soluciones o el futuro parecen prohibidos. Descubrir estas obras, identificarlas para luego

implementar un acercamiento casi sistemático, llegar a los niveles de interpretación más profundos, es decir, descubrir el punto en el que el artista nos obliga a elegir. Es en este nivel donde la obra de arte toma su profundidad ética y metafísica. Vivimos en una época de indiferencia evaluativa, el nivel de la cultura parece haber caído de manera abrumadora. En estas condiciones, lo más pertinente es fijar un nivel de exigencia demostrando que existe en el arte y a partir del arte una capacidad ética (verdad, justicia, belleza). Hay artistas contemporáneos que tienen obras de una gran belleza, de una calidad excepcional, a los que se tiene acceso, por ejemplo Bill Viola (The Nantes Tryptic 1992). Se trata de obras que nos aportan una evidencia artística. Cuando hay verdad hay evidencia, por lo tanto, debemos establecer criterios para llegar a esa verdad.

Escapar de lo estético, de la postura estética es la ambición de todos los artes del siglo XX. Es en la evidencia estética donde está el testimonio de un hecho que obliga a tomar partido. Un testimonio que nos obliga a actuar.