

El robo de la Mona Lisa

LO QUE EL ARTE NOS IMPIDE VER

**Darian
Leader**

El robo de la *Mona Lisa*
Lo que el arte nos impide ver

DARIAN LEADER

TRADUCCIÓN DE ELISA CORONA AGUILAR



sextopiso

Todos los derechos reservados.
Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida,
transmitida o almacenada de manera alguna sin el permiso previo del
editor.

Título original
Stealing the Mona Lisa. What art stops us from seeing

Copyright: © 2002, Darian Leader
All rights reserved

Primera edición: 2014

Traducción
© ELISA CORONA AGUILAR

Copyright © EDITORIAL SEXTO PISO, S.A. DE C.V., 2014
París 35-A
Colonia del Carmen, Coyoacán
04100, México D. F., México

SEXTO PISO ESPAÑA, S. L.
Calle los Madrazo, 24, semisótano izquierda
28014, Madrid, España

www.sextopiso.com

Diseño
ESTUDIO JOAQUÍN GALLEGO

Formación
GRAFIME

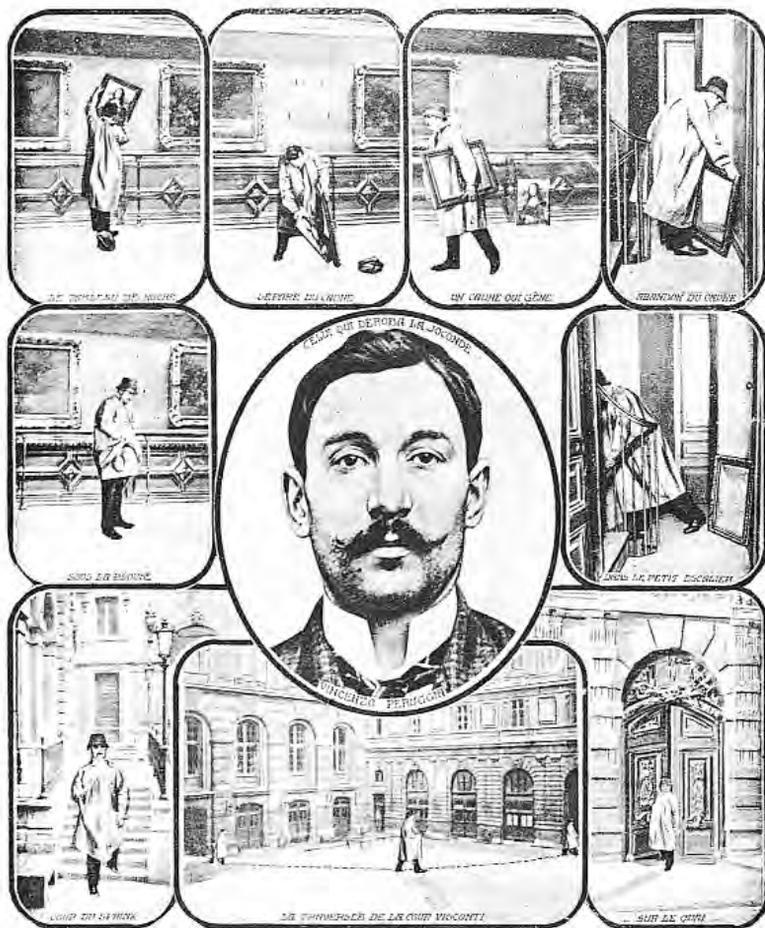
Impresión
KADMOS

ISBN: 978-84-15601-64-7
Depósito legal: M-10153-2014

Impreso en España

ÍNDICE

Agradecimientos	13
El robo de la <i>Mona Lisa</i> . Lo que el arte nos impide ver	15
Notas	179
Créditos de las imágenes	189



Esta viñeta de la época viste al ladrón con las prendas que, más tarde, lejos de caracterizar a los criminales, serían paradigmáticas de su némesis, el detective à la inspector Clouseau.

La mañana del 21 de agosto de 1911, un hombre delgado vestido con una bata blanca se escabulló por una de las entradas laterales del Louvre y desapareció entre las multitudes de la rue de Rivoli. Su paso no era ligero, ya que debajo de la bata llevaba un panel de madera que tenía que ocultar y proteger a la vez. Cuando regresó a su pequeño y escasamente amueblado cuarto en la rue Hôpital Saint-Louis, deslizó el lienzo con cuidado en un hueco oculto a la vista por montones de leña. Muy pronto estaría cómodamente encajado en el fondo falso de un baúl construido expresamente para coincidir con sus dimensiones. Nadie parpadeó siquiera cuando Vincenzo Peruggia apareció en su trabajo dos horas tarde. ¿Cómo iban a saber, después de todo, que ese pintor de brocha gorda, callado y discreto, acababa de robar una de las obras de arte más famosas del mundo?

El robo en sí fue de igual forma callado y discreto: la ausencia de la *Mona Lisa* se advirtió sólo unas veinticuatro horas después. El 21 era lunes, después llegó el martes, el día en que el Louvre cierra y las obras suelen retirarse a un anexo para tomarles fotografías. Un trabajador que miró hacia la pintura alrededor de las siete de la mañana mientras pasaba por el Salon Carré notó que una hora después ya no estaba allí, pero interpretó su ausencia como un signo de seguridad: «Vaya, vaya —le dijo a sus colegas—. Tienen miedo de que alguien la robe».

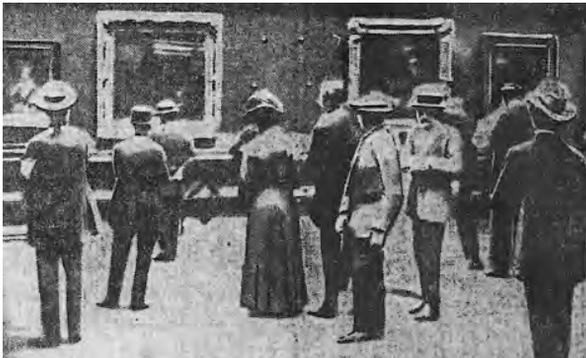
Al día siguiente, el Louvre se había convertido en una comisaría. Más de sesenta detectives y policías registraron las salas y corredores en busca de pistas. Los funcionarios y el personal volvieron de sus vacaciones de verano a la escena del crimen. Se convocaron ruedas de prensa y las primeras páginas

de los diarios casi no hablaban de otra cosa. Era imposible escapar a la imagen de la dama secuestrada. Ahí estaba: en los noticiarios, en las cajas de bombones, en postales y cartelones. Su fama icónica se transformó de súbito en la celebridad de la que gozan las estrellas de cine y los cantantes. Las multitudes se apiñaban en el Louvre para contemplar el espacio vacío donde alguna vez estuvo colgada la pintura. Muchos de estos emocionados espectadores jamás habían pisado el Louvre, y de hecho nunca habían visto la pintura.

Cuando Franz Kafka y su amigo Max Brod llegaron a París tres semanas después del robo, les faltó tiempo para unirse a las colas y ver el espacio vacío. Como anotó Brod en su diario, la imagen de la *Mona Lisa* estaba en todas partes, y ni siquiera daban tregua las salas de cine, donde se proyectaba una parodia sobre el robo después de una alegre comedia muda. La imagen había logrado saturar la cultura en todas sus formas de comunicación. Pero ¿qué podía explicar esta abundancia de imágenes? Y ¿por qué ir a mirar un espacio vacío? ¿Qué era exactamente lo que Kafka y Brod esperaban ver?

Tal vez la historia de la desaparición de la *Mona Lisa* pueda decirnos algo sobre el arte y por qué lo contemplamos. Cuando la Real Academia de Londres organizó una vasta exposición de Monet hace unos años, la prensa se deleitó mostrando a las miles de personas que acampaban y hacían cola para adentrarse en el mundo del pintor francés. Los reportajes de la televisión no parecían muy interesados en la exposición en sí, pero la congregación de tan significativo porcentaje de la población británica era todo un fenómeno. Las voces cínicas que comparaban las hordas de fatigados amantes del arte con ovejas pasaron por alto lo más importante. Lo que la Real Academia había escenificado no era una retrospectiva de Monet, sino una instalación compuesta por las multitudes que ignoraban que eran el tema de una obra de arte. Las pinturas de flores eran sólo el anzuelo. La instalación los obligaba a preguntarse: ¿qué estaban haciendo allí?, ¿qué esperaban encontrar?

De hecho, varias obras de arte en las últimas décadas han tenido como propósito reunir a un gran grupo de personas que creen que están ahí por alguna otra razón. Cuando se dan cuenta de que no la hay es cuando pueden empezar a reflexionar sobre lo que están haciendo en realidad. ¿Acudieron las multitudes londinenses a ver la exposición de Monet simplemente porque estaba allí? ¿O había algo específico, individual y singular en las pinturas que buscaba cada observador? Tal vez eran ambas cosas. Pero entonces, ¿cómo podemos explicar ese otro gran fenómeno de masas del arte del siglo xx: la convergencia de legiones de franceses, hombres, mujeres y niños en el Louvre, no para ver una pintura, sino la ausencia de una pintura? Era el espacio vacío dejado por la *Mona Lisa* desaparecida lo que las multitudes corrieron a ver. Se trataba menos de ir a ver una obra de arte porque estaba allí que, por el contrario, porque no estaba allí.



El robo de un banco no provoca que el banco se convierta en una atracción turística, y sería difícil imaginar una invasión de la Torre de Londres por un populacho ansioso por ver la ausencia de las Joyas de la Corona después de algún ingenioso robo. ¿Pasaría esto solamente si el objeto robado fuera una obra de arte? Y la obra de arte en cuestión, ¿tendría que haber alcanzado una fama incomparable? Es cierto que la *Mona Lisa* no es tanto una pintura, como el símbolo mismo del arte de pintar.

Es por esto que ha sido un blanco perpetuo para los caricaturistas y para cualquiera con algo que decir sobre el arte clásico. Si lo que se quiere es evocar el arte clásico o el arte socialmente aceptado y consagrado, ¿qué mejor manera de hacerlo que con la imagen de la pintura de Leonardo?

Se trata de la obra de arte más reproducida en la historia de la pintura. Ha engendrado una industria de copias en forma de pósters, broches, tazas, camisetas, pitilleras, encendedores, pañuelos de seda y todo tipo de objetos, así como una industria de subproductos, desde el uso de la imagen de la dama florentina en caricaturas hasta su apropiación por artistas como Marcel Duchamp o Andy Warhol, y muchos más. Cuando Warhol yuxtapuso treinta imágenes de la *Mona Lisa* en su obra *Treinta son mejor que una*, su elección reflejaba la extraña propensión de la pintura a multiplicarse. Incluso el hombre que robó la *Mona Lisa* y la mantuvo secuestrada en su habitación durante dos años se sintió obligado a colocar postales con reproducciones de la obra sobre la repisa de su chimenea.

El éxito reproductivo de la pintura le da a su original un estatus peculiar. Como la «cosa de verdad», el referente final de innumerables copias y versiones, éste adquiere el carácter de un objeto mítico perdido. Y sin embargo, antes de su robo, difícilmente era el caso. En el siglo XIX, fue la *Formarina* de Rafael la que disfrutó de un lugar de honor como icono artístico clave, seguida por el culto a la *Madonna Sixtina*, del mismo artista. La *Mona Lisa* fue apreciada, pero su encumbramiento quedó establecido definitivamente sólo tras su desaparición. Tuvo que desaparecer para convertirse en un símbolo. Las surrealistas fotografías de las multitudes parando el tráfico y amontonándose para echarle un vistazo cuando estuvo de gira por otros países en los sesenta y setenta, dan testimonio de la misteriosa naturaleza que rodea a la pintura de Leonardo.

En su breve visita a la Galería Nacional en Washington en 1963, fueron a contemplarla 674 000 personas, número que superaba la mitad de la asistencia habitual a la galería durante un año completo. Por primera vez, las horas de apertura

tuvieron que ampliarse. En el Metropolitan de Nueva York recibió más de un millón de visitantes en menos de un mes. La persona que cumplió el millón, un tal señor Arthur Pomerantz de New Rochelle, recibió una reproducción de la pintura y a sus dos hijas les regalaron unos folletos especiales. Tal fenómeno puede incitarnos a ver en la recepción de la *Mona Lisa* una metáfora del deseo humano: una vasta congregación de gente buscando un pequeño objeto que ofrece una promesa silenciosa, enigmática. Y sin embargo, el encuentro con un objeto empírico que se ha adueñado de tal poder simbólico puede resultar quizá sólo en decepción. Leonid Brezhnev no vio en la pintura más que a «una mujer sencilla, de aspecto sensato», mientras que un espectador estadounidense comentó molesto: «Vaya, no es mayor que una televisión de veintiuna pulgadas».

Tales decepciones pueden tentarnos a intentar restituir la dignidad a la obra maestra de Leonardo como pintura más que como símbolo. Podríamos señalar aspectos no explorados del trabajo del pincel o la iconografía. Pero, con el peso de miles, tal vez millones de horas de concentración prolongada de eruditos anteriores, esta empresa tal vez no diera otro fruto que su labor en sí misma. Aunque es perfectamente posible que un nuevo hecho o percepción nazca de los esfuerzos de esa búsqueda, no podemos más que sentir sincera compasión por el estudioso desalentado. De hecho, el robo parece una mejor opción. Si la *Mona Lisa* desaparece y luego regresa, tal vez la apreciaríamos en una nueva forma, así como en tantas historias de amor comenzamos a amar de nuevo a nuestra pareja sólo después de que la hemos perdido y reencontrado. Si la *Mona Lisa* ganó su estatus icónico por haber sido perdida y reencontrada, ¿le otorgaría otra desaparición un valor nuevo y diferente?

Hoy en día, el robo de arte es un negocio floreciente. Por cada incidente reportado, hay supuestamente al menos un crimen del que no se informa, con un incremento anual de alrededor del diez por ciento. Y con una tasa de detección algo inferior a este número, las expectativas de un ladrón de arte no parecerán poco atractivas. La búsqueda de la *Mona Lisa*

fue ciertamente una operación chapucera. Más adelante sugeriremos algunas posibles razones para la increíble serie de errores policiales que impidieron su recuperación. El hábito de la pintura de clonarse a sí misma en reproducciones y copias también es instructivo en este sentido; como muestran los procesos legales, lo mejor es robar pinturas que son similares a otras.

El artista victoriano John Frederick Herring pintó miles de paisajes de granja creados más o menos a partir de la misma fórmula. En una discusión sobre los aspectos legales del robo de arte, un experto señaló que si un dueño al que le han robado una pintura pudiera ver tres de las obras de Herring en una rueda de identificación policial, sería incapaz de decir cuál es la suya. Y de manera similar, si una redada policial revelara un escondite de pinturas de Herring y tres de ellas pudieran estar ligadas a tres propietarios, ¿cómo podría cada pintura en particular asignarse a su particular propietario? Esta situación se volvería todavía más absurda si el ladrón resultara ser un coleccionista de obras de Herring y, por consiguiente, el dueño legítimo de al menos algunas de las pinturas del escondite.

Sin duda, el robo de arte plantea un gran número de problemas legales y filosóficos, pero ¿cuáles son los efectos emocionales y subjetivos de la desaparición de un objeto? La mayoría de las cosas se vuelven más interesantes una vez que las hemos perdido. Podemos empezar a buscarlas y entonces, tal vez, darnos cuenta de su verdadero valor. De hecho, la civilización fabrica ciertos objetos —tales como los paraguas o los pañuelos— cuya función principal es perderse. Los loqueros, cuyas colecciones de paraguas aumentan constantemente, dirían que las cosas son en realidad un poco más complicadas. No nos damos cuenta del verdadero valor de un pañuelo cuando lo hemos perdido, sino que alcanza este valor porque lo hemos perdido. Lo valoramos, tal vez, porque ya no está ahí. Esto puede ser porque incluso una pérdida en apariencia trivial tiene el poder de evocar las grandes, dolorosas pérdidas de nuestra infancia. Pero ya hablaremos más tarde de esto.

Si es cierto que comenzamos a buscar las cosas una vez que las hemos perdido, ¿podría esto darnos una pista de por qué observamos el arte visual? ¿Buscamos acaso algo que hemos perdido? Y si es así, ¿qué puede ser ese algo? El psicoanálisis ha reflexionado ampliamente sobre estas preguntas, y con frecuencia refiriéndose a la *Mona Lisa* misma. ¿Es su famosa sonrisa, por ejemplo, el intento de Leonardo de recrear la sonrisa perdida de su amada madre? Esto es lo que argumenta Freud en su libro sobre el artista, publicado en mayo de 1910, una fecha sospechosamente próxima a la del robo mismo de la pintura un año después. Y sin embargo, aunque Freud tuviera razón, el historiador de arte puede replicar: «¿Y qué?». El psicoanálisis y el arte nunca han sido los mejores compañeros de cama. Muchos de los penosos intentos de explicar el origen y la creación de una obra de arte recurriendo a la biografía del artista tienden a ser rechazados como reduccionistas e inútiles. ¿Realmente nos importa, después de todo, si Picasso vivió de niño un terremoto de mediana escala o si el pequeño Frank Lloyd Wright se dedicaba a jugar con sus bloques de construcción de madera?

Pero el psicoanálisis y el arte todavía tienen futuro juntos. El psicoanálisis puede ser capaz de decirnos algo sobre por qué miramos. Y el arte puede incitar a los loqueros a repensar sus ideas y dogmas. Resulta significativo que Freud acuda a las obras de arte justo en los momentos en que se siente estancado con un problema clínico. Su pequeño libro sobre Leonardo contiene las primeras formulaciones de varios conceptos psicoanalíticos claves, como si hubiera necesitado el encuentro con el artista para poner las cosas en movimiento. Aunque Freud ha sido muy calumniado por sus esfuerzos en esta dirección, veremos cómo su trabajo todavía tiene mucho que ofrecer. Lo mismo ocurre con el de Lacan sobre el arte y la visión, aunque ahora parezca que está pasado de moda en las áreas de teoría del arte que alguna vez lo acogieron.

Las muchas referencias a Lacan que vienen a continuación podrán quizá producir bostezos en los teóricos del arte, pero

sus ideas, desde mi punto de vista, son todavía lo suficientemente estimulantes como para lograr que las perspectivas psicoanalíticas del arte valgan la pena. Lacan fue el terapeuta de Picasso, así como uno de los primeros colaboradores de la revista surrealista *Minotaure*, y disfrutó de un extenso intercambio teórico con Salvador Dalí, del que fue amigo toda la vida. Su trabajo regresa constantemente a los problemas de la estética y de la teoría del arte, y ha sido una fuente de inspiración no sólo para los historiadores del arte sino también para muchos artistas. A pesar de esto, la alianza del psicoanálisis y el arte no está exenta de riesgos. Los artistas tienden a tener noches largas, por lo que la experiencia de aprendizaje puede resultar fatigosa y agotadora para el psicoanalista. De igual forma, el hecho de evitar los narcóticos y los excesos de alcohol puede hacer que los psicoanalistas parezcan aburridos y sin vida.

Una última advertencia. Los libros sobre arte a menudo contienen dramáticas generalizaciones y no es demasiado difícil encontrar contraejemplos para cualquier teoría. Aunque he tratado de limitar muchas de las generalizaciones que siguen, sin embargo puede seguir siendo útil leer el término «arte» como «cierto arte». De igual forma, me parece una regla de oro muy eficaz cuando se lee sobre arte el hacerse a uno mismo la pregunta: ¿de qué tipo de arte está realmente hablando el autor? Muchas afirmaciones pueden tal vez esclarecerse cuando descubrimos lo que ese escritor en particular tenía en sus paredes o lo que fue a ver. Podemos quedar desconcertados por comentarios escrupulosos sobre «el arte» hasta que nos damos cuenta de que el autor en realidad está hablando de Cézanne o de Van Gogh, por ejemplo. El punto es que en muchos libros escritos fuera del campo de la historia del arte no se nos dice esto.

En lugar de asumir tales tendencias como meros prejuicios, éstas pueden de hecho iluminar la difícil tarea de interpretar el arte. Cuando nos encontramos con una aseveración sobre «la pintura» o «la escultura» que nos resulte dudosa, nuestra primera reacción puede ser pensar en contraejemplos,

en la imagen de alguna obra de arte que se resiste a la generalización del autor. Y sin embargo, ¿no muestra esto cómo todos tenemos un catálogo de imágenes latentes, en el mismo sentido que el autor y, al hacer un comentario acerca de «la pintura», puede que estemos pensando sólo en obras de Cézanne? Cuando leemos sobre «el arte», esto nunca puede significar «todo el arte», debido precisamente a la existencia de tal almacenamiento de imágenes latentes. Y ésta es una de las razones por las cuales las teorías sobre el arte nunca funcionan.

Tal vez pensar sobre el arte implica necesariamente la existencia de estas series de fricciones, donde cada uno de nosotros produce contraejemplos y refutaciones. En este libro, quizá piense demasiado en la pintura. Le toca al lector poner a prueba las muchas afirmaciones que hago.

Uno de los grandes clichés en los debates populares sobre estética es comparar obras de arte moderno con las efímeras producciones infantiles. Decir: «Un niño pudo haber pintado esto» es una frase que muchos creen que invalida una obra, para mostrar que el emperador no lleva puesta ninguna ropa. Ocasionalmente se envía a algún concurso la creación de un niño y, cuando se revela la edad del artista, se supone que las presunciones del mundo del arte deben colapsarse. Constable es el santo patrono de esta perspectiva, con su sentencia de que: «Nunca ha habido un niño pintor, ni puede haberlo».

Ya sea que uno elija interpretar tales comentarios como un signo de ignorancia o de entendimiento, el caso es que pasan por alto el significado de la relación entre una obra y el lugar en que se encuentra. Tal vez no exista tal cosa como un niño pintor, pero si la pintura de un niño está en el lugar correcto, en el momento correcto, ¿podemos negar tan rápidamente que es una pintura? Y, de igual forma, la apreciación del arte infantil como arte infantil ilustra la misma tensión: si un padre se deshace en alabanzas por la torpe ejecución de un paisaje realizada por su pequeño hijo, está asumiendo una diferencia

entre el objeto mismo —el dibujo— y el lugar que se supone que debe ocupar, definido por nuestras expectativas de lo que el arte infantil debe ser. Si un niño está dibujando una casa, ¿pestañea alguien siquiera si le pone una chimenea cuando la casa en realidad no tiene una?

La forma en que el arte infantil se recibe e interpreta puede decirnos mucho: no sólo sobre la psicología de un progenitor, sino sobre la pregunta más general de cómo una sociedad sanciona la producción de imágenes visuales. Y esto, a su vez, puede quizá decirnos algo sobre las fuerzas que están en juego en nuestra relación con las artes visuales.

Los psicólogos han diseñado muchos exámenes basados en las representaciones que hacen los niños del cuerpo humano. En algunos de estos exámenes, el sujeto obtiene puntos adicionales por cada detalle extra del cuerpo: cejas, dedos, orejas y así sucesivamente. Se pierden puntos por tales deficiencias como «sin ojos», «sin boca», «sin pies» o incluso «sin cuerpo». Cuanto más pueda dibujar el niño, mejor. Cuantos más detalles del cuerpo humano incluya, más inteligente, adaptado o bien integrado estará. Pero, curiosamente, esta regla de inclusión tiene una excepción. Si el niño o niña hace su dibujo mucho más real, incluyendo genitales, comienza de súbito a perder puntos. Cabello, pies, manos y cejas están bien, pero si entra ahí el sexo todos comienzan a preocuparse, al menos en la cultura occidental. ¿Cómo puede ser que nuestra inmersión en el mundo de la imagen visual tenga que dejar algo fuera? Una chimenea extra está bien, pero el sexo no lo está.

Las primeras ideas de Freud sobre la escopofilia, el placer de mirar, también giran en torno a esta noción de exclusión. «La ocultación del cuerpo —escribe—, que progresa junto con la cultura humana, mantiene despierta la curiosidad sexual, que aspira a completar el objeto sexual mediante el desnudamiento de las partes ocultas». Nuestra curiosidad visual está organizada alrededor de lo oculto. Los genitales son velados, y el mundo visual se vuelve interesante para nosotros al querer completarlo buscando el elemento que no se ve. Nuestra entrada

a la civilización, nuestro devenir humano, para Freud, demanda la exclusión de parte del cuerpo: es a la vez el precio y la condición de nuestro placer por mirar.

Esto tal vez explique la extraña popularidad de *The Full Monty*, una película sobre hombres que hacen *striptease* en la cual vemos todo menos el pene. Mucho realismo social y alusiones a los genitales, pero nada de genitales. Si tomamos en serio la temprana idea de Freud, *The Full Monty* nos cautiva precisamente porque no es «*the full monty*», «el paquete completo». Si comparamos esto con la versión contemporánea estadounidense del realismo social, *Boogie Nights*, el efecto es el inverso. La audiencia oye hablar del pene durante toda la película pero no lo ve, como en *The Full Monty*, hasta la toma final en la cual se revela de súbito en un momento perturbador e irreal. Esta intrusión cancela cualquier posibilidad del efecto de sentirse bien que genera la película británica y produce un extraño sentido de artificialidad. El realismo social se disuelve en surrealismo. La cultura demanda que el campo visual se construya a partir de la exclusión de una imagen y cuando el elemento excluido regresa, perdemos las coordenadas que hacen real nuestro mundo.

¿Es todo tan simple? ¿Acaso muchas obras de arte contemporáneo no nos muestran de hecho los genitales sin producir ningún sentido de irrealidad? Tal vez Louise Bourgeois pasara algunos de sus años de formación en los años veinte trabajando en el negocio de sus padres, que se dedicaban a eliminar los genitales de los tapices renacentistas, pero cualquiera que cultive una aspiración similar hoy en día probablemente no conseguirá empleo. Lo que alguna vez se excluyó es hoy un lugar común. De hecho, la idea popular de que las imágenes sexuales tuvieron que esperar hasta la era moderna para superar su exclusión del arte clásico está abierta al cuestionamiento. Leo Steinberg demostró en su entonces controvertido libro sobre la sexualidad en el arte renacentista que el pene de Cristo está casi en todas partes, incluso en estado de erección. No estaba excluido de la imagen, pero de alguna

forma lográbamos ignorarlo. Aunque en algunos casos los detalles ofensivos se eliminaron después, sobreviven suficientes imágenes conocidas, lo cual vuelve asombrosa nuestra ceguera.

Estas observaciones no refutan completamente la primera versión del argumento de Freud, si lo entendemos en el sentido más general de que el mundo de la visión nos atrapa gracias a lo que no vemos. El elemento excluido no tiene que ser la realidad de los órganos sexuales: tal vez haya algo más que elude la visualización. ¿Qué más puede haber que no veamos, o incluso que no podamos ver?

Un ejemplo muy discutido es el acto mismo de ver. O, de hecho, la forma en que somos vistos por los otros. Al igual que no podemos enfocarnos en ambos ojos cuando nos miramos en un espejo, sólo podemos imaginarnos la forma en que alguien más nos observa. Aunque Freud y sus primeros seguidores privilegiaron la relación de alimentación como el primer vínculo erótico con la madre, investigaciones más recientes han demostrado la importancia del intercambio de miradas entre el bebé y el cuidador. Las madres pueden ponerse muy ansiosas si el bebé no sigue la dirección de su mirada, y es probable que ésta sea una de las formas arcaicas de negativa disponibles para el infante. Darse la vuelta para alejarse del seno puede ser una forma de mostrar la propia subjetividad, nuestra forma de diferir de lo que el cuidador quiere, pero de igual forma funciona el dirigir la mirada a otro lado.

Esto sugiere dos cosas: lo primero, que nuestra mirada está ligada de manera dinámica a la mirada de alguien más; y lo segundo, que desde el principio somos observados. Lo que miramos y hacia dónde miramos dependerá en parte de lo que alguien más mira y hacia dónde mira. Al momento mismo de llegar al mundo, en cierto sentido, antes de que podamos «ver» algo, somos el objeto de la mirada de alguien más. Los infantes pueden protestar contra ser alimentados o entrenados para ir al baño o educados, pero ¿cómo pueden protestar contra ser observados? Este hecho en sí mismo puede implicar que la experiencia de ser observados se perciba como invasiva o

persecutoria. El psicoanalista Otto Fenichel señaló en una ocasión que antes de que Caperucita Roja le diga al lobo que qué boca tan grande tiene, le dice: «Qué ojos tan grandes tienes». Las cualidades amenazadoras de los ojos son anteriores quizá a las de la boca devoradora.

Negarse a seguir la línea de visión de la madre puede señalar una desvinculación de sus demandas, pero no lo vuelve a uno invisible. Podemos evitar mirar a alguien más, pero es más difícil evitar que alguien nos observe, en especial en el estado de dependencia que caracteriza a la infancia y a la niñez temprana. Tal vez esto explica la fantasía recurrente en los niños de que al cerrar sus ojos se vuelven invisibles a los demás. Y ¿no arroja esto luz también sobre los muchos juegos de esconder el rostro y luego mostrarlo a que tanto juegan los pequeños? Se domestica de esa manera la cualidad amenazadora de la mirada del cuidador y se la sitúa en un ritual que involucra los ritmos de presencia y ausencia, como el famoso juego *fort-da* discutido por Freud en el cual el niño hace que un carrito de hilo aparezca y desaparezca. Mientras que un bebé puede a veces reaccionar al ser observado como si fuera casi una intrusión física, tratando de moverse hacia otro lado o llorando, los juegos posteriores de asomar y esconder el rostro convierten la mirada en algo que no siempre está ahí; que se puede modular y organizar, vincular, por medio del juego, a una estructura. Y así la dimensión potencialmente traumática se transforma en una fuente de placer.

Lacan sostenía que una teoría psicoanalítica de la visión debería tomar como punto de partida el hecho de que antes de observar, somos observados, y que nuestra mirada es atrapada en lo que llamamos una dinámica de miradas. Nótese qué diferente resulta esta afirmación de la asunción habitual de que para investigar respuestas visuales y estéticas deberíamos estar estudiando lo que sucede cuando un observador mira un objeto. En vez de postular dos términos (el observador y el objeto), tenemos al menos tres. El observador, el objeto y el tercer participante que observa al observador.

La presencia de este tercer participante complica los modelos más tradicionales y hace surgir una pregunta que, ya lo veremos, es crucial para entender la dinámica de la visión: ¿cómo podremos saber jamás con certeza lo que el otro ve? Esta pregunta ciertamente persigue a la historia del arte. Cuando muchas obras de arte dejaron de ser objetos destinados al placer privado de la corte y la aristocracia, ¿cómo podríamos mirar una pintura sin considerar la mirada de aquellos que la han visto antes? Nuestra propia mirada estaba ligada a la de alguien más, justo como en los escenarios elaborados de los espectáculos de la corte renacentista, diseñados utilizando las leyes de la perspectiva, de manera que el único lugar con visión perfecta era el del monarca. El rango de los cortesanos lo indicaba su proximidad con él, lo cerca que estuvieran de ver el espectáculo visual a través de sus ojos.

Lo que uno ve con sus propios ojos está mezclado con la cuestión de lo que alguien más ve. Resulta curioso que este tema se haya discutido mucho más en la teoría del arte que en la psicología del desarrollo, aunque Piaget cita algunas observaciones sugiriendo que los niños creen que sus miradas se pueden «mezclar». Veremos más adelante cómo algunos resultados de la psicología y del psicoanálisis ligados a esta pregunta pueden enriquecer la teoría del arte, pero por el momento podemos simplemente señalar el hecho de que la gente que deambula por las galerías de arte a menudo se pregunta cómo vería alguien más la obra que ellos están observando; en general, alguien a quien aman.

Un trabajo reciente que explora este tema es un video de la artista austríaca Anita Witek. El vídeo traza su trayectoria desde su casa hasta su estudio monitoreada por las diversas cámaras de circuito cerrado que se encuentran a lo largo de la ruta. Lo que vemos es literalmente lo que graban las cámaras de circuito cerrado. Así, la obra plantea los temas habituales sobre vigilancia, control, el Gran Hermano y demás. Pero más allá de esto, la obra de Witek sugiere que lo que mira hacia nosotros, no siempre nos ve. Después de todo, las cámaras son inconscientes de

lo que registran: hablando estrictamente, no ven nada. Por el contrario, es el trabajo de la artista al apropiarse y luego ensamblar los pedazos de grabación basándose en su propia presencia en escena lo que les devuelve a éstas su función de ver.



La interpretación inmediata de esta pieza en términos de Gran Hermano observándonos yerra ligeramente el tiro; asume que hay una oposición entre nuestra visión de nosotros mismos y la mirada de los otros, cuando de hecho la mirada de los otros está integrada en la imagen que tenemos de nosotros mismos. Alguien puede pasar toda su vida tratando de ser la persona que cree que uno de sus padres quería o que alguna vez amó. Nos vemos a nosotros mismos o luchamos por que se nos vea como imaginamos que los otros nos ven. De ahí el extraño efecto de los documentales filmados subrepticamente, donde las figuras parecen estar actuando de manera artificial, como si supieran que hay una cámara presente. Y sin embargo, ¿podremos saber alguna vez, más allá de las suposiciones, cómo nos ve el otro? Todo lo que podemos saber con certeza es que se nos mira. La pieza de Witek puede así interpretarse como el esfuerzo de ponerse en el lugar de este otro para ver cómo este otro la ve realmente.

Pero las cámaras de circuito cerrado no ven. Más que intentar ver lo que el otro ve, la obra de Witek evoca la tensión entre el ojo y el acto de ver, la división entre ver y mirar; nos muestra cómo podemos sentir que nos mira algo que no puede vernos. En el acto de rastrear y ensamblar de la artista se pone de manifiesto esta separación cuando trata de devolverle al ojo la dimensión de ver, de la vista que singulariza su objeto. Los vendedores de pescado son expertos en esto: presencian diariamente la fascinación de los compradores por los ojos muertos de lo que venden. Pero ¿qué pasaría si estos ojos muertos parpadearan y después se giraran hacia ti?

Los retratos, por supuesto, no pueden vernos. Pero incluso así, a veces no podemos evitar del todo la sensación de que nos observan. Todos los retratos, argumentó alguna vez Ernst Gombrich, nos siguen con sus ojos a menos que claramente «miren a otro lado», y este rasgo ha sido ampliamente explotado desde la novela gótica hasta el cuento de fantasmas contemporáneo. El hecho de que un retrato pueda aún infundir este tipo de inquietud es otro ejemplo de cómo a veces nos sentimos observados por algo que no nos puede ver. De manera racional sabemos que no tenemos nada que temer de un lienzo pintado, y a pesar de esto los ojos muertos, sin vida, tienen un efecto inquietante.

En su recuento del robo de la *Mona Lisa*, Peruggia afirmaba que al principio había puesto su atención en otra pintura, pero al pasar cerca de la *Mona Lisa* tuvo la extraña sensación de que ella le estaba sonriendo. Aunque daría diferentes versiones de los eventos que llevaron al robo, esta referencia a una interpelación no debe pasarse por alto. Sugiere que en cierto nivel él se sentía observado. Y de hecho, cuando las obras de arte representativas sufren algún acto vandálico o son desfiguradas, por lo general el primer blanco son los ojos, como si se quisiera desarmarlas antes de que el ataque pueda continuar.

Cuando la *Mona Lisa* fue robada del Louvre en 1911, pasaron veinticuatro horas antes de que nadie supiera que había desaparecido. Después, miles de personas acudieron a ver el espacio vacío donde había estado colgado el lienzo. Muchas de ellas no habían visto nunca la pintura.

En *El robo de la Mona Lisa. Lo que el arte nos impide ver*, Darian Leader aborda la intrigante historia del robo del cuadro y la reacción del público a dicho acontecimiento como punto de partida para explorar la psicología de la observación del arte visual. ¿Qué esperamos ver en una pintura, y qué es lo que esconde de nosotros? ¿Por qué algunos artistas se sienten obligados a vivir de un modo más colorido que sus propias obras? ¿Y por qué la policía equivocó su larga investigación sobre el robo de la obra maestra de Leonardo? ¿Es la obra de arte una suerte de pantalla que cubre aquello que está inmediatamente detrás: la muerte, el vacío, el horror, la Cosa lacaniana?

El psicoanalista Darian Leader combina, con un gran sentido narrativo, el relato de anécdotas maravillosas, la observación perspicaz y el análisis sutil de ejemplos tomados del arte clásico y contemporáneo para crear una teoría sorprendente y audaz de lo que vemos y no vemos en el arte. De cómo a menudo lo esencial es lo ausente, aquello que por definición queda más allá de toda representación, y que la obra de arte señala (o conjura) al abrir un vacío positivo.

«Inteligente e ingenioso, lleno de excelentes anécdotas... Este libro dice cosas sobre el arte que nunca antes se habían pensado».

Time

«Altamente recomendable para cualquier lector. Es realmente difícil encontrar un libro sobre arte que consiga ser divertido, exponer muy bien sus ideas y que esté muy bien escrito».

The Guardian



ensayo**sexto**piso

