

Aprender a ver: un saber-hacer con la mirada

Comentario sobre *La sonrisa de Mona Lisa*, de Mike Newell

María Elena Domínguez

No soy partidario de ninguna escuela, porque soy partidario de la verdad humana, que excluye todo grupo y todo sistema. La palabra "arte" no me gusta; contiene no sé que ideas de disposiciones necesarias, de ideal absoluto. Hacer arte. ¿No es acaso hacer algo que está fuera del hombre y de la naturaleza? Lo que yo quiero es que se haga vida; quiero que el artista sea algo vivo, que cree de nuevo, fuera de todas las escuelas, según sus propios ojos y su propio temperamento. Lo que busco ante todo en un cuadro es un hombre y no un cuadro"

Émile Zolaⁱ

"¿Puede una obra de arte cambiar nuestra mirada? ¿Podría una obra afectar lisa y llanamente nuestra mirada?"

Gerard Wajmanⁱⁱ

Aprender a ver: de eso se trata en "*La sonrisa de Mona Lisa*". Allí una Profesora de Historia del Arte, Katherine Watson y sus alumnas de la escuela de mujeres Wellesley bregarán por transmitirnos algo de esa experiencia.

Echemos una mirada por diferentes momentos del film y veamos.

Una alumna corre presurosa entre sus compañeras, es que ella es la encargada de inaugurar el año académico y de llevar a cabo el ritual establecido para ello: golpear la puerta...del saber. Tracemos desde ahora un interrogante ¿podrán estas jóvenes forjarse otras llaves, sus propias llaves y elegir finalmente qué puerta abrir? Nuevamente la invitación: observemos.

Sin duda ellas se hallan inmersas y han aprendido a moverse con astucia en el seno del discurso universitario que hace a la tradición de Wellesley. Discurso que las ha tomado como objetos de su prédica, al punto tal que hasta la queja, que respecto de esa posición se deriva, está previamente estipulada ya sea vía publicación en la editorial del "*College News*" a cargo de Betty Warren o en manos del comité de... mujeres.

Sí, éstas jóvenes efectivamente saben mirar bien. Les han echado el ojo a sus futuros maridos, los jóvenes promisorios de Harvard. Han mirado todo el libro de texto, incluso lo han memorizado y pueden

repetirlo sin error al observar las transparencias en el aula. Pero acaso ¿algo de ello las ha tocado? He allí que se recorta la labor de esta profesora que, en el otoño de post-guerra de 1953, ha decidido enfrentarse con las mejores y más brillantes estudiantes del país y con sus redes prestas para cazar maridos.

El acto de Katherine interpela su mirada, primero con su soltería, ya en el aula las escandaliza con una obra de Soutine de 1925: “*Cadáver*”. Ese es su estilo. No hay libro de texto donde hallar la respuesta correcta. No hay programa prefijado diciéndoles qué pensar, surgen a consecuencia de ello, de nuestras jóvenes atónitas preguntas: “¿qué vamos a aprender?, ¿qué es el arte?, ¿quién decide?”. El nuevo programa ha sido trazado.

Una fina línea puede seguirse dentro de esa trama para el que ya sabe ver. El escenario, ahora es el adecuado para transmitir más allá del libro de arte y las transparencias. Frente a ellas una inmensa superficie cubierta de pintura: all-overⁱⁱⁱ. Un imponente espacio democrático, donde todos los elementos son importantes –no solo la ausente Betty Warren-, invade la sala. Una obra que expresa la individualidad y la subjetividad sin limitaciones, sin corsé y donde se observa la libertad para crear por fuera de toda escuela^{iv}. Una obra-del-arte^v las atraviesa, un pintor contemporáneo entra en escena: Jackson Pollock. Y allí sólo se trata de ver. Esa es la lección del día, luego pueden irse. Vida y arte se entrecruzan, acción y acto también y entre ellos la transmisión de una mirada.

Pasarán de la enseñanza-instrucción a la transmisión en acto^{vi}. Allí no hay palabras, no hay ensayos, lo que se produce es una mirada, un hacer ver. La obra-del-arte en sí misma es un acto, da a ver más allá de sí misma^{vii}.

Un nuevo lugar para las clases. Un nuevo artista: Van Gogh. Una obra: “Los girasoles”. Un método y un duelo. Betty y Katherine se disputan el lugar del que imparte la enseñanza: “*ajustarse a lo que los demás esperan de ustedes o ser... ustedes mismas*”. Una frase que las une y las separa. Si el profesor, aquél que imparte las enseñanzas, hace de ellas un collage en donde la falta no quede velada^{viii}, en dónde el error no quede oculto, Katherine ha ganado la pulseada. Y es que ha dejado ver el corsé que cada uno elige usar.

Van Gogh ha intentado ajustarse el de las acuarelas por un tiempo pero, finalmente, se ha librado de él. Y es en ese instante, cuando aprende a ver, que se revela el estilo y surge el maestro. Y su obra, su causa es lo que puede transmitirnos^{ix}.

Aún es posible una enseñanza más. Ahora se entrelazan la reproducción en masa de un estilo y el seguimiento a ciegas de “*los papeles que les corresponden*”^x. Ahora todos pueden ser... ¡Van Gogh!

Siguiendo instrucciones establecidas, por arte de magia aparecerá un pintor. Como si el acto y el estilo pudieran venderse en caja, pudieran producirse siguiendo los números del *Palette Kraft Oil painting kit*. Un Van Gogh en caja, presto para su uso, una esposa a la espera del egreso.

Entonces, no sólo se trata de transmitir que el acto no puede enseñarse sino que cada uno es responsable de su saber-hacer (*savoir-faire*). “¿Qué es el saber-hacer? Digamos que es el arte, el artificio, lo que da al arte del que uno es capaz un valor notable, ¿notable en qué, puesto que no hay Otro del Otro para operar el juicio último?”^{xi}. Sí, efectivamente ese es el punto: el acto es sin el Otro. Y Joan, aquella que en el inicio golpeaba la puerta del saber, es quien revela en su decisión un más allá de la instrucción de Wellesley. Y es que allí ha habido transmisión. “Si la obra-del-arte es hacer ver, el arte es el «inventor» de nuestro visible”^{xii}. Si el “saber-hacer-ahí-con” (*savoir y faire avec*)^{xiii} implica saber-ver, se recorta allí una mirada.

Entonces a la pregunta de estas jóvenes: ¿cómo nos recordará? Cada una situará la huella de la transmisión, cada una responderá, una por una, con su mirada, con sus girasoles.

Bibliografía

COCKCROFT, E. (1974) “Abstract Expressionism, Weaport of the Cold War”. En *Artforum*, Vol. XII, Nº 10 June, 1974.

DOMÍNGUEZ, M. E. (2005) “La enseñanza-transmisión de la ética: una perspectiva psicoanalítica”. En *La transmisión de la ética: clínica y deontología, Volumen 1, Fundamentos*, Letra Viva, Buenos Aires, 2006, 27-40.

LACAN, J. (1962-63) Seminario 10: La Angustia. Clase del 13-3-63. Inédito.

LACAN, J. (1975-76) Seminario 23: Le Sinthome. Clase del 13-1-76. Inédito.

LACAN, J. (1976-77) Seminario 24: L’insu que sait de l’une bévue s’aile à mourre. Clase del 15-2-77. Inédito.

RODIN, A. (1943) “El realismo en el Arte”. En *El Arte*, Editorial Ateneo, Buenos Aires, 1943, 29-32.

VAN GOGH, V. (1882) *Cartas a Theo*, Editorial y Librería Goncourt, Buenos Aires, 1992.

WAJCMAN, G. (1988) *El objeto del siglo*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2001.

ZOLA, É. (1966-1968) "Mi salón" (1866). En *El buen combate en defensa del impresionismo*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1986, 59-75.

ⁱ ZOLA, É.: (1986) *El buen combate en defensa del impresionismo*, pág. 61.

ⁱⁱ WAJCMAN, G.: (2001) *El objeto del siglo*, pág. 38.

ⁱⁱⁱ Característica propia de la pintura de Jackson Pollock, toda su superficie se halla cubierta de pintura. De modo tal que lo que queda es una superficie, pero no una cualquiera, allí Pollock logra pintura, color, ritmo, y composición sin referencia histórica.

^{iv} Es paradójico que Pollock como exponente del expresionismo abstracto haya sido utilizado para la propaganda que impulsaba, en la post-guerra, en Estados Unidos, "la libre expresión" y "la libertad para crear" en contraposición al reglado y tradicional realismo socialista cuando en realidad él se consideraba cubista. Cf. COCKCROFT, EVA "Abstract Expressionism, Weaport of the Cold War" *Artforum*, Vol. XII, Nº 10 June, 1974, allí puede leerse sobre el uso del expresionismo como arma de la guerra fría.

^v Cf. WAJCMAN, Op. Cit., pág. 34, donde diferencia la obra de arte de obra-del arte. Dicha distinción busca situar la diferencia del objeto como producto de una tradición, de una actividad específica y reglada, de aquél objeto que en sí mismo cambia el modo de ver, la mirada, por Ej: los ready-mades de Duchamp. Allí, en este último, se sitúa un acto.

^{vi} El desarrollo que distingue enseñanza-instrucción de enseñanza-transmisión ha sido previamente trabajado y puede leerse en "La enseñanza-transmisión de la ética: una perspectiva psicoanalítica". En *La transmisión de la Ética: clínica y deontología*, Volumen 1: Fundamentos, pág. 27.

^{vii} Nuevamente hacemos referencia al planteo de Wacjman que distingue los dos objetos. Cf. Op. Cit., pág. 34 y 35.

^{viii} Cf. LACAN, J.: (1962-63) Seminario 10: La Angustia. Clase del 13-3-63. Inédito.

^{ix} VAN GOGH, V.: (1992) *Cartas a Theo*, pág. 65-67. Carta del 7 de enero de 1882. "De nuevo atravieso un período de dificultades y descorazonamiento, de paciencia e impaciencia, de esperanza y desolación. No obstante, debo sobrepasar todos esos obstáculos, y tarde o temprano terminaré por comprender como se hace una acuarela (...) Ayer, Mauve me dio otra lección, para enseñarme que es preciso emplear colores transparentes para pintar las manos y los rostros. (...) Mauve me asegura que las cosas irán bien, pero eso no impide que las acuarelas todavía no sean vendibles. Es cierto que deposito un poco de esperanza en ellas, y que me deslomaré tanto como haga falta, pero a veces me invade la desesperación, cuando trato de realizar los colores y estos se espesan". El subrayado es nuestro.

^x Esta frase es recortada de la editorial del *College News* en la que Betty increpa a Katherine y su posición.

^{xi} LACAN, J.: (1975-76) Seminario 23: Le Sinthome, Clase del 13-1-76.

^{xii} WACJMAN, G. Op. Cit., pág. 39.

^{xiii} LACAN, J.: (1976-77) Seminario 24: L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre. Clase del 15-2-77. Inédito.