

Alberto Mangel

Leer imágenes

Una historia privada del arte

Traducido del inglés por Carlos José Restrepo



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Título original: *Reading Pictures*

Primera edición: 2002
Segunda edición: 2022

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth
Diseño de cubierta: Manuel Estrada
Fotografía de Amador Toril

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



- © Alberto Manguel, 2002
c/o Schavelzon Graham Agencia Literaria
www.schavelzongraham.com
© de la traducción: Carlos José Restrepo, 2002
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2002, 2022
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-1362-749-6
Depósito legal: M. 3.113-2022
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

- 13 Preámbulo a la nueva edición
19 Agradecimientos
- 23 La imagen como relato
23 *El espectador común*
47 La imagen como ausencia
47 *Joan Mitchell*
75 La imagen como acertijo
75 *Robert Campin*
109 La imagen como testigo
109 *Tina Modotti*
135 La imagen como comprensión
135 *Lavinia Fontana*
175 La imagen como pesadilla
175 *Marianna Gartner*
219 La imagen como reflejo
219 *Filóxeno*
255 La imagen como violencia
255 *Pablo Picasso*
279 La imagen como subversión
279 *El Aleijadinho*
311 La imagen como filosofía
311 *Claude-Nicolas Ledoux*

341	La imagen como memoria
341	<i>Peter Eisenman</i>
267	La imagen como teatro
367	<i>Caravaggio</i>
397	Conclusión
401	Notas
435	Reconocimientos
439	Índice onomástico

A Craig Stephenson

*Oh, ¿adónde iremos cuando llegue el gran día,
con el clangor de las trompetas y el redoblar de los tambores?*

Joel Chandler Harris, *Uncle Remus*

La pintura debe llamar al espectador... y el sorprendido espectador debe acudir a ella, como para trabar conversación.

Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, 1676

Pero de las obras de arte poco puede decirse.

Robert Louis Stevenson, *Books Which Have Influenced Me*, 1882

Al fin y al cabo, toda pintura es una historia de amor y de odio cuando se la lee desde el ángulo correcto.

Leopoldo Salas-Nicanor, *Espejo de las artes*, 1731

Preámbulo a la nueva edición

En la segunda mitad del siglo XVII, el padre jesuita Athanasius Kircher, infatigable viajero, matemático, lingüista, arqueólogo, naturalista, historiador de la religión, ingeniero, geólogo y filósofo, cuyos numerosos libros publicados incluían algunos de los descubrimientos más extraordinarios de su época y también muchos de los errores más absurdos, se dedicó a explicar, en su *Mundus subterraneus*, la curiosa aparición de letras y figuras que de vez en cuando se encuentran en formaciones naturales. Kircher tenía dos explicaciones que ofrecer. La primera era empírica. Observando que las letras están, al fin y al cabo, formadas por simples rasgos, Kircher sugirió a sus lectores que probaran un método de secado de cierto tipo de arcilla, mediante el cual cualquiera podría producir esos ejemplares de aparente «escritura». El segundo era metafísico. Según Kircher, aunque ciertos minerales podían producir grietas y líneas que parecían escritura, las piedras y los cristales

que representaban misteriosamente paisajes jaspeados, escenas de acción, retratos de personas, plantas y animales, no podían hacerlo sin los efectos de lo que él llamaba las «virtudes, apetitos y espíritus» de la Naturaleza, poderes dados por Dios que obligaban a la materia inanimada a crear reflejos del mundo visible. Para ilustrar tanto sus teorías empíricas como las fantásticas, Kircher ilustró su *Mundus* con magníficos ejemplos de letras, formas geométricas, figuras humanas, formas zoológicas y botánicas y lo que hoy llamaríamos muestras fósiles. Y para explicar tal diversidad iconográfica, Kircher sugirió cuatro causas principales: el azar, la maleabilidad de la materia que le permite recibir impresiones, la petrificación accidental de los cuerpos representados, la intervención angélica. Para Kircher, el mundo estaba escrito en varias escrituras diferentes y legibles.

Porque imaginamos el mundo antes de sufrirlo, porque reconocemos en nuestro entorno historias que también inventamos, porque damos al universo indiferente sentido narrativo y coherencia, nuestra especie puede definirse como animales lectores. Los paisajes, las constelaciones y las mareas, los estratos de las piedras y las vetas de la madera (como las que llamaron la atención de Kircher), se nos aparecen como mapas o ilustraciones deliberadas, relatos iconográficos de algo que aún no hemos desentrañado. Así con las obras de arte, así con las pinturas, esculturas, fotografías, obras arquitectónicas, videos, instalaciones..., toda la panoplia de las artes visuales imaginadas y por imaginar.

Los psicólogos nos dicen que el cerebro humano busca una narrativa en el aparente caos del universo. Ante una mezcla de objetos, sensaciones y acontecimientos aleato-

rios –una silla, el calor de un hogar, la apertura de una puerta–, el cerebro intenta relacionarlos y darles sentido mediante conexiones gramaticales que deletrean una historia: «Alguien entra en la habitación y se sienta junto al fuego». Para el cerebro humano, nada debe quedar sin conexión. Toda imagen debe querer decirnos algo.

Esta afirmación me llevó, hace más de veinte años, a escribir *Leer imágenes*, libro en que intenté explorar los distintos campos de las artes visuales para ver si podía hallar una composición iconográfica que estuviese cabalmente fuera de todo impulso narrativo. No la hallé. Interpretar es dar orden, crear historias, inventar sentido. Las cuevas prehistóricas, con trozos de huesos y herramientas rotas, componen en nuestra mente una imagen de la vida social de nuestros antepasados; sus cementerios exhiben colecciones de objetos dispares –joyas, cerámica, juguetes– que deben haber pintado un retrato del difunto a los ojos de los antiguos dolientes. En algún momento de nuestra historia, estas cosas fueron recogidas con un propósito específico: ambición, curiosidad, un sentimiento estético, una búsqueda intelectual, y podrían haber proporcionado el punto de partida de la narrativa aún no imaginada. Objetos funerarios se convirtieron en obras de arte. El universo puede ser caótico, pero todo en él puede concebirse como ordenado.

Por lo que sabemos, somos la única especie para la que el mundo parece estar hecho de historias. Desarrollados biológicamente para ser conscientes de nuestra existencia, tratamos nuestras identidades percibidas y la del mundo que nos rodea como si requirieran un desciframiento alfabetizado, como si todo en el universo estuvie-

ra representado en un código que se supone debemos aprender y comprender. Las sociedades humanas se basan en este supuesto: que somos, hasta cierto punto, capaces de entender el mundo en el que vivimos.

Las artes visuales son la escritura del mundo. Y la escritura existe en dos formas básicas distintas: la escritura del pensamiento y la escritura del sonido. En la primera, las ideas se transmiten directamente; el dibujo de una cabra representa la palabra «cabra» o «rebaño». En la segunda, las ideas se representan mediante signos que representan sonidos; cada sistema de signos pertenece, por tanto, a una lengua concreta. La escritura del mundo pertenece (tal y como la imaginó Kircher) al primer sistema: las formaciones nubosas y las cordilleras, los arroyos y los espacios abiertos, los ríos y las zonas boscosas aparecen para transmitir relatos del mundo que (Kircher creía) un ojo experimentado podría leer. Unos sesenta años antes de que el estudioso jesuita publicara su *Mundus*, el príncipe Hamlet se burlaba del insensato Polonio con nubes que parecían comadreas o ballenas; al hacerlo, estaba proponiendo al Lord Chambelán una lectura específica del cielo, ni más ni menos válida que cualquier otra posible. La escritura del mundo es una escritura generosa.

Si el mundo es un libro (como reza la antigua metáfora), todo en él es texto, y cada página de ese texto lleva un sistema de signos que hay que descifrar. Leemos piedras y cristales, pero también selvas y ciudades, océanos y llanuras heladas, un afiche rasgado en una tela de Tapies y unas manchas de pintura en una de Jackson Pollock. En el libro del mundo ninguna página está en blanco, ya que, como confesó Mallarmé, incluso la blancura de la página

intacta es llenada por el presunto y aterrado lector, ya que la mente reconoce en el vacío no el vacío sino la ausencia, lo que no está ahí, el texto aún no escrito, la región donde todo es posible. De la misma manera que nos inclinamos a llenar los espacios deshabitados con nuestro desorden ideológico y material, con asentamientos y filosofías y monumentos, nos inclinamos a buscar formas para llenar las obras abstractas, no-figurativas y reales. Desde las primeras tablillas sumerias hasta las pantallas electrónicas de nuestro tiempo, el texto y la imagen abarrotan los espacios disponibles. No nos resignamos a la nada.

Quien se halla frente a una obra de arte sólo puede hacer esto: dejarse contagiar por la pasión, quedar encantado (en el sentido de cuento de hadas de la palabra) y conceder una narración a la imagen. Este hechizo no siempre funciona, y no con todos. Pero en ciertas ocasiones mágicas, se produce un proceso alquímico por el que el deseo secreto que impulsaba al artista ahora ausente se mezcla con la curiosidad abierta del observador y lo llena de algo parecido a la nostalgia.

En 1937, el gobierno francés pidió a Paul Valéry que compusiera unas líneas para grabarlas en la fachada del Museo del Hombre de París. Valéry escribió esto:

Depende de los que entren
Que me convierta en tumba o en tesoro
Que hable o calle.
Sólo tú debes decidir.
Amigo, no entres si no estás lleno de deseo.

Alberto Manguel

Agradecimientos

Existe un camino del noroeste que lleva al mundo intelectual.

Laurence Sterne, *Tristram Shandy*

Soy un viajero inquisitivo y caótico. Me gusta descubrir lugares al azar, mediante las imágenes que puedan ofrecer: paisajes y edificios, postales y monumentos, museos y galerías que albergan la memoria iconográfica de un lugar. Me apasiona la lectura de palabras, como me apasiona la lectura de imágenes, y me recreo descubriendo los relatos entretejidos de manera explícita o secreta en toda clase de obras de arte, sin por ello tener que apelar a vocabularios arcanos o esotéricos. Este libro surgió de la necesidad de recuperar, para espectadores comunes como yo, la responsabilidad y el derecho de leer esas imágenes y esos relatos.

Mi ignorancia de culturas más vastas ha limitado mis ejemplos al arte occidental, del que he seleccionado un número de imágenes —pintadas, fotografiadas, esculpidas y construidas— que me han parecido especialmente inquietantes o sugestivas. Pude haber escogido una de-

cena de imágenes distintas: la casualidad, las atracciones personales y la sospecha de un relato interesante me llevaron a seleccionar las que ahora componen este libro. No he tratado de idear ni descubrir un método sistemático de lecturas de imágenes (como los sugeridos por grandes historiadores del arte, como Michael Baxandall¹ o E. H. Gombrich²). Sólo puedo excusarme diciendo que no me guio ninguna teoría del arte, sino la simple curiosidad.

Mi vacilante habilidad para leer imágenes fuera de los círculos académicos y las teorías críticas se vio sometida a prueba en una serie de instituciones que amablemente abrieron sus puertas a un aficionado. Entre ellas, debo dar las gracias a Lynne Kurylo, de la Galería de Arte de Ontario; a Sherry-Anne Chapman, del Museo Glenbow de Calgary, provincia de Alberta; a Carol Phillips, del Centro Banff para las Artes, de Alberta; a Kay Rader, de la Biblioteca Americana de París; a Simone Suchet, del Centro Cultural de Canadá, en París; a Anthea Peppin, Rebecca McKie, Kathy Adler y Lorne Campbell, de la Galería Nacional de Londres, y a la profesora Moira Roth, del Mills College, de Oakland, California. Peter Timms aceptó un primer bosquejo de mi capítulo sobre Caravaggio para la revista *Art Monthly*, de Melbourne; Karen Mulhallen publicó en *Descant*, de Toronto, versiones tempranas de mis capítulos sobre Picasso y Marianna Gartner, y hace muchos años Barbara Moon publicó un recuento de mi primera visita a Arc-et-Senans en *Saturday Night*, de Toronto; agradezco a los tres la confianza depositada en mí. Un artículo algo diferente sobre el Monumento al Holocausto en Berlín apareció

en la revista *Sinn und Form*, de Berlín, merced a los buenos oficios de Joachim Meinert, así como en *Svenska Dagbladet*, de Estocolmo, gracias a Anders Björnsson, y en la revista *Nexus* de la Universidad de Tilburg, en los Países Bajos, por solicitud de Rob Riemen y Kirsten Walgreen. El programa Markin-Flanagan de la Universidad de Calgary me brindó apoyo financiero durante un año, tiempo en el cual escribí parte de este libro. Estoy sinceramente agradecido por su generosa ayuda.

Varios amigos y colegas leyeron el manuscrito y me ofrecieron acertados consejos, por desgracia no siempre atendidos. Louise Dennys, resignada editora y querida amiga, me formuló todas las preguntas pertinentes y con paciencia me volvió a encaminar cuando tendí a alejarme demasiado del lector; mis editoras Liz Calder, Marie-Catherine Vacher y Lise Bergevin me hicieron comentarios tan interesantes como inteligentes; Alison Reid revisó el manuscrito; el índice es labor de Barney Gilmore; John Sweet corrigió las pruebas de la edición original; Simone Vauthier, cuyo iluminativo análisis de mi *Una historia de la lectura* resultó esencial, fue persuadida para prestar el mismo impecable servicio con este nuevo libro; Lilia Moritz Schwarcz me condujo con destreza por los recovecos del barroco brasileño; la profesora Stefania Biancani tuvo la amabilidad de leer el capítulo sobre Lavinia Fontana; Dieter Hein se encargó de encontrarme una copiosa información sobre el debate en torno del Monumento al Holocausto; Gottwalt y Lucie Pankow me brindaron tanto su amistosa hospitalidad como una recóndita bibliografía; Deirdre Molina, de la editorial Knopf de Canadá, resultó indispensable para el rastreo

de derechos de propiedad artística. A todos ellos, mis más sentidas gracias. Y, como de costumbre, mi gratitud para Bruce Westwood y el equipo de Westwood Creative Artists, de Toronto, a Derek Johns de A. P. Watt, en Londres, y a Michelle Lapautre en París.

Comencé este libro pensando que iba a escribir sobre nuestras emociones y la manera como afectan (o se ven afectadas por) a la lectura que hacemos de las obras de arte. He terminado lejos, muy lejos, de ese objetivo imaginado. Pero, en fin, como dijo tan apropiadamente Laurence Sterne: «Creo que hay cierta fatalidad en esto: rara vez llego al lugar hacia el cual parto». Como escritor (y como lector) creo que, de algún modo, ése ha sido siempre mi lema.

La imagen como relato

El espectador común

Todo buen relato es, por supuesto, a la vez un cuadro y una idea; y mientras más se funden ambas cosas, mejor se resuelve el problema.

Henry James, *Guy de Maupassant*



Vincent van Gogh, *Barcas de pesca en la playa de Saintes-Maries*.

Una de las primeras imágenes que recuerdo haber visto con la clara conciencia de que una mano humana la había creado a partir de un lienzo y unas pinturas es la del cuadro de Vincent van Gogh de las barcas de pesca en la playa de Saintes-Maries. Yo tenía nueve o diez años, y una tía mía, Amalia Castro, que era pintora, me había invitado a conocer su estudio. Corría el verano en Buenos Aires, caliente y húmedo. La estrecha habitación estaba fresca y tenía un delicioso olor a óleo y trementina; los lienzos, apoyados unos contra otros, me parecían libros distorsionados en el sueño de alguien que tuviera una idea vaga de lo que son los libros y se los figurara enormes y compuestos de una sola hoja tiesa; los bocetos y recortes clavados con chinchetas por mi tía en la pared daban la idea de un lugar de meditaciones íntimas, fragmentadas y libres. En un estante bajo había grandes tomos de reproducciones en colores, la mayoría de ellos