

## **EL DETALLE. PARA UNA HISTORIA CERCANA DE LA PINTURA**

Daniel Arasse

Abada, Madrid 424 pp. 30 €

Trad. de Paloma Ovejero

---

## **Detalles de pintura**

Charo Crego

1 enero, 2009

En *La vista de Delft* del pintor holandés Johannes Vermeer hay un recuadro de pintura amarilla que representa un tejado de una de las casas de la ciudad. Este «pequeño lienzo de pared amarillo» se ha convertido en uno de los «trozos de pintura» más literarios de la historia. En *En busca del tiempo perdido*, Proust sitúa la muerte del escritor Bergotte en el momento en que éste se halla ante esta obra. Maravillado por esa pared, «que era como una preciosa obra de arte china», Bergotte sufre intensamente la amargura de sus carencias: «así debería haber escrito yo».

También el poeta Rainer Maria Rilke se deja seducir por un trozo de pintura, en este caso aún más pequeño. Al contemplar la Virgen de Lucca de Van Eyck, el poeta queda cautivado por un mínimo detalle: «Y de repente deseé, deseé, oh, deseé ser no una de las dos pequeñas manzanas del cuadro, no una de esas manzanas pintadas en el alféizar [...] No, deseé ser la sombra dulce y minúscula, la sombra insignificante de una de esas manzanas [...] ese fue el deseo en el que todo mi ser se contuvo».

Bergotte deja de ver la panorámica de Delft para quedarse con ese pequeño rectángulo amarillo;

Rilke pierde de vista a la Virgen con el niño, su trono y su manto, incluso las manzanas, para quedarse con esas escasas pinceladas oscuras. El cuadro se disloca cuando no se guarda una cierta distancia para su contemplación, cuando uno se acerca tanto que prácticamente huele la pintura. Daniel Arasse nos invita a esta forma de mirar, de tocar con la mirada, en esta *Historia cercana de la pintura*.

La sombra, el tejado amarillo, la mosca pintada en el marco interior del cuadro que uno quiere espantar, el pliegue que de repente adquiere formas humanas insinuantes, o el gato que es sorprendido por el arcángel Gabriel, son algunos de los numerosos detalles que Arasse analiza en este libro. Aunque publicado por primera vez en Francia en 1992, su éxito fue tan grande que aún hoy sigue encontrándose en edición de bolsillo y Flammarion acaba de publicarlo en una nueva edición de lujo que, por fin, hace justicia al texto. Gracias a esta obra, Daniel Arasse se convirtió en un autor a la vez respetado por los especialistas y reconocido por el gran público. Aunque tarde, con esta excelente traducción se brinda ahora al público español la oportunidad de conocerlo de primera mano.

Arasse, que había empezado sus estudios con el famoso italianista André Chastel, terminó doctorándose de la mano del filósofo y semiótico Louis Marin sobre la memoria y la retórica. Además de traducir a famosos historiadores, como Panofsky, Montias o Yates, enseñó durante años en la Sorbona, fue director del Instituto francés de Florencia y, por último, director de estudios de la École des Hautes Études en Sciences Sociales. Hasta su muerte en 2003, Arasse se convirtió en un animador excepcional del arte en Francia. Entre otras, organizó la famosa exposición sobre Botticelli que se celebró en París en 2003 y fue el protagonista de una serie de emisiones radiofónicas sobre historia del arte que alcanzaron una gran popularidad<sup>1</sup>.

Una parte importante de sus escritos está dedicada al Renacimiento italiano, con estudios sobre Leonardo da Vinci, los primitivos italianos o la Anunciación en la pintura italiana. Su italianofilia, o italianomanía, como él mismo la catalogaba, no le impidió, sin embargo, asomarse a otros campos. En 1987 escribió un estudio sobre La guillotina y la figuración del terror, traducido al castellano<sup>2</sup> y a otras lenguas. En 1993 publicó el libro *La ambición de Vermeer*<sup>3</sup> y en 2001 un estudio esencial sobre el artista alemán de nuestros días Anselm Kiefer<sup>4</sup>, en el que indagaba sobre la memoria y su representación. Tras su muerte, se han publicado algunos textos inéditos, entre ellos una recopilación de artículos dedicados a artistas contemporáneos, como Cindy Sherman, Andrés Serrano o James Coleman, bajo el título *Anachroniques*<sup>5</sup>.

En el marco de esta compacta obra, *El detalle* representa una inflexión en su carrera. Por una parte, en él Arasse no se limita al Renacimiento italiano, sino que extiende el período histórico de su estudio desde el final de la Edad Media hasta el último cuarto del siglo XIX. Por otra, es el primer texto en el que rompe explícitamente con la forma de análisis propia de la historia del arte. Se distancia en él de las atribuciones, los estilos o las grandes interpretaciones, para centrarse en esos elementos que hasta entonces habían pasado inadvertidos: los detalles. Desde el primer momento, Arasse distingue entre el detalle considerado como una parte de un objeto o de un cuerpo –las cejas, las arrugas, los pliegues, el pétalo de una flor, etc.– y el detalle visto como el rastro y el resultado de alguien que ha

«de-tallado» una parte del todo, ya sea el pintor o el espectador, como la sombra de las manzanas de Van Eyck o el pequeño recuadro amarillo de Vermeer. El detalle es, por ello, una plataforma privilegiada para estudiar desde él tanto la historia de la producción como de la recepción de las obras de arte.

Se abre así un campo de estudio inmenso en el que Arasse se adentra con la ayuda de un método de análisis al que denominó «iconografía analítica». Iconografía, porque para dilucidar el significado de una imagen se sirve de textos, documentos u otros testimonios, próximos histórica o espacialmente. Y analítica, porque es muy consciente de que no hay transparencia entre las imágenes y los textos, sino que, lejos de contar con una fuente única, los cuadros, frescos, dibujos o estampas se superponen, se entremezclan y condensan, como los sueños según Freud. Además, es iconografía y no iconología, porque no pretende elaborar un sistema en el que las imágenes se ordenen según series, sino que se interesa en descifrar los casos particulares, sin intentar traicionar la singularidad indómita que revela cada detalle.

Hablar de iconografía, iconología, etc., puede inducir al lector a pensar que nos encontramos ante una obra erudita con una abrumadora cantidad de datos y referencias históricos. Nada más lejos de la verdad. Arasse es un estilista y, en su escritura, siempre intentó ser fiel a su admirado Roland Barthes. Era consciente de que el placer del texto tenía que ser compartido por el escritor y el lector, igual que el placer que producen el descubrimiento y la contemplación de las obras de arte tenía que ser transmitido al lector y futuro espectador.

Probablemente uno de los méritos más auténticos de este libro sea que, a pesar de su erudición e ingente conocimiento, Arasse nunca pierde de vista la mirada. Ésta sigue siendo lo esencial para él, como historiador y amante del arte. La mirada próxima y escrutadora no sólo descubre lo que hay en la imagen, no sólo nos permite apreciar la invención humana, sino que sirve además para poner límites a las derivas interpretativas en las que tan fácilmente puede caer el historiador. El lector de este libro comprobará que los argumentos que se desarrollan en él le llevan a volver constantemente a la imagen de la que se habla, e incluso a buscar en Internet, a falta de no poder ir directamente a los museos, para apreciar en su justa medida las interpretaciones propuestas.

Se ha acusado a Arasse de sobreinterpretar y ser imprudente en sus análisis, de buscar más la excepción que la regla. A modo de epílogo, Arasse nos presenta algunos ejemplos en que muestra cómo historiadores del calibre de Shapiro, Settis o Panofsky han caído en errores de interpretación por privilegiar más los textos y los documentos que la imagen y lo que se ve en ella. Quizás el ejemplo más hermoso sea el de *El retablo de Merode* de Robert Campin, en el que se ve a san José trabajando como carpintero con una tabla en las manos y un taladro. Antes de que se atribuyera a Campin, se creía una obra del conocido como «Maestro de la ratonera». Este motivo, unido a la interpretación de una metáfora según la cual la cruz era la ratonera del diablo y al papel que se atribuía a san José en la Encarnación, junto con el emergente realismo, llevaron a Shapiro a afirmar que lo que está construyendo san José es una ratonera, a pesar de que los agujeros que está haciendo carecerían de función en ella. Tanta interpretación aleja a estos eruditos de lo más evidente: que sí hay dos ratoneras pintadas en el retablo de Merode, pero que éstas están sobre la mesa y la ventana, y que de ahí provenía la denominación del «Maestro de la ratonera». Además, en la tabla central del retablo puede verse un salvachispas ante una chimenea, lo que, si nos dejamos

llevar sólo por la imagen, nos da la pista para descubrir que lo que san José está construyendo es la tapadera de una rejuela, ese objeto en el que se meten las brasas para guardar el calor.

Arasse ofrece muchos otros ejemplos de interpretaciones fallidas en los que los historiadores han caído presas en las ratoneras de su propio deseo interpretativo. La única cura posible contra la sobreinterpretación es volver a la imagen, intentar leer su propio mensaje, sin limar las asperezas o las desviaciones que los detalles representan. Y eso es lo que hace Arasse en este libro: acercarse tanto a la pintura que casi llega a acariciarla con la mirada.

---

<sup>1</sup>. Estas charlas radiofónicas se han publicado en *Histoires de peintures*, París, Denoël, 2004.

<sup>2</sup>. *La guillotina y la figuración del terror*, trad. de Carmen Clavijo, Barcelona, Labor, 1989.

<sup>3</sup>. *L'Ambition de Vermeer*, París, Adam Biro, 1993.

<sup>4</sup>. *Anselm Kiefer*, París, Regard, 2001.

<sup>5</sup>. *Anachroniques*, París, Gallimard, 2006.