



Daniel Arasse*

*Trayectorias de la mirada
y entrelazamiento de
intencionalidades
(Désir sacré et profane. Le corps dans
la peinture de la Renaissance Italienne)*

Presentación de Maurice Brock
(París: Éditions du Regard, 2015)

por

PAULINA FABA**

Bellamente ilustrado, este interesante libro reúne diez ensayos inéditos del gran historiador del arte francés, tempranamente fallecido, Daniel Arasse (1944-2003). Los textos, presentados por Arasse en diversos coloquios y

* Texto recibido el 25 de marzo de 2016; devuelto para revisión el 10 de octubre de 2016; aceptado el 10 de enero de 2016.

** Doctora en historia del arte por l'Université Paris I, Panthéon-Sorbonne. Académica del Departamento de Antropología de la Universidad Alberto Hurtado, Proyecto Fondencyt Iniciación núm. 1160445, Santiago, Chile.

conferencias, abordan el problema de la representación del cuerpo en la pintura del Renacimiento italiano, sobre todo, en Venecia y Roma, y se concentran en cinco personalidades artísticas de gran importancia, como son Antonello de Messina (1430-1479), Giovanni Bellini (1430-1516), Raffaello Sanzio (1483-1520), Girolamo Francesco Maria Mazzola (1503-1540) y Tiziano Vecellio (1488-1576).

El libro inicia con la presentación de Maurice Brock, quien recientemente ha organizado distintos coloquios destinados a revisar el legado de Arasse en Francia. Este texto adentra al lector en el proceso de análisis de la pintura por Arasse, a partir de la mirada crítica que dicho estudioso mantenía en torno al método de Erwin Panofsky (1892-1968). En efecto, Arasse rechazó todo dogmatismo y pretensión universalista en su aproximación metodológica al estudio de las obras de arte del Quattrocento, y es desde este posicionamiento fundamental que es posible valorar su legado como una contribución original y rigurosa, a la vez.

Brock enfatiza que no existe un solo método de aproximación a la imagen desarrollado por Arasse. Por el contrario, cada obra posee una singularidad que llama a un análisis y a una metodología específicos. Anne Dunlop señala al respecto, en su reseña del libro de Arasse, *Décors italiens de la Renaissance*,

publicado en Francia en 2009 [2011], que la metodología de dicho historiador del arte trató de: “crear algo similar a una iconología expandida que tomara en cuenta al artista y/o las intenciones del mecenas, así como las homologías percibidas entre los textos de época y las imágenes”.¹ Como lector de Sigmund Freud, Arasse estuvo, de hecho, profundamente interesado en los aspectos subjetivos que podían reflejar las pinturas. Gérard Wajcman² nota en este sentido que, lo que caracteriza a las interpretaciones del arte renacentista de Arasse es su forma de interrogar al sujeto y las dimensiones íntimas que pueden surgir en el centro de los procesos de interpretación y observación de las pinturas. Se puede decir, siguiendo las palabras de Angela Vanhaelen y Bronwen Wilson, que al visibilizarse a sí mismo como un observador y un narrador de arte, Arasse enfoca su análisis “fuera de la cuestión de cómo determinar el significado de las imágenes”, y opta más bien por reflexionar acerca de: “la forma en que las imágenes solicitan activamente la participación del espectador”.³ Así, por ejemplo, en el caso de la famosa pintura llamada *Fornarina* (1518-1520) de Raffaello Sanzio, Arasse se aproxima a la obra (cuarto ensayo), a través de las reacciones de los espectadores ante la imagen, y nota que los efectos que dicha imagen produ-

jo a lo largo de distintas épocas, dan cuenta, en gran medida, de las tensiones internas que animan al cuadro.⁴

En el interesante primer ensayo sobre la *Pietà* de Brera de Giovanni Bellini, Arasse comienza por develar las paradojas de la mimesis de la imagen. Sin duda, nota el historiador del arte, atendiendo a la relación entre la imagen y el texto que acompaña al cuadro, en la *Pietà* de Bellini no se trata de que la imagen pueda “hablar”, sino que es el contexto devocional asociado a la pintura el que provoca que el efecto de la mimesis sea la posibilidad de que la imagen lllore. Y, sin embargo, destaca Arasse, la imagen no llora, y esta acción incumplida es una muestra de la eficacia misma de la pintura, entendida como la movilización de la “conversión estética de la devoción” o *affectus devotionis* (43). La imagen describe el rechazo de una “presencia real” y el desarrollo de una “presencia potencial”⁵ que Bellini pone en evidencia con maestría, a partir de la *brevità* mimética, es decir, de la renuncia a la elaboración del detalle meticuloso, sobre todo en lo que respecta a la apariencia de las carnes y

1. Anne Dunlop, “Details, Details” (Review of the book *Décors italiens de la Renaissance* by Daniel Arasse), *Art History* 35, núm. 5 (2011): 1047-1050.

2. Gérard Wajcman, “Portrait de Daniel Arasse en enfant de Venus Regards Croisés”, *Revue Franco-allemande de Recensions d'Histoire de l'Art et Esthétique*, núm. 1 (2013): 33-39.

3. Angela Vanhaelen y Bronwen Wilson, “The Erotics of Looking. Materiality, Sollicitation and Netherlandish Visual Culture”, *Art History* 35, núm. 5 (2012): 874-885, particularmente, 875.

4. Resulta interesante destacar aquí el trabajo de Victor Stoichita, en el cual el autor describe la aparición del cuadro y la pintura moderna como una “self aware image”, es decir una imagen “consciente de sí misma”. En este sentido, la pintura moderna habría incorporado las condiciones de su percepción, moldeando a la vez las formas de sollicitación de la atención del observador. Véase Victor Stoichita, *The Self Aware Image. An Insight to Early Modern Meta-Painting* (Cambridge University Press, 1997).

5. Me parece importante mencionar el trabajo de Dario Gamboni en torno al papel de la imaginación y la ambigüedad en el arte moderno europeo y el desarrollo de lo que el autor denomina “imágenes potenciales”. Véase Dario Gamboni, *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art* (Londres: Reaktion Books, 2001).

el semblante de los personajes representados. Todo el problema del *colorito* veneciano se encuentra en gran medida anunciado en este proyecto de Bellini, el cual llega a su máxima expresión en el *Cristo muerto* de la Scuola Grande di San Rocco, en Venecia.

El segundo y tercer ensayos del libro están consagrados al análisis de la figura de san Sebastián en la pintura veneciana. En el segundo, en particular, Arasse aborda el *San Sebastián* (1478) de Antonello de Messina, el cual se encuentra en perfecto diálogo con la precedente revisión de la *Pietà* de Bellini. En efecto, en esta parte del texto, Arasse señala la preocupación matemática de la distribución y la proporción de los cuerpos tratados por Messina, de tal suerte que éstos parecen anunciar una “modernidad” que le ha valido el apelativo de “obra maestra” a esta pintura. Todo se presenta de una forma en apariencia perfecta en la obra de Antonello, no obstante, Arasse orienta nuestras miradas a un detalle singular: el ombligo ligeramente inclinado del cuerpo de san Sebastián. *Axis mundi* de la imagen, dicho ombligo organiza las coordenadas del cuadro, y aporta a la vez la *grazia* que, como lo menciona Giorgio Vasari (1511-1574),⁶ introduce una transgresión a la regla al producir así un cierto placer indescriptible. Arasse describe este efecto de la pintura de Messina como una consecuencia “venusiana”, “una perversión” en la “regularidad” inicialmente anunciada por la obra (58). Así, lo que en el *San Sebastián* de Messina aparece como el desarrollo de una evidente modernidad, para Arasse, al contrario, sin negar la parte de innovación técnica reflejada en la representación perpendicular al

cuerpo del santo de las flechas, no necesariamente constituye una transgresión religiosa o una ruptura de la tradición. En este sentido, el historiador del arte revela que el detalle innovador de las flechas no hace más que reafirmar la devoción de la imagen, ya que el san Sebastián se representa con cinco flechas, en alusión a las cinco heridas de Cristo, y está dispuesto espacialmente⁷ de forma que constituye una imagen mediadora ante Cristo o la Virgen. En este contexto, Arasse deja ver cómo el placer específico provocado por los efectos singulares de una obra de pintura, aquel placer de los efectos singulares de una obra, se ofrece a una mirada cercana, y abre el centro de una esfera íntima de percepción.

El tercer ensayo vuelve sobre la figura de san Sebastián para profundizar acerca de la relación entre el cuerpo en la pintura y el lugar del espectador. Arasse explora el contexto de devoción de la imagen del santo, observa que ésta emerge en el proceso de desarrollo de los efectos devastadores de la peste negra, que se hacen sentir de forma importante entre 1348 y 1350, y se prolongan hasta 1630-1650. De acuerdo con Arasse, el cuerpo flechado de san Sebastián se concibe frecuentemente como escudo protector del pueblo y la ciudad, por ejemplo, en la pintura de Giovanni Santi (1435-1494), refleja “la relación que los fieles mantenían con sus propios cuerpos” (81). Así, el devoto se identifica con el Sebastián flechado, y se proyecta a la vez, en el Sebastián protegido (83).

El análisis de Arasse muestra la mirada particular que le confiere a la pintura en general, la cual no se observa como una unidad cerrada, sino que constituye una entidad multidimensional y compleja, que apela con fre-

6. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (Florencia: G. Milanesi, 1906 [1568]).

7. Cabe destacar que la imagen de san Sebastián se encontraba asociada originalmente a un altar.

cuencia a diversas miradas que se entrecruzan y en donde los elementos que la componen son muchas veces puestos en tensión. De este modo Arasse describe la dialéctica de la mirada asociada a la figura del san Sebastián de Messina de la siguiente manera: “Antonello no hace otra cosa que pintar el amor a primera vista petrarquista y su seducción por intercambio de miradas: en el dispositivo óptico del enamoramiento, una mirada capta el objeto del deseo, pero es del ojo de este objeto (el ombligo) que parte, en eco, la mirada decisiva que, apuntando al observador, fija su deseo al mismo tiempo que su amor” (92).

En el sexto ensayo, Arasse se concentra en el análisis de dos nociones a menudo mencionadas en las interpretaciones de la pintura de Girolamo Francesco Maria Mazzola (conocido como Parmigianino) y Rafael: la *venustà* y la *grazia*. Al observar su aplicación al contexto de las figuras de diversas *madonas* pintadas por ambos artistas, Arasse nota que los dos conceptos, si bien parecen intercambiables, constituyen en realidad nociones distintas. Al ser difícil de definir, la *grazia* marca el éxito de la síntesis superior y natural de la elegancia y la vida tanto en el universo del arte como en el marco de la vida social. La *venustà*, por su parte, corresponde a un concepto que podría definirse como una *grazia* de la *maniera*, pero esta noción no pretende pasar desapercibida en la imagen, se trata, a diferencia de la *grazia*, de una voluntad esterizante de la pintura. En este contexto, el desarrollo de la *venustà* en la pintura de Rafael anuncia tempranamente tanto el triunfo del manierismo, como la complejidad y diversidad de ciertas dimensiones puestas en tensión en la obra de dicho artista.

Al continuar el desafío de analizar los diferentes registros de la figuración, Arasse se aboca en el séptimo ensayo al estudio de

La alegoría de la prudencia de Tiziano. El historiador del arte recuerda que en la obra del pintor veneciano hay una relativa ilegibilidad implícita en la imagen, lo que ha llevado a malinterpretar la obra del artista, sobre todo por Giorgio Vasari y luego por Erwin Panofsky. Al seguir la lectura de Gian Paolo Lomazzo (1538-1592) en torno a la obra de Tiziano, Arasse intenta desarrollar el hecho de que no existe un solo punto de vista y una sola mirada que puedan aprehender globalmente la imagen y sus significaciones. En efecto, en la relación entre pintura y práctica, Tiziano pensaba que esta última podía otorgar una parte de sentido a la imagen a través de una “significación figurativa más acabada” (161). Al constituir la pintura el desafío de la ocupación de un “espacio figurado”, la obra de Tiziano, en particular *La Venus de Urbino* (1538) y *La alegoría de la prudencia* (1565-1570), pone en evidencia una complejidad del lenguaje pictórico, el primero por la dualidad de los espacios figurados y el segundo por vincularse, siguiendo a Frances Yates (1999)⁸ y a Paolo Rossi (1960),⁹ a un *ars memoriae* que se relacionaría a las determinaciones personales del artista (174). Arasse observa, de hecho, que *La alegoría de la prudencia* podría interpretarse como “emblema, alegoría y autorretrato” de manera simultánea, al ser la idea de un autorretrato “escondido”, la que plantea una mayor coherencia interpretativa. Si bien Tiziano describe sus pinturas como poesías, es decir, dentro de la lógica del *Ut pictura poesis*, Arasse demuestra que en cuanto imagen, el pintor crea una

8. Frances Yates, *The Art of Memory* (Londres: Routledge and Kegan Paul, 1999).

9. Paolo Rossi, *Clavis Universalis. Arti Mnemoniche et Logica Combinatoria da Lullo a Leibniz* (Milán y Nápoles: R. Ricciardi, 1960).

“significación figurativa irreductible a su desdoblamiento discursivo” (173).

Conforme a este planteamiento central, los ensayos 8 y 9 están dedicados al desnudo femenino y en particular al análisis de la pintura *La Venus de Urbino*. Arasse comienza por referir una serie de detalles poco tomados en cuenta por quienes han analizado *La Venus de Urbino*, fundamentalmente Kenneth Clark (1990)¹⁰ y Erwin Panofsky (1955),¹¹ tales como el cuidado de la perspectiva, la disposición del cuerpo femenino casi a ras de suelo y el hecho de que frente a la pintura el espectador parece situarse lo más cerca del cuerpo desnudo, de manera tal que el observador “pareciera estar casi arrodillado”, tal como lo está la sirvienta representada al fondo de la imagen frente al cofre de lo que parece ser la habitación de una mujer casada. Para Arasse estos detalles son importantes en la medida en que contribuyen a crear un efecto de “copresencia” entre la imagen representada en la pintura y el espectador: “El efecto de presencia construido por Tiziano, a partir de la creación de un espacio ficticio, no es solamente aquel de una presencia física; es también aquel de un presente de la representación” (197) que mantiene una relación directa con el espectador, acercándolo a una esfera íntima del erotismo y el deseo. En dicha dinámica destaca la dialéctica del “ver” y el “tocar” que inaugura *La Venus de Urbino*, ya que el cuadro despliega la imagen de una mujer desnuda que, tocándose ella misma, atrae la mirada del espectador imposibilitado de tocarla.

El libro cierra con un ensayo dedicado al análisis de *Noli me tangere*, representación

pictórica de la aparición de Cristo resucitado a María Magdalena. Arasse parte del análisis de la versión realizada por Tiziano entre 1511 y 1512. Este cuadro, conservado en la National Gallery de Londres, se impone como una obra fundamental de la Escuela de Venecia. La pintura es tempranamente admirada por la “suavidad de la expresión de los cuerpos”, así como por la belleza original, focalizada en la “manera” (215). De nuevo, Arasse estudia la pintura, e intenta articular la relación entre el artista, la obra y el espectador. Así, el historiador del arte señala que en el juego sensual de los cuerpos de María Magdalena y de Cristo el poder de sugestión del cuadro coloca al observador “lo más cerca del cuerpo” de este último, de manera que se podría pensar, “por su posición perfecta de perfil, que María Magdalena asume el lugar de nuestra mirada en el cuadro” (220). Respecto a la relación del cuadro con los textos bíblicos, de forma similar al caso de *La alegoría de la prudencia*, Arasse destaca que la imagen sobrepasa la dimensión referencial de los textos. El aspecto pictórico del evento *Noli me tangere* confronta la pintura, más bien los “límites de la capacidad de representar el texto que supuestamente debe ilustrar” (222). Esto, debido a que en la pintura, la relación entre el Cristo y María Magdalena deviene en una relación física de amor, en donde la imagen puede “suscitar la secularización profana de la imagen, asimilable a una verdadera profanación del tema religioso y espiritual” (222). Al estudiar las versiones de *Noli me tangere* realizadas por Federico Barocci (1528-1612), Agnolo Bronzino (1503-1572), Antonio Allegri “Correggio” (1489-1534), Fra Angelico (1395-1455) y Sandro Botticelli (1445-1510), Arasse profundiza en el análisis de la imagen y observa el comportamiento de ésta frente a lo desarrollado por los textos. A partir de una

10. Kenneth Clark, *The Nude. A Study in Ideal Form* (Princeton University Press, 1990).

11. Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History* (Nueva York: Doubleday Anchor Books, 1955).

mirada pionera, Arasse enfatiza la ambigüedad de la imagen, así como su carácter irreductible a una sola lectura e interpretación. El historiador del arte constata, por el contrario, que muchos artistas tales como Battistello Caracciolo (1578-1635) y Federico Barocci (1535-1612), sin tener la intención expresa de hacerlo, profundizaron y, algunas veces, llevaron al extremo la ambigüedad de la imagen, mediante la subordinación de la dimensión religiosa y la figura de María Magdalena penitente a aquella del “impacto erótico” de la escena.

Por la riqueza y carácter inédito de los análisis de la pintura renacentista, la presente recopilación de textos de Daniel Arasse constituye una lectura indispensable para todo estudiante, historiador del arte y especialista en las imágenes. Los estudiosos de la pintura del Renacimiento italiano y de la obra de Arasse encontrarán también parte de sus contribuciones fundamentales a la Historia del Arte, las cuales ponen en evidencia una vez más, el desarrollo de una mirada lúcida, original y rigurosa en el análisis de la pintura.



Henrik Karge y Bruno Klein, eds.

*1810-1910-2010: Independencias dependientes. Kunst und nationale Identitäten in Lateinamerika/Arte e identidades nacionales en América Latina/Art and National Identities in Latin America**

(Fráncfort del Meno y Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2016).

Por

DIRK BÜHLER**

El libro por reseñar presenta un abanico de nuevos aspectos enfocados hacia las controversias sobre el arte en América Latina a partir de los movimientos de independencia. A su vez, es el primero que enfrenta simultáneamente visiones y tendencias americanas y europeas sobre un tema, de por sí, difícil de tratar. Bajo el título sugerente *Independencias dependientes*, reúne las contribuciones del Coloquio Internacional del Departamento de Historia del Arte de la Technische Universität Dresden y la Asociación Carl Justi para el fomento de la cooperación entre Alemania, España, Portugal e Iberoamérica en el campo de Historia del Arte, que se celebró, con el mismo título y lema, en Dresde (Alemania), del 6 al 9 de mayo de 2010, año del bicentenario del movimiento de inde-

* Texto recibido el 13 de julio de 2016; devuelto para revisión el 27 de enero de 2017; aceptado el 6 de febrero de 2017.

** Doctor adscrito al Deutsches Museum de Múnich.