



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Ginzburg, Carlo

Michael Baxandall



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Ginzburg, C. (2013). Michael Baxandall. *Prismas*, 17(17), 139-142. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes
<http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/3127>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

Michael Baxandall*

Carlo Ginzburg

“Un solitario”, alguien dijo de él. Sin duda era un solitario. Una mente independiente que dejó una marca indeleble en la historia del arte y más allá. Un hombre lacónico, intenso, tímido y apasionado. Conservo un vivo recuerdo de la primera vez que nos vimos, en el otoño de 1967, en el Instituto Warburg: su rostro melancólico de repente transformado por una sonrisa luminosa. En los meses siguientes mantuvimos frecuentes y largas conversaciones. Su timidez (aunque yo también era tímido) sumaba intensidad a lo que decía. Más tarde asistí a una conferencia que dio sobre Alberti y la composición pictórica: el núcleo de lo que se transformó en el último capítulo de *Giotto y los oradores*. Yo tenía grandes expectativas, que resultaron desbordadas. En su conferencia, Michael desarrolló, con excepcional *sprezzatura*, un argumento notablemente original. Recuerdo aquella tarde como un momento de inmaculada alegría. Mi diálogo con él (a veces real, muchas veces metafórico) ha ocupado mi mente desde entonces.

Los dos textos póstumos publicados aquí –pertenecientes a diferentes géneros, pero conectados por múltiples hebras– añadirán una nueva dimensión al perfil intelectual y humano de Michael Baxandall. *Episodes*, en particular, puede afectar la percepción de su trabajo académico. Pero ambos textos interpelan a una audiencia potencialmente más numerosa que aquella familiarizada con *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento* y *Las sombras y el Siglo de las Luces*. Personas sin interés por el arte disfrutarán *A Grasp of Kaspar*, una variación irónica del género de la novela de misterio. *Episodes*, un ejercicio implacable de autoescrutinio, capturará inmediatamente la atención de todos aquellos que alguna vez se preguntaron, “¿Quién soy?”

Una pregunta sobre autoidentidad. En el umbral de *Episodes* encontramos el comienzo de una respuesta: una descripción larga, analítica e hipnótica de dunas de arena. Al lector se le pide (el capítulo se titula irónicamente “Normas para el combate”) que compare una duna de arena y sus propiedades con una persona –son igualmente significativas las semejanzas y las diferencias–. Este ejercicio pertenece a la *ekphrasis*, el antiguo género literario que consistía en la descripción precisa de objetos o lugares, reales o imaginarios. Ya emerge la estrecha conexión entre *Episodes* y la obra de Baxandall –la *ekphrasis* ha estado de muchas maneras en el centro de su trabajo erudito–.

* Texto publicado como “Introduction”, en Michael Baxandall, *Episodes. A Memorybook*, Londres, Frances Lincoln Press, 2010. Traducción de Eugenia Gay.

Los humanistas italianos tomaron la *ekphrasis* de los bizantinos y transformaron un instrumento que era más bien neutral en una herramienta crucial de la crítica y la historia del arte –ejemplificada por escritores tan diferentes como Giorgio Vasari y Roberto Longhi–. Baxandall trabajó repetidas veces sobre esta tradición. Pero su interés histórico en modismos críticos locales se combinaba generalmente con una reflexión teórica sostenida. *Ekphrasis* es un concepto amplio. Cierta vez Baxandall citó un largo pasaje (que llamó “espléndido”) de la descripción realizada por Longhi de la *Resurrección de Cristo*, de Piero della Francesca. La *ekphrasis* de Longhi apuntaba a producir equivalentes verbales de las pinturas. Como sostuvo una vez en un polémico ensayo, Baxandall estaba más interesado en una crítica ilativa, mediada por la *ekphrasis*. Era profundamente consciente del hecho de que, como las palabras y las imágenes pertenecen a dos esferas diferentes, el carácter referencial de las primeras debe ser problemático. Pero él demostró ser inflexible a las tentativas de ser transformado en un posmoderno a pesar suyo. Estaba comprometido con un proyecto diferente y más ambicioso: mostrar que palabras para imágenes pueden, por así decirlo, sugerir patrones de intención y redes de relaciones causales.

Parece que nos hemos alejado bastante de los *Episodes* y su comparación inaugural entre dunas de arena e identidades personales. Pero de hecho no es así. La fascinación de Baxandall por las dunas había comenzado mucho antes. En *Las sombras y el Siglo de las Luces* había comentado sobre dos notables primeros planos de arena (en que una de las imágenes era la reproducción al reverso de la otra). Estaba interesado en las ambigüedades visuales que surgían de las suposiciones sobre la fuente de iluminación: “Pueden ser crestas suaves y valles rugosos, o crestas rugosas y pies de valles suaves”. En *Episodes* las dunas de arena provocan otro tipo de reflexión. Una postal con dunas de arena proporciona un modelo cognitivo para relatar la historia de una vida, su propia vida. En la estructura de una duna de arena “se deposita un registro selectivo internalizado de su propia historia, la laminación –aunque esto no es lo que llamaríamos “memoria”–.

Baxandall repite esta frase dos veces. Laminación –el depósito de diferentes capas “de espesor variable [...] Aquí, en algunos aspectos como en los anillos de un árbol, reside la historia de cualquier duna”–. El lector de *Episodes* se encontrará con la palabra “laminación” (“mi laminación”) más tarde, en conexión con dos encuentros cruciales: con F. R. Leavis y con el Instituto Warburg.

Richard Wollheim dijo una vez que Adrian Stokes tenía “una poderosa capacidad de encontrar indicios para el mundo interior en el mundo exterior”. Estas palabras podrían aplicarse también a Baxandall –pero con una reserva–. El modelo cognitivo que propone al comienzo mismo de *Episodes* no trataba con individuos aislados: “La forma de la duna normalmente habrá sido afectada profundamente por la presencia y el carácter de las dunas vecinas”. Y aunque las dunas “carecen de la conciencia necesaria para cualquier carácter humano”, despliegan una serie de rasgos que incluyen los siguientes: “La duna es sensible a la presencia y las formas de sus compañeras pero [...] también actúa reflexivamente sobre sí misma, re-direccionando con su propia forma al agente formador, el viento”.

Dunas de arena, viento y fuerzas dirigentes y autodirigentes: la descripción de un paisaje (*ekphrasis tou topou*) ofrece un modelo cognitivo de riqueza inagotable, que apunta a la compleja relación entre una persona y la sociedad a su alrededor y en su interior. Compleja, y en última instancia enigmática. *Episodes* generalmente se abstiene de interpretaciones retrospectivas –un instrumento usado con frecuencia en autobiografías para domar el pasado–. Entre el narrador y el ego sobre el que escribe hay una cierta contigüidad, pero no complicidad (Baxan-

dall habla de “los seres humanos que al desplazarse de un lugar a otro respondían a nuestro nombre hace cinco o cincuenta años”). Brechas de memoria, ocasionalmente completadas con recuerdos de otras personas, son registradas con escrupulosa honestidad. Los cambios experimentados por el ego narrado, desde la temprana infancia a la temprana madurez, son insinuados sólo de manera indirecta, a través de sus interacciones con otras personas.

Episodes está realmente llena de gente, con nombres y eventos nítidamente descriptos (los lectores descubrirán que algunos personajes aparecen nuevamente en *Kaspar*, de manera ficcionalizada). Pero la aproximación de Baxandall se basa en el *arte di levare*, en el arte de suprimir información crucial para dar peso dramático a lo que resta. De un modo un tanto inesperado, Baxandall escribe que su imagen mental de F. R. Leavis “es atípica (para mí) al ser una vista lateral de un perfil efectivamente completo”. Es inesperado porque uno tiene la impresión de que en *Episodes* las vistas laterales son predominantes –comenzando por el ego narrado–. Baxandall nos dice que su problema con Leavis “es una resistencia desarrollada en cincuenta años de lucha para no copiar su tono de voz”. Y luego “Lo que quería era un atajo directo entre propiedades visuales y valores sociales. No hay ninguno”. El lector se queda con una trayectoria interrumpida, que debe ser suplementada con *Pintura y vida cotidiana*. Allí, en una serie de análisis brillantes, nos enseña que los sermones, el baile y los barriles de aforo pueden mediar entre las propiedades visuales de las pinturas del Quattrocento y los valores sociales del momento.

Hay algunas excepciones al abordaje lateral de *Episodes*. Una es el retrato maravillosamente cruel de John Pope-Hennessy. Otra, muy diferente, es la larga, detallada y cariñosa rememoración de Gertrud Bing (*Giotto y los oradores* está dedicada a su memoria). También es una especie de retrato, no menos debido a la descripción detallada de la bien conocida fotografía tomada por Bing en Roma en 1929, el año de la muerte de Aby Warburg. (Baxandall nos informa que su propio padre “era un fotógrafo muy activo”.) La fotografía muestra a Bing “mirando hacia la derecha dentro del espacio de la imagen, no hacia afuera a la izquierda”. Baxandall comenta: “Estoy seguro de que esta es la persona que conocí en 1960”. Menciona “el carácter incisivo y la sinceridad –atención real– que uno amaba y deseaba”, tanto como la “continua energía moral” que también fue subrayada por Donald Gordon en su obituario. Bing parece acercarse más y más: sus notas “tienen algo de su voz y su ojo para localizar lo evasivo, mañoso y auto-engañoso”.

Pero esta aparente cercanía es en última instancia engañosa: “La perspectiva retrospectiva en la cual debo ver a Bing es elaboradamente escorzada”. Esta mirada retrospectiva no amansa el pasado; al contrario, el tiempo transcurrido, y especialmente “los remotos e impenetrables primeros treinta años” de su vida, vuelven a Bing inescrutable –hasta para sus amigos, inclusive para aquellos que (como Baxandall) pensaban que la conocían muy bien–. Pero esta conexión viviente con Aby Warburg y la tradición que lleva su nombre le muestra a Baxandall que “como nuestra perspectiva acerca de Bing, el mismo folclore warburguiano está escorzado, y se pierde en una cultura del temprano siglo xx alemán que no estamos equipados para penetrar”.

Este denso pasaje merece una mirada más detallada. Algunos de los escritos de Baxandall –particularmente *Giotto y los oradores* y *Pintura y vida cotidiana*– pueden ser considerados como desarrollos originales del trabajo de Warburg. Pero contienen una forma de distanciamiento, expresado en la referencia desprendida al “folclore warburguiano”. Uno sospecha la influencia de Ernst Gombrich y su relación sumamente ambivalente con la tradición warburguiana. Pero las limitaciones cronológicas del proyecto autobiográfico de Baxandall lamenta-

blemente reducen a Gombrich a una mera sombra. Por el momento, sólo podemos especular sobre sus conversaciones.

En *Episodes*, Baxandall habla en detalle sobre su profunda deuda intelectual con el Instituto Warburg, su biblioteca y su catálogo. Una huella elusiva de sus meditaciones sobre Warburg emerge de un comentario hecho por Bing: “Ella escribió de Warburg: ‘se movía como un hombre en un lugar oscuro y peligroso’” y creo que la palabra “movía” está usada literalmente, acerca de su andar y su porte.

En la imagen de Baxandall sobre el “andar” de Warburg resuena la obsesión juvenil del segundo con la Ninfa, repetida en su proyecto tardío, *Mnemosyne*. Pero para Baxandall, “andar” también tiene un valor metafórico. En un pasaje de *Modelos de intención* que trata de los reportes verbales de experiencias visuales, habla de “una incompatibilidad entre el modo de examinar una pintura y el modo de andar de las palabras y los conceptos ordenados”. “Andar” se refiere a los rasgos específicos de un movimiento, de una trayectoria: una contradicción que recuerda uno de los primeros pasajes de *Episodes*: “Podemos entonces sentir curiosidad acerca de cosas tales como de qué modo nosotros y otras personas somos al mismo tiempo continuos y cambiantes en el curso de una vida”. La intrincada relación entre continuidad y cambio emerge nuevamente en *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, al final de una memorable crónica de los magníficos trabajos de Hans Leinberger: “El tema es un estímulo recurrente y una directriz permanente para el ojo que examina activamente, y es el almacén que subyace a la estructura, no de la figura, sino de nuestro acto de percepción de la figura”.

Episodes tiene implicaciones académicas pero no es un libro académico. Como nos informa ya en la primera página, es un libro nacido de la fragilidad física y de la angustia: “Es un intento de sobreponerse a sí mismo, autopreservación más que presunción de sí mismo”. Baxandall explica que su proyecto inicial fue reformado por limitaciones impuestas por el material: “Había previsto algo más analítico, en que fragmentos de evocaciones reales ejemplificarían tipos y estructuras. En cambio, cada vez que me disponía a escribir una pieza ejemplar, sus demandas y energía particulares asumían el control. Al mirar hacia atrás, tal ha sido el caso por lo menos desde la historia de Godwin”.

De repente Godwin aparece en las calles del poblado galés donde el narrador pasó una parte de su infancia: una figura demacrada, vestido con un decoroso traje raído, ridiculizado por los muchachos locales. Godwin, ha aprendido el narrador, era de una familia acomodada; sus padres habían muerto dejándolo solo en una casa enorme con una biblioteca, como un ermitaño: “Godwin me despertaba curiosidad. ¿Qué hacía todo el día dentro y quizás alrededor de ese caserón? ¿Se pasaba el tiempo en la biblioteca de su padre? ¿Era necesariamente triste ser un ermitaño? No parecía haber ninguna razón para que así lo fuera. ¿Pero qué sería de Godwin al final? –ese tipo de preguntas–. Debe haber habido algo de autoproyección”.

Más o menos durante cinco años el niño reflexionó sobre Godwin, imaginando un encuentro con él, poniendo en escena un diálogo (que el narrador incluye en sus memorias). Un diálogo emotivo, en el que nada (o casi nada) sucede.

¿Por qué era tan importante Godwin para el niño, y más tarde para el narrador? “Debe haber habido algo de autoproyección”: una sensación de marginalidad, la fascinación por una vida diferente y misteriosa. Godwin permaneció pegado a la memoria del narrador: como posibilidad, como atisbo de un tipo de vida diferente. ¿Era necesariamente triste ser ermitaño?

“El carácter es destino”, decía el filósofo griego. □