

# Entrevista con Rudolf Preimesberger

Felipe Pereda

Johns Hopkins University

Fecha de recepción: 11 de diciembre de 2012

Fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2012

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

vol. 24, 2012, pp. 111-114

ISBN. 1130-5517

Rudolf Preimesberger (Austria, 1936) es profesor emérito de la Freie Universität de Berlín. Después de recibir su doctorado en 1962 en la Universidad de Viena, ha enseñado en las universidades de Múnich y Zúrich y, hasta el año 2001, en Berlín. Sus principales intereses se encuentran en el arte italiano de la Edad Moderna. Además de sus investigaciones sobre la obra de Pierre Puget, Giovan Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, Alessandro Algardi, Rafael, Jan van Eyck, Caravaggio y el género del retrato, Preimesberger ha publicado numerosos artículos sobre el *paragone* de las artes, así como sobre las relaciones entre palabra e imagen en el arte del Renacimiento y el Barroco. Ha sido residente en el Getty Research Institute en Los Angeles (2002-3) y Samuel H. Kress Professor at the Centre of Advanced Study in the Visual Arts de la National Gallery of Art de Washington D.C. (2007-8). Es miembro correspondiente de la Academia Austriaca de las Ciencias.

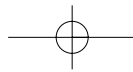
Entre sus numerosas publicaciones cabe destacar: *Porträt. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren* (editado con Hannah Baader y Nicola Suthor; Berlín, Reimer, 1999), y su reciente colección de ensayos *Paragons and paragone: Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, and Bernini* (Los Ángeles, Getty Publications, 2011).

Actualmente ultima dos importantes proyectos que han ocupado los últimos años de su investigación: *Caravaggio. Las siete obras de Misericordia*; y *La basilica romana de San Pedro, 1623-1644. La decoración*. Ambas se publicarán próximamente.

**Felipe Pereda:** *Permítame ir, en primer lugar, a los orígenes. Usted estudió Historia del Arte en Viena, en una de las universidades donde aquella nació como disciplina moderna en las primeras décadas del siglo XX. Alois Riegl, Julius von Schlosser, Ernst Kris, Ernst Gombrich... ¿Qué cree que hizo a esta universidad tan extraordinariamente productiva?*

**Rudolf Preimesberger:** Ciertamente, empecé a estudiar Historia del Arte en Viena en 1955, diez años después de la II Guerra Mundial, y experimenté intensamente la tradición de la Escuela de Viena. El trato con personalidades como Karl Maria Swoboda, Otto Benesch, Otto Demus y, a partir de 1962, Otto Pächt, tuvo un influjo decisivo en mi formación. Al mismo tiempo, la tensión con la Historia del Arte contemporánea era también palpable. La Escuela de Viena es parte de esa historia, su éxito participa de la misma explosión de talentos acaecida en torno a 1900. La pregunta de qué es lo que hizo que a aquella escuela tan extraordinariamente productiva entre los últimos años del siglo XIX y el comienzo de la II Guerra Mundial se contesta, al menos parcialmente, echando un vistazo al mapa de la Europa anterior a 1918. Hasta la primera Gran Guerra Viena era el centro de la Monarquía Habsburgo. Se trataba del Segundo estado más grande de Europa, comprendiendo más de 11 pueblos diferentes. Robert Musil le dedicó un canto de cisne profundamente irónico en su novela “El hombre sin atributos”. La vieja Europa en la que la Escuela de Viena se desarrolló a partir de 1851 para madurar hacia 1890, se desvaneció entonces de los mapas políticos, aunque este no consituyera su fin. Había recibido una gran herencia cultural, la cual solo fue destruida en 1938 en la catástrofe de la II Guerra Mundial.

En 1851, la Historia del Arte se separó como disciplina independiente de la estética filosófica, creándose la primera cátedra ocupada por Rudolf von Eitelberger (1817-1885) en Viena. Pero, ¿por qué recuerdo todo esto? Pues porque, sorprendentemente, una de las cosas que caracterizaron a esta Escuela, tal y como yo habría de experimentarla años después, estaba ya presente en sus orígenes. Desde sus mismos inicios, la cátedra estaba íntimamente conectada con el “Österreichisches Institut für Geschichtsforschung” (Instituto Austriaco para la Investigación Histórica), una escuela de estudios diplomáticos y paleográficos semejante a la “École des Chartes” de París. Es ahí donde nació el interés por las fuentes y su crítica; de ahí también el rigor en la investigación. Desde sus orígenes, existió un intenso contacto con los museos, así



como con la "Comisión Imperial para la Conservación y Estudio del Patrimonio Monumental" que fue creada en aquel entonces: Eitelberger, el fundador de la Escuela y su primer profeso, fue también el fundador del "Österreichisches Museum für Kunst und Gewerbe" (Museo Austriaco de Arte y Artes Aplicadas). Este es el origen de la profunda dedicación de la Escuela a los procesos de producción artística, un interés ajeno a la distinción entre el Arte con mayúsculas y las artes aplicadas. También de la atención por el ornamento y lo programático en la categoría de "estilo", de la posibilidad de escribir una Historia del Arte sin nombres –el sello anti-normativo de la Escuela– visible, por ejemplo, en su investigación programática de los denominados "momentos de declive" (*Verfallsepochen*) en el arte romano, la tardía Antigüedad o el manierismo. Para la Escuela de Viena tuvo una gran importancia cierta decisión del departamento Thun, me refiero a la lucha contra el Hegelianismo. El avance de la filosofía anti-idealista de Johann Friedrich Herbart (1776-1841) se materializó en el nombramiento como Catedrático de Estética de su decidido seguidor, Robert von Zimmermann (1824-1898). Zimmermann habría de ser uno de los maestros de Alois Riegl (1858-1906) demostrando una considerable influencia en su concepto crucial del "Kunstwollen".

Todo esto es historia y, por supuesto, es posible verlo de una manera diferente. Otra cosa son los recuerdos personales de mi maestro Karl Maria Swoboda (1898-1977) con quien estudié entre los años 1955 y 1962. Cuando llegó de Praga en 1908, Swoboda se encontró con una tradición que estaba ya firmemente establecida. En aquel tiempo su cabeza visible era Franz Wickhoff (1853-1909), quien en 1895 había escrito su legendario libro *El Génesis de Viena (Die Wiener Genesis)* –significativamente una contribución histórico-artística– al catálogo de la Biblioteca Imperial. Se trata, en primer lugar, de una visión general del arte antiguo romano y, en tanto que desgajado del arte griego, de un "momento de declive". La elección del tema es ilustrativa de la tendencia anti-normativa de la Escuela de Viena.

Su célebre diferenciación entre los sistemas de narración figurativa en "complementaria, individualizadora y continua" iba a resultar fundamental en cualquier investigación posterior, aunque padeciera al mismo tiempo de la aporía metodológica con la que la Escuela de Viena habría de luchar hasta bien entrado el siglo XX: la famosa "autonomía de la forma". Siguiendo sus pasos, el seguidor de Wickhoff, Max Dvorák (1874-1921), contemplaba la disciplina como una "historia de la resolución de problemas artísticos" (*Bewältigung der künstlerischen Probleme*). Mi maestro estudiaría con él, siendo su asistente. En su tesis doctoral de 1912, así como en su habilitación, se reflejan los grandes temas que preocuparon a la Escuela: la continuidad entre la Antigüedad, la Edad

Media, y la Edad Moderna en el paradigma del protorrenacimiento florentino y en los palacios románicos y romanos.

Su carrera profesional refleja la ruptura acaecida en la historia de la Europa central en el siglo XX. Nombrado catedrático en la Karls-Universität de Praga, su ciudad natal, fue expulsado en 1945, al término de la II Guerra Mundial. Cuando regresó a Viena para ocupar la cátedra que antes había sido de Max Dvorák y Julius von Schlosser (1866-1938), asumió la tarea de reunir en su persona las dos tendencias antagonistas que se habían abierto en la Escuela. En 1912 hizo público su extraordinario proyecto de investigación Euroasiática (con Viena como centro y satélites en Teherán y Pekín). Partiendo del mundo griego, enseñaba también el arte eurasiático y el de Mesoamérica. Siempre permaneció fiel a este objetivo universal. Al final de su carrera, sin embargo, en 1962, recuerdo haberle escuchado decir que tan sólo dejaba atrás sueños y fragmentos (*Träume und Trümmer...*).

— *Los historiadores del arte mencionados trabajaron en una vía imaginativa, creativa, audaz y, en muchos casos, radical. En comparación con ellos, ¿cómo valoraría la salud de la Historia del Arte actual?*

— Para responder a esta pregunta, me gustaría citar a Hans Belting. En 1983 escribió que la Historia del Arte como ciencia no se encontraba en absoluto concluida, aunque sí se habían deslegitimado algunas de sus formas y métodos. Es más, escribió que la separación entre dos formas distintas de hacer Historia del Arte –una de carácter histórico, la otra orientada hacia el arte contemporáneo– no tiene ya hoy ningún sentido. Pero escribió algo más que me gustaría citar con sus propias palabras: "E igualmente inservible resulta un marco hermenéutico que establezca un modelo dogmático de interpretación...".

— *Otto Pächt era uno de los defensores más intransigentes del formalismo, en especial contra la presión de los iconólogos. ¿Cómo ha influido esto en su trabajo? ¿Cómo ve esta polémica desde la perspectiva actual?*

— Mis recuerdos de Otto Pächt (1902-1983) están llenos de admiración y al mismo tiempo de nostalgia. Lo encontré en Viena por primera vez en 1962, cuando regresó después de más de 25 años de exilio en Inglaterra. Había sido estudiante de Julius von Schlosser y amigo de Robert Musil. Con sus *Kunstwissenschaftliche Forschungen* de 1930-31 fundó la llamada "joven" o "segunda" Escuela de Viena. Junto a Guido von Kaschnitz-Weinberg y Hans Sedlmayr introdujo el Análisis Estructural (*Strukturanalyse*) en la Historia del Arte.

Pächt tenía una personalidad carismática. Cuando regresó a Viena, su éxito fue enorme. Toda una generación de jóvenes historiadores del arte vieneses le imitaban. Yo era uno de ellos. Se trataba de un *revival* del Aná-

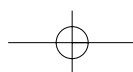




Fig. 1. Rudolf Preimesberger en su estudio

lisis Estructural anterior a 1930. Los estudiantes se enfrentaban a una deslumbrante historia del arte sistemática, en la cual la obra de arte se encontraba completamente cerrada sobre sí misma. Me influyó poderosamente y también influyó en mi forma de contemplar la escultura barroca. Al mismo tiempo, no escapaba a la trampa aporética de este método. La estructura, es cierto, se encontraba allí. Sin embargo, ¿dónde quedaba el contenido? ¿Y la historia?

Mis problemas se resolvieron por sí solos. En 1966 me trasladé a Roma. Bajo la influencia de la ciudad y de las grandes preguntas y los temas que la acompañaban, así como de la influencia de la comunidad internacional de colegas, los cuales practicaban todos una Historia del Arte muy distinta a la mía —era el tiempo del positivismo y de la iconología—, cambiaron mis preguntas y, con ellas, mis métodos. ¿Cómo veo hoy la polémica entre iconólogos e historiadores del estilo? Con perspectiva histórica. Fue parte de la propia reflexión de la disciplina.

— *En su trabajo, sin embargo, existe una marcada tendencia humanista en la que palabra e imagen trabajan en estrecha colaboración en la definición de la obra de arte. Este es el caso de su más reciente trabajo sobre la fábrica de San Pedro (que será publicado próximamente). Ha sido un proyecto a largo plazo. ¿Cómo definiría este trabajo? ¿Es todavía posible decir algo nuevo sobre San Pedro?*

— Sí, la polémica fue muy productiva. Mis intereses personales en el componente verbal de la visualidad —y viceversa, en las metáforas lingüísticas— están claramente vinculados a ello. En aquel tiempo, que la paradoja de Simónides de Ceos —según la cual la poesía es “pintura parlante” y la pintura, sin embargo, “poesía muda”— fuera logocéntrica no era una de mis preocupaciones. Entonces no sabía nada de la crítica fundamental que Richard Rorty había hecho sobre el cautiverio al que la imagen somete el pensamiento y el lenguaje, ni tampoco de sus consecuencias en el *Linguistic Turn* (el Giro Visual de los recientes estudios anglosajones). Tampoco podía saber que preci-

samente el dominio del paradigma lingüístico produciría el retorno de la imagen (en la propuesta de W. J. T. Mitchell y Gottfried Boehm, un giro pictórico o, si se prefiere, icónico). Tampoco sabía entonces de la propuesta de la “imagen como nuevo paradigma”, lo que buscaba eran “imágenes claramente parlantes”. Y las encontré en un grupo de significadas obras del arte romano del siglo XVII que, con toda seguridad, no son solo importantes obras de las artes figurativas, sino que también lo son de la literatura, ya que se acompañan de inscripciones. Me refiero a la Capilla Cornaro de Bernini, el Ponte Sant’ Angelo, así como el crucero y la cúpula de la basílica de San Pedro, cuya decoración fue realizada bajo el pontificado de Urbano VIII Barberini (1623-1644). Imagen y palabra están en ellos intrínsecamente unidos. Allí se encuentra en tensión su doble composición, siguiendo la estructura antitética del arte contemporáneo de la *impresa*. Su arbitraria convergencia produce un tercer sentido que no poseen por sí mismas: se trata de monumentales síntesis icónico-verbales. Desde la desaparición en el siglo XVIII del paradigma del *ut pictura poesis*, imagen y palabra han sido analizados siempre por separado. Nos encontramos así con un género de expresión que se nos escapa. Su reconstrucción es la tarea de mi trabajo. Todo esto tal vez responde a su pregunta: “¿Es todavía posible decir algo nuevo sobre la Basílica de San Pedro?”.

— *Mientras mantenemos esta entrevista, una de las más importantes obras de Caravaggio, La Deposición de los Museos Vaticanos, se cuelga en el Museo del Prado. En su innovadora interpretación de la obra, esta debe ser entendida en un estrecho diálogo con el otro Michelangelo... Buonarroti. ¿Se trata de un homenaje o de una competencia entre ambos?*

— Dos elementos fundamentales de nuestro moderno concepto de artista se encuentran inscritos en el cuadro: por una parte, la competición con los creadores del pasado; por otra, la leyenda del artista. De este modo, la pintura es una competición con el todopoderoso Buonarroti, el más grande artista desde la Antigüedad, llamado, como él mismo, Miguel Ángel; en segundo lugar, el cuadro encierra una alusión a la más célebre de todas las anécdotas de su legendaria vida, aquélla referida a su *Pietà* del Vaticano, cuya fama habría estado amenazada al ser falsamente atribuida por sus compatriotas a un “jorobado de Milán” (*gobbo di Milano*), en palabras de Vasari. El Nicodemo del cuadro muestra los rasgos faciales de Miguel Ángel, pero también una exagerada

protuberancia en su espalda al doblarla exageradamente para cargar con el cuerpo de Cristo. No se trata pues de Buonarroti, sino de otro Michelangelo, su jorobado *doppelgänger*. El espectador, al reconocer la cita dramática al *gobbo di Milano* de la anécdota, se encuentra así ante una suerte de firma irónica del pintor —quien había nacido en Milán— en el centro de la composición. El autor se presenta así en el papel de una especie de segundo, pero “jorobado”, Michelangelo.

— *En los últimos tiempos, la Historia del Arte ha sido desafiada por nuevos proyectos interdisciplinarios como los Estudios de Cultura Visual (Visual Culture Studies) en el mundo anglosajón, o la Ciencia de la Imagen (Bildwissenschaft) en Alemania. ¿Comparte usted el punto de vista fatalista de los que piensan que la Historia del Arte, al menos tal y como la hemos conocido, se enfrenta a su fin?*

— Los llamados Estudios de Cultura Visual son un producto tardío de los bien establecidos Estudios Culturales anglosajones y parecen tener sus propios problemas. Las numerosas aportaciones que han realizado tienen su propio reverso: la sombra de la interdisciplinariedad, la crítica ideológica, el constructivismo estricto, así como su propio impulso emancipatorio. Con la fórmula “un estimulante espejo para el discernimiento” de la Historia del Arte podría describirse con bastante exactitud el papel que están desempeñando actualmente en la Historia del Arte.

Desde los años noventa, los nuevos debates teóricos sobre las imágenes, sobre la visualidad y la iconicidad han resultado extraordinariamente vivos. En un importante número de ambiciosos proyectos, como por ejemplo la “antropología de la imagen” de Hans Belting, ha triunfado el conocido como “paradigma visual”. En lo que respecta al proyecto de una Ciencia de la Imagen (*Bildwissenschaft*), ahora parece completamente claro que sus principales postulados teóricos, e incluso alguna de sus conclusiones, habían sido ya resueltos por la Historia del Arte del último siglo. No menos evidente es que la construcción de una “mega-ciencia de la imagen”, construida con la aportación de distintas disciplinas, resulta problemática. La presencia social de las imágenes no ha dejado de aumentar. La globalización es un hecho. Tal y como yo lo veo, se trata de un desafío permanente para nuestra disciplina. ¿El futuro de la Historia del Arte? Probablemente veremos nuevas y diferentes formas de transgresión de sus límites. Lo que está por ver es si será capaz de mantener su propia identidad en el futuro.