

Las imágenes para John Ruskin. Una aproximación

Images under John Ruskin's gaze. An approach

AUTORA:

NEUS CROUS COSTA

Universitat de Girona

ORCID: 00000-0002-5143-7443

RESUMEN

El objetivo de este artículo es proponer una visión del valor que el británico John Ruskin otorgaba al arte y a las imágenes. Para ello, además de su faceta de crítico, se considerará la de artista aficionado y profesor de arte, a fin de presentar los valores intrínsecos que presentaban las obras producidas por las artes clásicas (para los propósitos de este texto: pintura y dibujo). Se hablará también del valor y el uso que atribuye a la fotografía, un medio propiamente hijo del siglo XIX. Para ello se expondrán brevemente algunos de los pilares de su teoría estética y crítica, indiscerniblemente ligados a sus objetivos vitales, su faceta de profesor de dibujo, y también sus consideraciones sobre la fotografía.

ABSTRACT

The aim of this article is to propose a vision of the value that John Ruskin attributed to art and images. To this end, more than his facet as an art critic, I will consider his work as an amateur artist and art teacher in order to present the intrinsic values of the works produced by the classic arts (for the purposes of this text: painting and drawing). I will also discuss the value and use that Ruskin attributed to photography, a medium that was a child of the 19th century and was widely discussed as belonging to the arts. In doing this, I will briefly outline some of the pillars of his aesthetic and critical theory, indiscernibly woven into his life goals and his work as a drawing teacher, together with his considerations of photography.

Palabras clave: arte y naturaleza; fotografía; ilustración; imaginación; John Ruskin; Romanticismo

Keywords: art and nature; illustration; imaginati3n; John Ruskin; photography; Romanticism

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo se focaliza en el uso que el polifacético personaje británico John Ruskin hizo de las imágenes, tanto aquellas producidas “a mano” como las primeras fotografías, en sus obras. Se hablará de los medios utilizados, y sus finalidades, así como las ventajas e inconvenientes que el crítico les otorgaba. A modo introductorio, se hablará del siglo diecinueve como última etapa del Romanticismo y época de nacimiento de la fotografía. Un momento en que las artes gráficas atravesaron cambios profundos, en técnica y el contenido, lo cual puede haber jugado su propio papel en el cíclico proceso de formación de las ideas de Ruskin, y viceversa.

El texto tiene el formato de una revisión bibliográfica, con la particularidad de contraponer en un mismo documento la exposición de los fundamentos de su teoría crítica, su uso de las imágenes (dibujos y pinturas) y su uso de las fotografías, que generalmente se han tratado en profundidad en obras separadas. Dada la cantidad y tipología de bibliografía existente, nos basaremos en fuentes secundarias, con la voluntad de que este texto pueda servir como punto de partida de futuros estudios. Aun así, se ha incluido un buen número de citas literales con el objetivo de ayudar al lector a formarse una idea no solamente del espíritu de la época, sino del estilo narrativo de Ruskin y pueda vislumbrar la formación de sus ideas de primera mano. Otra particularidad es el uso de análisis recientes con otros contemporáneos a Ruskin, o poco después de su muerte, con la creencia que aportan perspectivas distintas, todavía hoy válidas y algunas consideraciones desatendidas, ya que los investigadores han tendido a focalizarse en otros aspectos.

2. EL CONTEXTO HISTÓRICO: EL ROMANTICISMO Y LA APARICIÓN DE LA FOTOGRAFÍA

Desarrollándose principalmente entre la segunda mitad del siglo XVIII y el siglo XIX, el romanticismo apareció inicialmente en Inglaterra y Alemania, aunque no tardaría en extenderse por el resto de Europa y, especialmente Francia y España.

Surgido como reacción al Siglo de las Luces y a la Ilustración, glorificaba los sentimientos, la naturaleza, el genio, el heroísmo (del individuo o colectivo), los sueños, la noción de lo sublime y la imaginación, la capacidad creadora. En este sentido, son especialmente evocadoras las palabras que Lord Byron utiliza para describir sus intereses para escribir poesía: “*For what is Poesy but to create / From overfeeling, Good and Ill, and aim / At an external life beyond our fate, / And be the new Prometheus of new man*” (Hunt, 2003: 731). Otra de las grandes figuras vinculadas a los inicios del Romanticismo es Johan Wolfgang von Goethe, sobre quien Lazarou (2015) recoge que la obra de arte es una creación del espíritu humano, que no imita sino que crea un mundo organizado por normas propias que, en algunos sentidos también es obra de la naturaleza.

Cabe recordar que esta búsqueda de la expansión interior y exterior de los románticos llevará también a la puesta en valor y relectura de las ruinas, por sí mismas, y como testimonios de épocas pasadas que se incorporarán en los imaginarios: no ya sólo los clásicos (Grecia y Roma), sino también la Edad Media, e incluso culturas alejadas geográfica o cronológicamente

(el Orientalismo es probablemente el ejemplo más conocido). La recuperación, o la creación, de los mitos y leyendas se convertirá también en una empresa fundamental, y así mismo este es el momento en el cual se forja el sentido contemporáneo del término “nación”.

En su *Historia del Arte*, Gombrich (1950: 2002) atribuye al período romántico la libertad del artista para plasmar en sus obras sus visiones personales, algo que hasta el momento solamente les había estado concedido a los poetas. Si bien esto generó algunas problemáticas a los creadores, especialmente por lo que respecta a su valoración y a la parte comercial, algunos géneros de la pintura se vieron ampliamente favorecidos. Es el caso del paisajismo, considerado hasta entonces un tema menor. Siguiendo el ideario de Gombrich, el romanticismo de mediados del siglo XIX ofrecía dos caminos claros a seguir: Constable (plasmación de la naturaleza que sería, ante todo, veraz) y Turner (elevado a la categoría de pintor-poeta).

Todos estos intereses se materializaron a través de las distintas artes que algunas veces se cruzaban entre sí: fue Richard Wagner quien acuñó el término de “la obra de arte total”. Con la invención de la fotografía en 1839, el papel de las artes tradicionales (pintura, dibujo...) fue cambiando e incorporando nuevas facetas hasta aquel momento inexploradas. Quedaría, pues, para la fotografía la capacidad de captar literalmente la realidad. Esta percepción quedará condensada en la frase de William M. Ivins, Jr, antiguo conservador del MoMa, (Szarkowski, 1966: s.p.): “*the nineteenth century began by believing that what was reasonable was true and it would end up by believing that what it saw a photograph of as true*”.

Otros autores considerarían la conexión entre aquello que aparece en una imagen fotográfica y la realidad del mundo desde otras perspectivas. Mucho más tarde (en 1988), J.R.R. Tolkien (considerado por Reilly, 2006 como un autor preocupado por la experiencia romántica como una forma de acceso a Dios) resumiría de una forma muy poética la continuidad fotografía-mundo en uno de sus ensayos sobre los cuentos de hadas. Según él, a diferencia de las ilustraciones de libros, las fotografías pueden prescindir de los márgenes y ocupar todo el papel. Esto es inadecuado para los dibujos, que necesitan un margen o una orla, que los separe de lo que hay más allá del papel.

Siguiendo con las novelas ilustradas, Hofkosh (2011) presenta la obra *The Pencil of Nature* de Talbot (publicado en 1844 y 1846) como una obra no solamente transicional, sino, de hecho, híbrido del final del período romántico. Conocido como el primer libro comercial ilustrado con fotografías, pasó a la historia como una de las innovaciones más significativas y debería considerarse, según la autora, no solamente como un libro ilustrado con fotografías, sino como un libro sobre fotografía que plantea cuestiones sobre representación y referencialidad.

En el texto, la autora señala diversas innovaciones del libro como artefacto, y también desde la dimensión de la percepción y la representación. En primer lugar, menciona la creación de nuevas experiencias estéticas y nuevas formas de lectura a través de la novela ilustrada. Otra de las cuestiones que se presenta es la percepción de la fotografía como un medio que capta la naturaleza por sí misma, su verdad y realidad sin la distorsión humana. Esta visión entronca con la percepción inicial de la fotografía como un medio que plasma la realidad objetiva. Con todo, Talbot no se quedará en esta visión inocente del medio, sino que desarrollará una teoría sobre su lectura e interpretación basándose en las partes oscuras.

Volviendo a los pintores, después de que Daguerre presentara su invento al mundo, se empezaría a discutir su valor artístico —los primeros grandes damnificados de este invento serían los retratistas miniaturistas, y la pintura de paisaje. Las corrientes artísticas que nacerán en las últimas décadas del siglo XIX se ocuparán de perseguir otras metas creativas y personales a través del impresionismo, el arte abstracto y el surrealismo, menciona únicamente tres ejemplos. Benjamin (Muñoz, 2008) sentenciaba que los intentos de hacer enfrentar el arte y la fotografía estaban destinados al fracaso, ya que se trataba de una fase de enfrentamiento entre el arte y la técnica.

Paralelamente, el valor científico-técnico de aquel invento, que parecía indiscutible, no tardó en ser mostrado en una feria universal (1855) (Muñoz, 2008). La frontera entre las bellas artes y la práctica fotográfica se iría tornando poco a poco más borrosa, y ésta última acabaría por elevarse también a la categoría de arte. Las composiciones; los mensajes políticos, sociales y de otra índole; la poesía visual; las miradas que denotan; los sujetos escogidos o elididos; las narrativas..., todos estos elementos, y otros, tendrán un componente de temperamento profundamente artístico en algunos autores.

Surgido en la década de 1880 en Inglaterra, el pictorialismo sería uno de los primeros movimientos internacionales que abogarían por el carácter artístico de la fotografía, para la cual, en ocasiones, el haber liberado a la pintura de la necesidad de representar perfectamente la realidad se había convertido en su propio yugo. No sólo eso, sería también una reacción a una cierta banalización del medio, especialmente a partir de 1888 (cuando Kodak lanza la primera cámara fácil de utilizar por los *amateurs*). Inicialmente, estuvo compuesto por un pequeño grupo de personas que se inclinaba por procesos mucho más largos de tratamiento de las imágenes, de modo que debería considerarse al fotógrafo en la categoría de los artesanos (Hostetler, 2004).

Así el pictorialismo, inicialmente, estuvo ligado a los grandes temas de la pintura: el paisaje y la figura humana, las referencias mitológicas, las escenas bucólicas, los paraísos perdidos... (Real Sociedad Fotográfica, 2017). Si bien la composición era a menudo muy parecida a la pictórica (muchos de los primeros fotógrafos habían recibido formación de pintor, o se habían dedicado profesionalmente a la pintura; el mismo Daguerre era discípulo del pintor Prévost), aportaron técnicas novedosas que le eran propias: veladuras, desenfoces, procesos para obtener tonos más sutiles en las imágenes. Dentro de este movimiento pueden distinguirse dos grandes formas de entenderlo. Por un lado, la fotografía entendida como un medio que imita la pintura y el grabado. Por el otro, propone una versión naturalista de la fotografía, considerando que sus temas están profundamente anclados en la realidad y que el carácter artístico viene dado por la mirada del técnico (Musée d'Orsay, 2017).

Alfred Stieglitz (1864 – 1946) será uno de los exponentes que evidenciará el cambio. En la década de 1880 se unió a esta segunda rama. Inicialmente sus temas estarían profundamente anclados en la realidad, considerando que el carácter artístico reside en la mirada del técnico al mundo. Con el paso de los años esta visión se transformó: la transparencia en los medios y el respeto por los materiales se habían convertido en principios fundamentales del arte moderno, y la fotografía era el medio óptimo para captar la el carácter efímero de la vida contemporánea (Hostetler, 2004).

La colección de fotografía de finales del período romántico expuesta en la Tate Modern, parece contrastar con lo que el alma romántica pretendía plasmar en sus lienzos, cuestionando y satirizando las captaciones del mundo de los pintores. En vez de reflejar sentimientos profundos, momentos elevados y reflexiones sobre la antigüedad y la ruina, se muestra un énfasis en lo mundano, lo que normalmente no se muestra, aquello que cualquier artista romántico habría desechado por vulgar y por portador de la fealdad del mundo (Alfrey, 2011).

Pasada la Primera Guerra Mundial, el Manifiesto Amarillo (publicado en 1928) habla de esta nueva técnica como uno de los hechos felices de aquellos tiempos. En su análisis sobre esta declaración de principios, Minguet Batllori (2004) recoge impresiones de Salvador Dalí sobre la fotografía, en las cuales elogia al medio como una nueva forma de mirada vinculada al espíritu y a la inventiva.

Conocido, entre muchas otras cosas, por su gran interés en los avances técnicos, artísticos y científicos, Dalí se sintió atraído también por la fotografía, de la que afirmó “*Res no ve a donar tanta raó al superrealisme com la fotografia*” (Minguet, 2004: 94). En un artículo publicado en 1929, también recogido por Minguet, expone cómo la fotografía necesita de una capacidad nueva para la transposición, la captación de una realidad inédita.

En esta misma época, pero en una corriente distinta, Benjamin (Muñoz, 2008), citando conversaciones con y bibliografía de Gisèle Freund, planteaba que la fotografía de las obras de arte, especialmente la escultura y la arquitectura, permitía un nuevo disfrute a través de los macros y las nuevas perspectivas. Equiparando las formas primordiales de arte a las formas primordiales de la naturaleza, la ampliación de partes de los vegetales abre un nuevo mundo a la percepción que apela a la sensibilidad de cualquier persona “*Y si llegáramos a la conclusión de que nuevos pintores como Klee (y aún más Kandinsky) desde hace tiempo se vienen dedicando a familiarizarnos con el reino al que el microscopio pretende arrebatarnos [...]*” (Muñoz, 2008: 13).

3. APROXIMACIÓN A LA IMAGINERÍA DE JOHN RUSKIN

3.1. Vida pública e ideales

John Ruskin (Londres, 1819 – Conniston, 1900) fue una figura polifacética y controvertida, emmarcada en el movimiento romántico y la época Victoriana británica. Hijo de un destacado importador de cherry y de una devota evangelista, se interesó en muchos campos de las ciencias naturales y aplicó los conocimientos a las disciplinas artísticas: Publicó su primer poema a los diez años y en 1834 la revista “Magazine of Natural History” incluyó tres artículos suyos (Cook y Wedderburn, 1903-1912).

Fue patrón y crítico de arte, conocido, a partir de 1840 como el más acérrimo defensor de la obra de J.M.W. Turner, hasta el punto que muchas de las teorías estéticas de Ruskin parecen crecer alrededor de él (o al menos, encontrar su justa ilustración en sus obras) e induciendo al pintor a pronunciar que “*He [Ruskin] knows a great deal more about my pictures than I do. He puts things into my head, and points out meanings that I never intended*” (Sargent, 1916:

388). A finales de la década de 1850 catalogó y redactó una propuesta expositiva para las obras que el pintor había legado a la National Gallery (Brown, 2012).

En su faceta de escritor, compiló guías de viaje como *The Bible of Amiens* y *Mornings in Florence*, y en ocasiones fue crítico no solamente con los contenidos, sino también con las propuestas de viajes “rápidos”, de las guías del tipo Murray y Baedeker (Hanley y Walton, 2010). A pesar de que actualmente se reconoce la calidad de sus obras, el propio Ruskin nunca se consideró un verdadero artista. Walton (1972) explica que siempre se vio como un *amateur* (supeditado al verdadero artista) y se dio cuenta de la necesidad de renunciar a la copia fotográfica de la realidad: el verdadero artista debe hacer elecciones para expresar correcta y estéticamente lo que ve.

A lo largo de su vida dio una gran importancia a la educación, especialmente de las clases populares y las mujeres. Pronunció un gran número de conferencias públicas por buena parte de la geografía de las Islas Británicas, incluyendo diversas instituciones educativas femeninas. En 1869 fue nombrado primer “Slade Professor” de bellas artes en Oxford, posición que mantuvo de forma no continuada hasta 1884, cuando se introdujo la vivisección. Durante este tiempo fundó en la zona universitaria un museo y una escuela de dibujo. Aunque en esos años Oxford vetaba el acceso a las clases trabajadoras, promovió la creación del Working Men’s College (1854), donde impartió clases de dibujo, a menudo aprovisionando materiales de referencia y regalando útiles para el dibujo y la pintura a sus estudiantes (Collingwood, 1911).

A partir de la publicación de *The Stones of Venice* (entre 1851 y 1853) su estilo de redacción se transformó para hacerse más sencillo, a la vez que sus discursos se tornaron hacia los movimientos sociales y la reforma política. Probablemente el libro más conocido en este sentido sea *Unto this Last* (1860), seguido por las epístolas dirigidas al proletariado agrupadas en *Fors Clavigera* (1871-1884).

Su visión trascendió la dimensión teórica. Llevó a cabo algunos de los llamados experimentos sociales, entre los cuales actualmente todavía sobreviven el Guild of Saint George, son sus ramificaciones en la educación en artesanía de los obreros y la actual Millenium Gallery (Guild of St George, 2017), y algunos autores señalan su influencia en la creación de lo que se convertiría en el estado del bienestar (The Ruskin Society, s.f.).

Sus esfuerzos en todos los campos apuntaron siempre a ideales más elevados. Sus viajes, tanto por Inglaterra como por el continente, le produjeron una profunda sensación de epifanía estética que a lo largo de toda su vida trató de concretar y transmitir al resto de la sociedad (Hanley y Walton, 2010). No siendo posible que todas las capas de la sociedad se desplazaran a conocer de primera mano las grandes obras, así como para la mejor comprensión por parte de todos sus lectores y oyentes, fueron dos de las razones por las cuales ilustró sus publicaciones: aquellas específicamente concebidas como compañeras de viaje (*Mornings in Florence*, *The Bible of Amiens*) y obras de capital importancia como *Modern Painters* y *The Stones of Venice*.

En sus discursos de carácter más social y educativo invocaba frecuentemente su preocupación por el intelecto humano y el alma, a los cuales apela “*motive power of men*” (Atwood,

2011). Conducir al alma a aquello mejor (en el arte, en la educación y en todas las dimensiones de la vida) conducirá a una mejora del ser humano. Así, en cuanto a la educación, en *Sesame and Lilies* (1886), una compilación de tres de sus ponencias públicas dirigidas a las clases obreras, recoge la idea de que es otra de las vías que conduce a un “*advancement of life*” o bien “*there may be an education which, in itself, is advancement in life*” (p.7). En la segunda de las conferencias se refiere a la educación, la lectura bien seleccionada y la capacitación moral como la medida para la verdadera realeza.

Atwood (2011: 2) recoge una frase, en parte del mismo Ruskin, que condensa a la vez su rechazo a la pujante era industrial y el papel que en el nuevo contexto le concedía a la educación: “[La educación como un] *remedy to the evils of a ‘dissolutely reforming and vulgarly manufacturing age’ and to restore justice, reverence, and human fellowship*”.

3.2. La importancia de la mirada

La belleza sería el primer gran catalizador de lo elevado en el alma humana, primero asociada con el mundo natural, pero muy pronto, también a las creaciones de las bellas artes. En esto, empero, la capacidad de escoger *solamente* las obras de gran calidad y la capacidad de *ver* del observador serían vitales:

I had then perfect faith in the power of every great truth or beauty to prevail ultimately, and take its right place in usefulness and honour; and I strove to bring the painter's work into this due place, while the painter was yet alive. But he knew, better than I the uselessness of talking about what people could not see for themselves. (Ruskin, 1886: 137)

Siguiendo la tesis de Atwood (2011), pueden identificarse los dos pilares principales en el progreso del alma humana: el alma y el conocimiento. En primer lugar, por lo que al alma respecta debe hablarse aquí de los viajes y el excursionismo, a los que siempre considero como una oportunidad vital. Reconoció desde siempre los efectos del paisaje (y las obras de arte) en el alma humana, que podrían entroncarse con las teorías contemporáneas sobre esta cuestión. La sensibilidad, que puede desarrollarse a través de diversos métodos (incluida la práctica del dibujo y la pintura), es el otro elemento clave, muy vinculado a la capacidad de saber mirar al mundo.

En segundo lugar, el conocimiento engloba el haber visto, el conocer y, por ende, el saber mirar al mundo. En general, deben considerarse instrumentos suyos los museos, las conferencias y la lectura de buenos libros. En la configuración progresiva de este pilar tuvo una importancia cabal la educación que recibió durante su infancia, durante la cual se le recomendaba enérgicamente que se dedicara solamente a juegos reposados, lo cual le llevó a desarrollar una capacidad de observación inusual. Desde la infancia, sus propios intereses y su educación (proporcionada por sus padres, sus mentores y sus viajes), le indujeron a considerar la naturaleza como la primera fuente de maravilla y belleza. Más adelante, desarrollaría una teoría vital según la cual la belleza, y sobretodo la belleza de la vida (que el arte nunca debe matar), estará intrínsecamente unida a los valores morales (Ruskin en Figuiet, 1901). Tanto en sus escenarios más cotidianos como en los viajes, encontraría siempre una fuente de maravilla a su alrededor, de la cual la naturaleza sería siempre la maestra última. De

la Sizeranne (1897) recoge esta breve nota que tomó un John Ruskin de 10 años en su viaje al Lake District, en el que comparaba el monte Skiddaw con las pirámides egipcias:

[...] Tout ce que l'Art peut faire n'est rien devant toi. La main de l'homme a dressé des montagnes de pygmées, mais des tombes de géants. La main de la Nature a dressé le sommet de la montagne, mais n'a jamais fait de tombes. (Ruskin en de la Sizeranne, 1897: 19)

El arte, con las primeras visitas a las casas señoriales inglesas que guardaban algunas grandes obras de arte, sería la otra gran fuente de mejora del ser humano:

Ruskin claimed that in writing *Modern Painters* he intended 'to bring the public, as far as I can, into something like a perception that religion must be, and always has been the ground and moving spirit of all great art' (3.670), adding that he hoped to show 'that the principles of beauty are the same in all things, that its characters are typical of the Deity, and of the reasons which in a perfect state we are to hold with Him; and that the same great laws have authority in all art, and constitute it great or contemptible, in their observance or violation' (3.670). (Atwood, 2011: 21-21)

En su libro *The argument of the eye*, Hewison (1976:2014) señala que en el texto del primer volumen de *Modern Painters* ya puede verse que el crítico británico veía alguna cosa más allá de la apariencia física del arte que le supondría un reto intelectual y de comprensión. A partir de aquí, desarrollaría orgánicamente una teoría de la imaginación que se reflejaría en el resto de volúmenes de *Modern Painters*. La obra de Turner sería uno de los grandes ejemplos a través del que desarrollaría la narrativa crítica desde esta nueva lente. Definir los métodos a través de los cuales se alcanzan las verdades más elevadas constituirían un enigma durante largo tiempo. Si bien pidió referencias bibliográficas sobre la imaginación en tratados de metafísica a sus antiguos profesores de Oxford, para resolverlo de 1845 a Suiza y, especialmente, a Italia, donde descubriría en el arte pre-renacentista en los términos descritos por Rio (1861-1867). La nueva visión partiría de la siguiente cita de Ruskin:

[existen niveles de verdad más elevados] of impression as well as of form, —of thought as well as of matter, [que pueden ser transmitidos de forma independiente a los hechos naturalistas] by any signs or symbols which have a definite signification in the minds of those to whom they are addressed, although such signs be themselves no image nor likeness of anything' (3.104). (Ruskin en Hewison, 1976: 2014).

Siguiendo el discurso de Hewison, se distinguen claramente tres niveles de verdad: la verdad del hecho, la verdad del pensamiento, y la verdad del símbolo. Acerca de esta última, el autor se cuestiona si Ruskin no lo estaría mezclando con lo que Ladd llama "emotional inreading of moral metaphor": las emociones del poeta interfieren en la percepción del orden divino, de modo que Ruskin percibía el mundo exterior como una proyección de sus propias convicciones religiosas:

Since he believed in the absolute existence of this order, even when he had abandoned the formal religion on which it was founded, he could not conceive of it as a projection; but, for all that he was intellectually convinced, it was as much a question of faith as of reason. (Hewison, 1976: 2014).

Como señala este breve párrafo y como se ha comentado anteriormente, la visión religiosa siempre impregnó la vida del crítico, si bien esta fue tornándose del Evangelismo más acérrimo a una visión más abierta e integradora de la espiritualidad —es conocido que en cierto momento tuvo que defenderse de las acusaciones de haberse convertido al catolicismo. La abertura conseguida crearía una comprensión del mundo y del arte capaz de mezclar los elementos cristianos con otros, como la mitología clásica, en una visión que puede parecer abigarrada de entrada pero coherente internamente (Birch, 1988 habla extensivamente sobre ello). En todo caso, debe tomarse la lectura de la crítica ruskiniana como un mero reflejo de su psicología, ya que fácilmente podemos perder de vista las leyes y verdades que su discurso encierra (Hewison, 1976: 2014).

Es también partiendo de esta tercera verdad que desarrollará una compleja teoría de la imaginación. Landow (1971) cita la “imaginación profética” (en el sentido antiguo de profecía: algo que sobreviene al profeta sin que éste lo haya pedido o pueda alterarla) de la que Ruskin habla en el tercer volumen de *Modern Painters*, así como en *The Stones of Venice*. Landow la describe como profética en dos funciones: una que viene a reforzar la verdad central en el Cristianismo, y otra que a través del “grotesco simbólico” puede hacernos comprender verdades espirituales que se originan más allá de la existencia terrestre. Esto permitirá a Ruskin utilizar su idea del “artista-poeta” como un vidente.

Si bien la vertiente profética de la visión de Ruskin es bien conocida (“*the voice of a Victorian sage who spoke like an Old Testament prophet*”, Eagles en Atwood, 2011: s.p.), Hewison (1976:2014) utiliza una cita del segundo volumen de *Modern Painters* para establecer las tres ramas de la imaginación que Ruskin consideraba en funcionamiento. Primero, la imaginación penetrante, que ve el objeto (o la idea) en su totalidad, esto es su forma externa y su esencia interior. Segundo, la imaginación asociativa (nótese que utiliza la palabra para referirse a juntar las partes separadas de una imagen o un poema) la cual permite al artista transmitir su visión a través del medio elegido (pintura, poesía, dibujo...). Tercero, la imaginación contemplativa que se ocupa de las ideas recordadas o abstractas, permitiendo la creación de metáforas. Estas tres categorías acabarán por encontrar su correspondencia con los tres órdenes de verdad. La facultad imaginativa (compuesta de los tres niveles) será capaz tanto de percibir la verdad como de recrearla, a partir de lo cual Ruskin desplegará una teoría del símbolo que le ayudará a interpretar el arte. Esta facultad imaginativa irá siempre de la mano de la facultad teórica y, aunque a través de mecanismos distintos, ambas se ocuparán del mismo problema central: aprehender la creación de la belleza y la verdad.

Desde esta óptica, se justifica la idea que los artistas (consumados, profesionales o aficionados) debían pintar lo que ven, pero alguien que pinta solamente aquello que ve con los ojos más que un artista debería considerarse un topógrafo, ya que un verdadero artista debe añadir o quitar elementos según sea su percepción. Tal y como recoge Walton (1972: 122) “*his art becomes a form of spiritual discipline (by the truth in ideas such as beauty coming from masters like Fra Angelico, Dürer, Pre Raphaelites), enabling him to achieve direct knowledge of man’s relationship with God*”. Queda claro, por tanto, que escoger qué elementos se representarán sobre el papel o el lienzo se convierte en una parte fundamental del oficio de artista (a diferencia de lo que permitirá la toma fotográfica). Los símbolos, la imaginación contemplativa y la verdad del símbolo, quedarán reservadas a los grandes artistas. Parece

razonable pensar que sea éste uno de los motivos básicos por los que Ruskin siempre se consideró a sí mismo un *amateur* y en sus clases de dibujo (condensadas en *The Elements of Drawing*) se concentrará en la copia (destilada) de la realidad.

3.3. Las imágenes

Las ilustraciones, ya fueran de ejecución propia o tomadas de otros autores, fueron parte integrante de muchas de las publicaciones firmadas por John Ruskin. La Ruskin Library en Lancaster salvaguarda actualmente más de 300 imágenes producidas por él mismo, junto con otras obras que integraban su colección personal (producidas por la mano de artistas como Prout o Hunt). Tal y como puede apreciarse en la *Library Edition* (compilada por Cook y Wedderburn, 1903-1912), *Modern Painters* en sus diversas ediciones se ilustró tanto con acuarelas y dibujos como con fotografías (y algunas veces, diagramas esquemáticos); *The Seven Lamps of Architecture* también contaban con ilustraciones, así como *The Stones of Venice* y *The Bible of Amiens*. Algunos de estos textos, y otros, fueron también impresos en lo que se denominó “*traveller’s edition*”, una suerte de guías de viaje. Debe remarcar también que no todas las ediciones incluían imágenes y, más aún, algunas veces (como en el caso de la serie fotográfica producida para *The Bible of Amiens*) se vendían por separado debido al coste que añadía a la publicación.

Pueden identificarse tres motivos que hacen necesaria la inclusión de ilustraciones en los textos. Uno, mostrar al lector la imagen exacta a que se refería el texto. A menudo como ejemplo de las grandes obras de arte a las cuales debía limitarse la contemplación del lector. Éstas también podían servir como modelo para la copia y el ejercicio artístico. Otros tipos de imágenes, como los bocetos o los diagramas parecen hechos específicamente para asegurar la comprensión de la realidad.

Dos, a través de la contemplación de estas grandes obras de arte reproducidas sobre papel puede querer condensar el agente de su propia epifanía estética (acercar a sus lectores a lo sublime). Como se ha mencionado anteriormente, contagiar este sentimiento fue uno de los mayores propósitos de su trayectoria vital.

Tres, conservación, al menos de un modo recreado, de las grandes obras de arte de la antigüedad para las generaciones futuras. Esto es especialmente obvio en el caso de Venecia, donde primero se dedicaría a ello utilizando el dibujo y la pintura, métodos que le resultaban frustrantes por no poder plasmar absolutamente cada piedra, mientras los obreros llevaban a cabo una restauración que él creía una desfiguración completa del monumento. La fotografía se reveló un método mucho más eficaz para esta labor.

Es importante tener en cuenta que Ruskin sostenía una teoría negativa sobre lo pintoresco. Macarthur (1997), citando la concepción de Price, caracteriza lo pintoresco como la fijación del tema artístico en aquello ordinario, feo e incluso deformado. Siguiendo su argumento, la apreciación de estos temas y lugares no está en absoluto contrapuesto a la apreciación de lugares de belleza solemne, como los Alpes. Incluso así, Ruskin prevendrá siempre, tanto en su faceta de crítico como en la de profesor, contra lo pintoresco, que tildará de “desalmado”. Esta teoría negativa se fundamentará en gran medida en lo que él considera una falta de

empatía o de compasión hacia el sujeto representado (“tema artístico”), que no ha tenido un acceso a una vida “elevada” o, si se trata de un objeto inanimado, ha caído en abandono y desgracia. Pero la noción no es enteramente nociva: puede suponer un punto de apoyo para superar, a también a través de la estética, esta falta de empatía y acabará oponiendo el “*lower picturesque*” general al “*noble picturesque*” de Turner (Macarthur, 1997).

3.4. Las bellas artes

Como hemos visto, el pensamiento desarrollado para la crítica artística no se aplicaría solamente a las obras de los demás, al contrario, aplicando los parámetros a su misma persona, no podía sino considerarse un amateur (sin que se trate necesariamente de un término peyorativo), pero que, habiendo vislumbrado aquello que constituía lo esencial de una obra, podía proceder a la enseñanza del arte teóricamente (en Oxford, en Winnington Hall, en sus numerosas conferencias...) y de forma práctica (en el Working Men’s College y por correspondencia, tanto a hombres como a mujeres, por ejemplo).

3.4.1. La crítica de arte

[...] [C]riticism offers a more honest and realistic understanding of the deep strangeness of our encounters with these mysterious human creations called works of art.

That is why the really great art historians were critics, who never fought shy of judgment. Kenneth Clark and EH Gombrich were extremely opinionated about what is and is not good art. Were they right or wrong? That is irrelevant. The response of one passionate and critical writer is worth a hundred, or a thousand, uncritical surveys that, by refusing to come off the fence, never get anywhere near the life of art. (Jones, 2011)

Aunque el objetivo de este breve artículo no es, evidentemente, definir qué es la crítica de arte o, mucho menos, el arte en sí mismo, esta caracterización publicada en el periódico británico *The Guardian* nos ayuda a contextualizar el tema que se expondrá a continuación.

Ya se ha mencionado que Ruskin fue uno de los críticos de arte más famosos de su tiempo, así como también uno altamente controvertido: no solamente por la defensa de Turner, sino también, por citar probablemente el caso más famoso, la opinión que le merecía la obra de Whistler, que acabó en los juzgados en 1878, con Ruskin acusado de difamación (Frankel, s.f.).

Se han expuesto también, aunque de forma muy condensada, algunas de sus contribuciones principales a la teoría del arte. En este punto es importante clarificar que se ha optado por aportar una visión vinculada a la imagen-estética-ideales como triunvirato indivisible, lo cual ha hecho que no se profundizara en aportaciones concretas, como por ejemplo sus interpretaciones de la pintura paisajista en un momento en el cual estaba sujeta a fuertes tensiones con la tradición (por ejemplo, con la pintura topográfica de arquitectura, como la describe el Victoria & Albert Museum, 2016). No en vano el primer volumen de *Modern Painters* lleva impresa una dedicatoria del autor a los pintores de paisajes británicos.

Como contrapunto a estas aportaciones conscientes, resulta interesante añadir lo que Sargent (1916) llamaba sus contribuciones indirectas.

En primer lugar sitúa la voluntad y habilidad del crítico para provocar a los demás y hacer que expresaran sus propias opiniones, de tal modo que se configuraba una enriquecedora discusión a múltiples bandas. Muchas veces estas respuestas venían propiciadas por el sentimiento y la franqueza con las que escribía. Así, el primer volumen de *Modern Painters* (cuando tenía poco más de 20 años) fue la reacción del propio Ruskin a unos comentarios publicados en la revista “Blackwoods”, y el libro *The Art of Making Enemies* escrito por Whistler incluía muchos comentarios de Ruskin.

En segundo lugar, y quizás de forma más significativa por todo lo que ya se ha expuesto, todas estas contribuciones propias y respuestas de otros personajes consiguieron generar aportaciones que arrojaron las primeras luces sobre temas, y relaciones entre temas, que parecían confusos en la primera mitad del siglo XIX:

- La comparación entre el dominio propio de la literatura y el dominio propio de las artes gráficas
- La relación entre la pintura y el arte
- La relación de la ética con la estética

Pero Sargent también señala una problemática de la que el mismo Ruskin acabaría por ser consciente: siendo un maestro del lenguaje, es frecuente que los lectores queden atrapados en su texto crítico-explicativo, de tal modo que la apreciación o experiencia de la obra original no les parece necesaria. Para ilustrarlo, podemos tomar como ejemplo un breve fragmento sobre una de las obras con las que concluye el quinto volumen de *Modern Painters*: “El Jardín de las Hespérides” de Turner (1806):

We have, therefore, to regard Discord, in the Hesperides garden, eminently as the disturber of households, assuming a different aspect from Homer's wild and fierce discord of war. They are, nevertheless, one and the same power; for she changes her aspect at will. I cannot get at the root of her name, Eris. It seems to me as if it ought to have one in common with Erinnyes (Fury); but it means always contention, emulation, or competition, either in mind or in words;—the final work of Eris is essentially “division,” and she is herself always double-minded; shouts two ways at once (in Iliad, xi. 6), and wears a mantle rent in half (*Aeneid*, viii. 702). Homer makes her loud-voiced, and insatiably covetous. This last attribute is, with him, the source of her usual title. She is little when she first is seen, then rises till her head touches heaven. By Virgil she is called mad; and her hair is of serpents, bound with bloody garlands.

[...]

I think she is mainly the confusion of mind coming of pride, as Eris comes of covetousness; therefore, Homer makes her a daughter of Jove. Spenser, under the name of Até, describes Eris. (Ruskin en Cook y Wedderburn, 1903-1912: 2.809-2.8010).

Con este fragmento, aunque parcial, omitiendo la simbología natural y la traza genealógica y simbólica (concepción) de cada uno de los personajes, queda ilustrado el uso de teoría de la imaginación (simbolismo imaginativo), así como también este lenguaje que acababa por captivar al lector, ocultándole el mensaje profundo de la obra artística, existente al menos bajo la óptica ruskiniana. En este caso, podemos citar a Hewison (1976:2014), que nos allana el camino para la comprensión:

Ruskin is not particularly concerned whether or not Turner consciously assembled his classical references in *The Garden of the Hesperides* in the precise pattern he detects. As a great prophetic artist, Turner unconsciously partakes of the great tradition of physical and moral imagery.

[...]

To stress this eternal significance Ruskin calls *The Garden of the Hesperides* a religious picture, and draws from it a particular meaning for his own time: 'Such then is our English painter's first great religious picture; and exponent of our English faith. A sad-coloured work, not executed in Angelico's white and gold; nor in Perugino's crimson and azure; but in a sulphurous hue, as relating to a paradise of smoke. That power, it appears, on the hill-top, is our British Madonna' (7.407-08). The greedy jaws of the dragon are Victorian society's passion for material wealth, his smoke is from the furnaces of Industrial England. (Hewison, 1976:2014)

Lo que verdaderamente deploraba Ruskin era que la forma de su narrativa en los libros sobre arte eclipsara lo que para él era esencial: el mensaje. Sea ésta u otra la causa, lo cierto es que alrededor de los 40 años dejó de escribir profusamente sobre arte para centrarse en su trabajo relativo a la economía política.



[Fig. 1] Joseph Mallord William Turner, *The Goddess of Discord Choosing the Apple of Contention in the Garden of the Hesperides* (circa 1806). Fuente: Wikimedia Commons, aportado por Tate Britain [Public domain]

3.4.2. La enseñanza de la práctica

Anteriormente se ha mencionado la faceta de Ruskin como profesor de dibujo y pintura, sobretudo en el Working Men's College y por correspondencia, pero no hay que olvidar que durante su tiempo en Oxford fundó la Escuela de Dibujo y Bellas Artes en el año 1871, hoy englobada dentro del museo Ashmolean, como la Ruskin School of Drawing. Según la página web del museo "he taught his students to draw as a way of educating them in how to look at art and the world around them, believing that 'To see clearly is poetry, prophecy and religion – all in one'" (Ashmolean Museum, 2013). Ruskin reiteró esta convicción numerosas veces a lo largo de su vida, aunque formulada de distintas maneras. En otro texto Collingwood recoge:

His object in the work, as he said before the Royal Commission on National Institutions, was 'not to make artists', but to make the workmen better men, to develop their powers and feelings,--to educate them, in short. [...] But he held very strongly that everybody could learn drawing, that their eyes could be brightened and their hands steadied, and that they could be taught to appreciate the great works of nature and of art, without wanting to make pictures or to exhibit and sell them. (Collingwood, 1911).

Este párrafo es especialmente ilustrativo, ya que no solamente habla de la mejora del espíritu humano a través de la práctica artística – es irrelevante, para este fin – el nivel artístico que cada cual sea capaz de llegar, sino que también hace patente que no es algo esencial, y otras veces lo llamará directamente nocivo, que los aprendices espongan y regalen sus trabajos, ya que puede distraerles del verdadero aprendizaje y llevarlos por el camino del "efectismo desafectado".

Como última evidencia, Atwood (2011) habla de la actividad de Ruskin como profesor por correspondencia. Citando su correspondencia con una miembro de la nobleza a quien él creía poseedora de algún verdadero talento para el dibujo, en una carta la animaba a seguir con sus prácticas de modo firme y a ser una artista que juega a ser marquesa, no una marquesa que juega a ser artista.

Tomando aquí sus enseñanzas para ver cómo debe realizarse una imagen nos mostrará, invirtiendo el proceso hecho por Ruskin, los elementos y funciones importantes que las constituyen a su nivel más elemental, en tanto que todos los aprendices debían conocerlos. Para esto se utilizarán dos fuentes: el libro *The Elements of Drawing* (1856) y las colecciones de la Ruskin School of Drawing and Fine Art.

Empezando por el manual *The Elements of Drawing*, estructurado como tres cartas y dos apéndices y completado con *The Elements of Perspective* (1859), no se presentará aquí un resumen del tratado. Se puntualizarán solamente los extractos que parecen más relevantes a los fines de este artículo.

En primer lugar, insiste en la importancia de anteponer la corrección de un dibujo y el dominio de la mano a la estética. Esta idea está presente a lo largo de todo el libro bajo diferentes formas. Por ejemplo, al principio de la tercera carta, cuando habla de la aplicación del color recomienda que se consulten los manuales de acuarela. A la vez, previene de este tipo de trabajos que, si bien incluyen buenos consejos, la mayoría

només estan escrits per ajudar afeccionats ociosos a aconseguir un domini engan-yós, i són plens de preceptes i principis que en la seva majoria poden ser interpretades just al contrari. [...] Aconsellen d'anar ràpid, quan la condició primer per arribar a l'èxit és la reflexió. (Ruskin en Aymerich, 1956: 162-163).

En esta misma línea, previene también de la inclinación a regalar o mostrar dibujos iniciales, por los efectos nocivos que esto puede tener en el aprendizaje. Muy pronto en el libro recuerda al lector que su objetivo no es, por el momento, dibujar un árbol, sino aprender a hacerlo.

En segundo lugar, se atribuye una importancia capital al color, advirtiendo que no puede aprenderse a dar color una obra en menos de una vida humana entera. Habla extensamente de cómo debe aplicarse el color, la importancia de su correspondencia con la paleta de la naturaleza (que siempre será superior a la humana), y la aplicación de los colores por capas o “por incrustación” según los efectos deseados. También es importante que el estudiante se fije en como los grandes artistas aplican los colores compuestos con una maestría tal que después de observar la porción del lienzo donde se han aplicado durante unos minutos todavía es difícil decir si se trata de un tono de marrón, rojo, una gradación del amarillo, algo de azul... Y a pesar de esta complejidad, parecerán aplicados con la mayor sencillez sobre la tela. Debe mencionarse aquí también la cuestión de las sombras. A favor de algunos maestros del claroscuro, advierte sobre la forma de proceder en la colocación de las sombras y, muy especialmente, de crear las sombras una simple mancha negruzca, más que, otra vez, una gradación de tonalidades de colores.

Tercero, se ha hablado ya mucho de que la naturaleza será siempre la primera maestra a imitar, y también la última. Así, también insistirá mucho en los beneficios de observar y copiar a los grandes maestros: el mismo manual cuenta con varias ilustraciones y el segundo apéndice (“Cuestiones para ser estudiadas”) está dedicado íntegramente a aconsejar a los estudiantes sobre qué autores pueden imitarse y qué elementos deben seleccionarse o evitarse de cada uno de ellos. Otra vez se repite la idea de que estudiando una gran obra (incluyendo la forma ejecutiva de estudio) se llegará realmente a comprenderla, así también a la naturaleza. Aquí entrará la fotografía: como nuevo método que permite reproducir fácilmente las obras de arte (igual que el gravado) pero también que permite conocer fielmente el aspecto de las grandes obras de la arquitectura y afrontarlas primero a través del calco literal de la imagen, para hacerse una mejor idea de su composición. Les atribuye, por tanto, un alto valor pedagógico, no haciendo, al menos aquí, ninguna alusión al “aura” del ítem original que preocupó a Benjamin. Aun con este énfasis inicial en la copia de la realidad, a medida que avance el tratado se irá insistiendo en la necesidad de mantener el naturalismo, acompañada de la necesidad de seleccionar qué elementos se representarán y cuáles se obviarán, y, mucho más importante, mantener el “efecto” del cuadro o de la escena natural será pasará por delante de la literalidad. Este proceder puede verse reflejado en su teoría estética: la gradación de las tres verdades y las tres partes de la teoría de la imaginación, aunque los fundamentos metafísicos no se incluyen en *The Elements of Drawing* por su condición de manual.

Cuarto, la elección de los temas será otra cuestión implícita en estas copias, pero otras veces tratada de forma explícita. De nuevo, la naturaleza será la fuente inagotable de inspiración, con algunos temas preferentes en pro de la estética pictórica: por ejemplo, los resultados de

representar la orilla de un río normalmente resultará más compensada que los de representar un gran paisaje. Los troncos que pueden encontrarse en el suelo de un bosque será otra recomendación “fácil y gratificante”. Los grupos de casas a media distancia, de pueblos ingleses o franceses; los paisajes ingleses, franceses o, mejor, suizos. Las montañas, los jardines rústicos, entre muchos otros. Se recomienda en contra de algunos otros (por cuestiones técnicas o formales), como las iglesias de los pueblos ingleses, las ruinas y las catedrales. Otras cosas, como la espuma del mar, ni siquiera pueden ser dibujadas, sino que su idea puede ser meramente sugerida. Cabe recordar aquí la teoría ruskiniana negativa por lo que respecta a lo pintoresco.

Quinto, Ruskin habla también de las alegorías condensadas en las obras de arte, de las cuales el estudiante no debe temer llevar demasiado lejos (al menos en la contemplación de la obra artística). Aunque en la misma sección admitirá que estos temas pertenecen a ramas más elevadas de la composición y no sería demasiado útil tratarlos en este manual.

En sexto lugar es interesante presentar, por su brevedad y síntesis de conceptos, las tres leyes que todo estudiante debe conocer y expresar a la hora de representar un paisaje:

- Unidad orgánica: o la acción que gobierna cada una de las distintas masas (hierba, árboles, piedras, nubes...)
- Libertad individual de cada uno de los elementos sujeto a estas leyes
- Misterio bajo el cual el carácter de cada objeto se oculta en mayor o menor medida

Si bien hasta aquí el manual está plagado de ejercicios prácticos o de observación que deben seguirse al pie de la letra, resulta evidente que hay también espacio para el crecimiento personal del aprendiz. En estas leyes de representación del paisaje, por ejemplo, es fundamental la unidad orgánica, pero Ruskin no desvela la sustancia de ésta (quizás no pudo), sino que cada aprendiz deberá llegar a comprenderla a través de su propia práctica. Su famosa expresión “*truth to nature*” estaba destinada a los principiantes, a medida que uno iba aproximándose en habilidad a Turner, ésta podía hacerse más laxa.

Así, en el séptimo lugar conviene mencionar la individualidad, entendida como la capacidad de integrar el conocimiento del mundo, las técnicas pictóricas y dominar la ejecución de los temas, que será la característica distintiva de los grandes maestros. Su visión de la libertad en la ejecución artística también será particular: entendida como la ejecución a partir del dominio perfeccionado, no el “libre hacedío” sin base alguna.

Octavo, sin adentrarnos en los particulares de la composición (a la que dedica 9 leyes) es interesante destacar los análisis de la composición de algunas obras de Turner (sobretudo, “The Moselle Bridge in Koblenz”) muestra como el artista ha sacrificado la exactitud de algunas proporciones y perspectivas en pro del efecto estético —por ejemplo, a partir de aquí discurriría sobre la curva como la forma preferente de la naturaleza.

Finalmente, habiendo ya declarado que algunas cosas no pueden aprenderse, ya que son un “don divino”. Por consiguiente en una buena pieza artística “la millor part d’una obra d’art

és sempre inexplicable i això és perquè és bona, amb una gràcia innocent que s'obre com la verdor de la terra o que cau com la rosada del cel" (Ruskin, 1856:1983: 240).

Concluimos aquí el análisis del manual *The Elements of Drawing*. Para completar este apartado, se expondrá brevemente la estructura de las colecciones de que el propio Ruskin dotó su escuela de dibujo de Oxford, que todavía son utilizados hoy por profesores y conservadores. Si bien no se ha podido encontrar el número total de objetos que contenía originalmente (la página web del museo actualmente deja ver una colección que supera los 1.400), Shepherd (2013) explica como la colección original se dividía en cuatro series principales. Por un lado Standard y Reference guardaban obras de arte (o reproducciones) ejemplares. Por el otro Educational (dedicada específicamente a los estudiantes "de grado") y Rudimentary (para usuarios ajenos a la comunidad universitaria) mostraban ejemplos prácticos. Los elementos que integraban estas colecciones incluían, entre muchos otros: una hoja ilustrada ("The gipsy Prophesying") del cancionero toscano compilado por Francesca Alexander, diversos dibujos de Italia producidos por antiguos alumnos suyos, dibujos y grabados de Edward Burne-Jones y "The Junction of the Greta and the Tees at Rokeby de Turner.

La organización correspondía a la de un museo de la época: cada elemento tenía un marco numerado, y se organizaban en conjuntos de armarios-vitrina. Igual que sus ideas, la disposición de los objetos cambiaba con el paso del tiempo, respondiendo a nuevas concepciones. Esta colección es relevante no solamente por ser utilizada todavía en clases de arte y dibujo, y por ser una muestra más de la inversión personal (en tiempo y dinero) que hizo Ruskin en pro de la educación y la mejora del espíritu humano. Así como en otros casos, en el del Working Men's College, a menudo se mencionan los minerales y otros objetos con los que aprovisionaba las clases y no era raro que los regalara a sus alumnos. La colección del Ashmolean pone énfasis en la observación del trabajo de otros artistas, minuciosamente seleccionados, tanto para la contemplación estética como para el aprendizaje práctico.

3.5. La fotografía

El arte del hombre es la expresión del placer racional y disciplinado que aquél toma de las Formas y de las leyes de la Creación de que forma parte. [...]

Y precisamente por ser testimonio de su inferioridad ante la naturaleza, es por lo que vale algo un dibujo. Una fotografía no tiene valor, porque no puede confesar su falta. La gloria de una gran obra de pintura estriba en su vergüenza, y , si encanta, es porque cuenta la satisfacción que ha sentido un corazón grande al ver que había algo mejor que la pintura. (Ruskin en Figuer, 1901: 27-29)

Dentro de este libro recopilatorio se pierde, bajo el título "Definición del arte", la fuente original de este texto, lo que permitiría situar cronológicamente esta concepción de la fotografía, aunque uno de los rasgos que hizo famoso a John Ruskin fue el revisar constantemente sus puntos de vista hasta el punto de que, seleccionados solamente fragmentos, daba la impresión de vivir en contradicciones.

Él mismo experimentó con la elaboración de daguerrotipos, compró y encargó fotografías a profesionales. Si bien algunos estudios mencionan o utilizan estas imágenes (ver, por

ejemplo, Jackson, 2010), no será hasta 2015 cuando se publicará un verdadero estudio sobre la relación entre John Ruskin y la técnica fotográfica, después de 9 años de trabajo. Debe atribuirse este *gap* en el estudio biográfico y profesional de esta figura a la dilapidación de sus bienes que tuvo lugar después de su muerte en 1900, cuando sus herederos no respetaron la voluntad de mantener sus posesiones en Brantwood. Desde la subasta de sus bienes en 1936, una miríada de posesiones han ido apareciendo en casas de la zona (The Telegraph, 2015).

En este estudio, Jacobson y Jacobson (2015) muestran como en el campo de la fotografía la teoría y la práctica parecen contradecirse más que nunca incluso dentro del mismo marco temporal, reflejando sentimientos encontrados sobre ella. En 1845 elogió la precisión de las captaciones del daguerrotipo, si bien otras veces utilizó los defectos del método (falta de claridad del papel fotográfico, sombras exageradas...) para, paradójicamente, ensalzarlo. Las deficiencias, por tanto, podían servir tanto para criticar como para elogiar la nueva técnica, según el estado de sus ideas. Algo que le preocuparía más sería no poder realizar capturas instantáneas, y sobre todas las cosas, el no poder tomar fotografías en color. Según mismos autores, a partir del texto de la tercera edición de *Modern Painters*, muy probablemente la mayor objeción de Ruskin a la fotografía era de tipo moral-religioso: la inspiración (divina) podía capacitar el alma humana para que reprodujera el mundo, lo cual impregnaba a la obra de Amor, del cual no creía que la fotografía pudiera contagiarse. Al capturar la realidad literal de un lugar, muchas veces su verdadera esencia se hacía esquiva.

En 1845 y después, Ruskin elaboró daguerrotipos de algunos monumentos del continente, sobretodo italianos, que estaban siendo olvidados o destruidos activamente. Encargó muchas otras tomas, por ejemplo de Venecia y de Italia incluso cuando no viajaba al continente; cuando podía acompañar a los fotógrafos, su afán de documentación de todos los rincones a menudo producía perspectivas inusuales que proporcionaban también un inusual placer estético. Jacobson y Jacobson (2015) le señalan como el mayor coleccionista de daguerrotipos de exterior, en los que tenía un gran interés: al cierre de Winnington Hall lo único que quiso recuperar de entre todos los objetos que había donado, fueron los daguerrotipos. Y aún así, en su correspondencia, sobretodo a fotógrafos, se muestra abiertamente áspero y crítico a los resultados de esta técnica. El aspecto en que ciertamente llegó a la reconciliación fue sobre sus propios bocetos: como registros de la realidad, inicialmente los consideraba en competición con el daguerrotipo, pero como menciona claramente en *The Elements of Drawing*, pronto se convertiría en un valioso aliado.

Por lo que respecta a los motivos, la preferencia por las construcciones humanas tendrían sin duda un lugar preeminente, si no exclusivo:

[...] while photography of landscape is merely an amusing toy, one of early architecture is a precious historical document, and that this architecture should be taken, not merely when it presents itself under picturesque general forms, but stone by stone, and sculpture by sculpture; seizing every opportunity afforded by scaffolding to approach it closely, and putting the camera in any position that will command the sculpture, wholly without regard to the resultant distortions of the vertical lines; such distortion can always be allowed for, if once the details are completely obtained. (Ruskin en Jacobson y Jacobson, 2015: 30).

En resumen, pueden atribuirse a la fotografía tres finalidades. La primera se relaciona directamente con la copia literal de la realidad: preservar las obras arquitectónicas que se estaban perdiendo a gran velocidad, de las cuales el daguerrotipo permitirá, mucho mejor que sus bocetos, documentar cada piedra y los detalles de cada escultura. Con esto en mente, poco después de la publicación de *The Stones of Venice* editó *Examples of Architecture of Venice* en un formato mayor, que le permitió que las imágenes mostraran todos los detalles de segmentos arquitectónicos. Así, estas fotografías también se convertirían en una excelente fuente de ilustraciones para sus obras.

En segundo lugar, ya se ha mencionado hablando de *The Elements of Drawing* que las fotografías serían una ayuda para el aprendiz de dibujante, en tanto que permiten un mejor estudio de la realidad para su posterior copia. En este sentido, también servirían como fuentes para los artistas y los grabadores. No sólo eso, Ruskin llegaría a admirar los grabados que encarnaban las características del daguerrotipo.

Por último, Jacobson y Jacobson señalan que muchos de los comentarios que Ruskin hace sobre la fotografía parecen vulgares, hasta que nos damos cuenta de que fue una de las primeras personas en pronunciarlos. Quizás el ejemplo que nos resulte más contemporáneo es su comprensión de que hubiera sido conveniente inmortalizar su figura en compañía de personajes notables de la época, aprovechando encuentros en escenarios de gran belleza. Por ejemplo, cuando coincidió en Verona con el poeta Longfellow y su hija, o con el pintor Holman Hunt en Venecia. Los mismos autores concluyen diciendo que aspectos como éste relativos a la naturaleza de la fotografía no volverían a ser expuestos hasta el siglo siguiente de la mano de Benjamin, Sontag o Barthes.

4. RECAPITULACIONES FINALES

En este texto nos hemos centrado en la faceta artística de Ruskin, añadiendo alguna pincelada específica de su labor social, aunque ambas deben considerarse facetas de los esfuerzos de una vida dedicada un objetivo que hemos ido llamando la mejora del alma humana. Todo lo que hará a lo largo de su vida estuvo encaminado, con más o menos acierto, a este fin. Inicialmente, hubo un gran esfuerzo por transmitir su epifanía estética. El lenguaje de sus textos jugará un papel muy importante (tanto que incluso llegará a eclipsar el mensaje) pero las imágenes resultarán igualmente cruciales para aprender a dirigir la mirada hacia aquello que es significativo (aquí interviene sobretodo su teoría del arte, pero también las enseñanzas prácticas), para contagiarse de la belleza que emana de las grandes obras y también para comprender la Creación (Dios – Naturaleza y artística, al final, hecha por un Creador menor) a través de los ejercicios de dibujo y pintura que consideraba que toda persona debía emprender. Educar la mirada, a través de la lectura, la observación y la práctica del dibujo y la pintura será fundamental para este crecimiento como ser humano a través de la naturaleza y el arte.

Como hemos visto, su concepción del arte irá desde el naturalismo más estricto hasta desarrollar una teoría que reconoce en la imaginación del artista una especie de don profético, vinculado a la moralidad del arte y también a su simbolismo. Así, finalmente quedará

reservado a los principiantes la copia literal de la realidad y los grandes artistas serán aquellos que conseguirán incorporar estos otros elementos, sean, o no, conscientes de ello. El dibujo y la pintura tendrán ya no solamente un componente ilustrativo de la realidad, sino que serán el vehículo de la revelación de moralidad, verdades y profecías, por medio del artista-vehículo.

En cuanto a la fotografía, si bien sus opiniones siempre fueron ambivalentes, queda claro que acabaría ocupando de forma preeminente el lugar de la imagen como fuente documental para el estudio artístico y la investigación en general, así como el testimonio histórico que también será una de sus grandes preocupaciones. Si bien en general se le considera reacio a considerar este nuevo medio una forma de arte (literalmente, por falta de Amor en él), ciertamente las perspectivas estéticamente interesantes que accidentalmente creó en su afán de documentación de los palacios venecianos y otros lugares pueden haber formado parte del corpus que influyó a fotógrafos posteriores; y quedará siempre en el enigma qué hubiera desarrollado a partir de la fotografía en color (aunque se realizaron experimentos en el siglo XIX, el sistema no sería comercial hasta pocos años después de su muerte). Incluso así, ya señaló al menos una de las principales dimensiones de la fotografía: su naturaleza de demostración social. Aspecto que, como ya se ha dicho, no sería objeto de reflexión hasta algunas décadas después y que en tiempos recientes se ha convertido en una de los ítems de estudio por ejemplo desde la perspectiva del turismo. Resultaría igualmente interesante poder comparar el número, tipo y contenido de sus “*traveller’s edition*” con las guías de viaje de otras editoriales de la misma época, como por ejemplo Murray y Baedeker (que criticó con cierta frecuencia), o con los viajes propuestos por Thomas Cook. La comparación entre estas dos tipologías de guía turística (ruskiniana y Murray-Baedeker) nos llevaría a discutir sobre otro tema cuestionado a veces en la industria turística: ¿la información debe ser presentada al viajero desde un punto de vista subjetivo u objetivo?

Desde la disciplina turística, la reaparición de una colección importante de sus daguerrotipos abre las puertas a profundizar en el estudio del imaginario creada en el siglo XIX (reconocido como una de las fuentes principales del turismo actual): estableciendo los lugares y las perspectivas que tomó, contrastándolas con las que fueron finalmente publicadas en sus obras podemos obtener un corpus de información muy interesante para compararlo con el contenido de las fotografías particulares compartidas en redes sociales o la propaganda de los diversos entes turísticos, en un trabajo de fijación de los *sights* en el imaginario colectivo. Este trabajo puede no limitarse a su archivo fotográfico, las acuarelas y dibujos que incluyó en sus principales obras (*Seven Lamps of Architecture*, *Modern Painters*, *The Stones of Venice*) pueden incluirse también ya que no parecen haber sido estudiadas en este sentido hasta el momento. Tal vez la publicación más completa en este sentido sea el libro publicado por Hanley y Walton (2010) en un trabajo que caracteriza los escritos “turísticos” de Ruskin, comparándolos con la noción de mirada de Urry, así como también las otras dos obras de Hanley sobre el papel de los viajes en la vida de Ruskin (publicados en 2007 y 2011, respectivamente).

Por último, cabe decir que no parece haber una gran cantidad de literatura dedicada al estudio comparativo o transicional entre la pintura del siglo XIX (aquí nos hemos centrado en la englobada en la corriente romántica) y las tomas fotográficas primeras; si bien debe reconocerse el limitado campo de búsqueda a los efectos de este artículo (sobretudo por lo que

respecta a idiomas, y habiéndonos centrado en las bases de datos académicas). Muchas fuentes repiten que inicialmente la fotografía tomó los encuadres y otros aspectos de la pintura — pues muchos de los primeros fotógrafos eran, de formación, pintores — pero se echan de menos verdaderos estudios que enlacen las dos disciplinas en profundidad.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] Alfrey, N. (2011). *Romanticism gets real*. Recuperado en <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/romanticism-gets-real> [Marzo 25, 2017]
- [2] Atwood, S. (2011). *Ruskin's Educational Ideals*. Londres: Routledge.
- [3] Muñoz Millanes, J. (2008). *Walter Benjamin. Sobre la fotografía*. Valencia : Pre-Textos. Recuperado en http://cataleg.udg.edu/record=b1200045~S10*cat
- [4] Birch, D. (1988). *Ruskin's myths*. Oxford: Claredon Press.
- [5] Brown, D. B. (2012). Project Overview. In D. B. Brown (Ed.), *J.M.W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours*. Londres: Tate Research Publication. Recuperado en <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/project-overview-r1109225>
- [6] Collingwood, W. G. (1911). *The Life of John Ruskin*. London: Methuen. Recuperado desde <http://www.fullbooks.com/The-Life-of-John-Ruskin.html>
- [7] Collingwood, W. G. (1911). *The Life of John Ruskin*. [Fullbooks]. Recuperado en <http://www.fullbooks.com/The-Life-of-John-Ruskin1.html>
- [8] Cook, E. T., & Wedderburn, A. (1903-1912). *The works of John Ruskin. Library Edition*. London: George Allen. Recuperado en <http://www.lancaster.ac.uk/users/ruskinlib/Pages/Works.html>
- [9] de La Sizeranne, R. (1897). *Ruskin et la religion de la beauté*. Paris: Libr. Hachette et Cie. Recuperado en http://cataleg.udg.edu/record=b1272408~S10*cat
- [10] Frankel, N. (n.d.). *On the Whistler-Ruskin Trial, 1878*. Recuperado en http://www.branchcollective.org/?ps_articles=nicholas-frankel-on-the-whistler-ruskin-trial-1878 [April 1, 2017]
- [11] Gombrich, E. H. (1950:2002). *Història de l'Art narrada per E.H. Gombrich* (2a ed.). Barcelona: Columna Edicions.
- [12] Guild of St George. (2017). *Welcome to Ruskin's Guild of St George*. Recuperado en <http://www.guildofstgeorge.org.uk> [Febrero 1, 2017]
- [13] Hanley, K. (2011). *Becoming Ruskin: travel writing and self-representation in Praeterita*. Ahsgate.
- [14] Hanley, K. A. (2007). *John Ruskin's Romantic Tours, 1837-1838: Travelling North*. The Edwin Mellen Press.
- [15] Hanley, K., & Walton, J. K. (2010). *Constructing cultural tourism: John Ruskin and the tourist gaze*. Bristol : Channel View Publications. Recuperado en http://cataleg.udg.edu/record=b1305608~S10*cat
- [16] Hewison, R. (1976:2014). *The Argument of the Eye*. Recuperado en <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/hewison/4.html> [Febrero 2, 2017]
- [17] Hofkosh, S. (2011). Early Photography's Late Romanticism. *European Romantic Review*, 22(3), 293–304. Recuperado en <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/10509585.2011.564450>

- [18] Hostetler, L. (2004). *Alfred Stieglitz (1864–1946) and American Photography*. Recuperado en http://www.metmuseum.org/toah/hd/stgp/hd_stgp.htm [Febrero 11, 2017]
- [19] Hostetler, L. (2000). *Pictorialism in America*. Recuperado en http://www.metmuseum.org/toah/hd/pict/hd_pict.htm [Febrero 25, 2017]
- [20] Hunt, L., Martin, T. R., Rosenwein, B. H., Hsia, R. P., & Smith, B. G. (2003). *The Making of the West. Peoples and cultures*. Boston: Bedford/St Martin's.
- [21] Jackson, K. (2010). *The Worlds of John Ruskin*. London: Pallas Athene. Recuperado en http://onesearch.lancaster.ac.uk/primo_library/libweb/action/display.do?tabs=detailsTab&ct=display&fn=search&doc=44LAN_ALMA_DS2193776310001221&indx=1&reclids=44LAN_ALMA_DS2193776310001221&reclids=0&elementId=0&renderMode=poppedOut&displayMode=full&frbrVers
- [22] Jacobson, K., & Jacobson, J. (2015). *Carrying Off the Palaces: John Ruskin's Lost Daguerreotypes*. Bernard Quaritch.
- [23] Jones, J. (2011, September 23). Only critics can tell us what matters about art. *The Guardian*. Recuperado en <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2011/sep/23/critics-art-best-writers-ruskin>
- [24] Landow, G. P. (1971). *Aesthetic and Critical Theory of John Ruskin*. New Jersey: Princeton University Press.
- [25] Lazarou, A. (2015). The Romantic Movement on European arts: a brief tutorial review. *Scientific Culture*, 1(2), 39–46.
- [26] Macarthur, J. (1997). The Heartlessness of the Picturesque: Sympathy and Disgust in Ruskin's Aesthetics. *Assemblage*, (32), 126–141. Recuperado en http://www.jstor.org/stable/3171412?seq=3#page_scan_tab_contents
- [27] Minguet Batllori, J. M. (2004). *El Manifest groc: Dalí, Gasch, Montanyà i l'antiart*. [Barcelona]: Galaxia Guttemberg. Recuperado en http://cataleg.udg.edu/record=b1196010~S10*cat
- [28] Musée d'Orsay. (n.d.). *Nueva York y el arte moderno. Alfred Stieglitz y su círculo (1905 - 1930)*. Recuperado de http://www.musee-orsay.fr/es/eventos/exposiciones/en-el-museo-de-orsay/exposiciones-en-el-museo-de-orsay-mas-informaciones/page/6/article/new-york-et-lart-moderne-alfred-stieglitz-et-son-cercle-1905-1930-4217.html?S=&cHash=5b107e9781&print=1&no_cache=1& [Marzo 1, 2017]
- [29] Real Sociedad Fotográfica. (2017). El Pictorialismo. Recuperado Febrero 25, 2017, de http://www.rsf.es/index.php?option=com_content&task=view&id=35&Itemid=45
- [30] Reilly, R. J. (2006). *Romantic Religion. A study of Owen Barfield, C.S. Lewis, Charles Williams, and J.R.R. Tolkien*. Great Barrington: Lindisfarne Books.
- [31] Rio, A. F. (1861-1867). *De l'art chrétien*. Fribourg-en-Brisgau: M.B. Herder.
- [32] Ruskin Library. (2009). *Images on Ruskin Library Catalogue*. Recuperado en <http://www.lancaster.ac.uk/users/ruskinlib/Documents/imagelistcompletrev.pdf>
- [33] Ruskin, J. (1903). *Library Edition (39 vol.)*. (A. Cook, E.T., Wedderburn, Ed.). London: George Allen. Recuperado en <http://www.lancaster.ac.uk/users/ruskinlib/Pages/Works.html>
- [34] Ruskin, J. (1856). *Les Tècniques del Dibuix (The Elements of Drawing)*. Barcelona : Els llibres de Glauco. Recuperado en http://cataleg.udg.edu/record=b1023727~S10*cat
- [35] Ruskin, J. (1886). *Sesame and lilies: three lectures*. New York: John Wiley and Sons. Recuperado en http://cataleg.udg.edu/record=b1366131~S10*cat
- [36] Ruskin, J., & Figuiet, A. (1901). *La Belleza de lo que vive*. Buenos Aires: Viuda de Serafín Ponzinibbio. Recuperado desde http://cataleg.udg.edu/record=b1323441~S10*cat

- [37] Sargent, W. (1919). Ruskin as a critic of art. *The American Magazine of Art*, 10(10), 387–393. Recuperado en <https://www.jstor.org/stable/pdf/23925628.pdf>
- [38] Shepherd, R. (2013). *John Ruskin's Oxford teaching collection*. Recuperado en <http://ruskin.ashmolean.org/collection/9006/9036> [Febrero 1, 2017]
- [39] Szarkowski, J. (1966). *Introduction to The Photographer's Eye*. The Museum of Modern Art.
- [40] The Ruskin Society. (s.f.). *About Ruskin*. Recuperado en <http://www.theruskinsociety.com/aboutruskin.html> [Febrero 1, 2017]
- [41] The Telegraph. (2015, Marzo 19). Long-lost photographs confirmed as John Ruskin's. *The Telegraph*. Recuperado en <http://www.telegraph.co.uk/culture/photography/11481336/Long-lost-photographs-confirmed-as-John-Ruskins.html>
- [42] Tolkien, C. (1988). *Árbol y hoja, y el poema mitopoeia*. Barcelona: Minotauro: Planeta de Agostini.
- [43] University of Oxford. Ashmolean Museum. (2013). *The Elements of Drawing. Collection Trails*. Recuperado en University of Oxford. Ashmolean Museum [Febrero 1, 2017]
- [44] Victoria & Albert Museum. (2016). *British Watercolours 1750-1900: Architecture as a Subject*. Recuperado en <http://www.vam.ac.uk/content/articles/b/british-watercolours-architecture-as-subject/> [Enero 30, 2017]
- [45] Walton, P. H. (1972). *The drawings of John Ruskin*. Oxford: Clarendon Press.

CURRÍCULUM VITAE. NEUS CROUS COSTA

Es profesora en la Facultad de Turismo de la Universidad de Girona, especializándose en la rama de turismo cultural. Como *freelance* participa en la coordinación y enseñanza de cursos de formación a profesionales del turismo, y colabora como investigadora en proyectos nacionales e internacionales, entre otras actividades.

Sus intereses de investigación incluyen el turismo cultural, la docencia y la interpretación del patrimonio en el marco del turismo, los viajes y el tiempo recreativo.