

UNIVERSIDAD GABRIELA MISTRAL
DEPARTAMENTO DE EDUCACION Y HUMANIDADES
MAGISTER EN HUMANIDADES Y ARTE



TURNER: EL ARTE DE UNA NUEVA ERA

Tesista: Macarena Molina Jaureguiberry
Profesor Guía: Magdalena Merbilhaa Romo

2014

MEMAGHA

27589

MOYSSS - C.O

(07)

2014

Universidad Gabriela Mistral
Departamento de Educación y Humanidades
Magister en Humanidades y Arte

TURNER: EL ARTE DE UNA NUEVA ERA



Nombre: Macarena Molina Jaureguiberry
Profesor Guía: Magdalena Merbilhaa Romo

2014

Índice

4	<u>INTRODUCCIÓN</u>
10	<i>Capítulo I</i>
	<u>EL QUIEBRE DEL SIGLO XVIII Y XIX</u>
11	I.a. LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL
13	<u>I.a.1. Factores que hicieron que la Revolución Industrial fuera en Inglaterra.</u>
13	- El sistema político
15	- El Sistema Económico
17	<u>I.a.2. Antecedentes de la Revolución</u>
17	- Las ideas de la Ilustración
18	- El Aumento de la Población
19	- El carbón y la primera máquina a vapor: energía y fuerza
20	- La Industria Textil
23	- La nueva máquina a vapor
26	I. b. EL IMPACTO DE LA REVOLUCIÓN FRANCESA
30	I.c. EL ROMANTICISMO
33	Kant y la verdad en mi.
34	Comienzos del Romanticismo
40	La idea de lo sublime
43	El Romanticismo y la pintura de paisajes
46	El fin de una Era
49	<i>Capítulo II</i>

EL ARTE OCCIDENTAL DESDE EL SIGLO XV HASTA LAS ACADEMIAS DEL SI-
GLO XVIII

49 **El arte del siglo XV al siglo XVIII: La ilusión de la realidad**

53 **El arte en Inglaterra hacia el siglo XVIII**

58 **The Royal Academy of Arts**

63 **Arte para la nueva sociedad de consumo**

65 *Capítulo III*

J.M.W. TURNER, EL ARTE DE UNA NUEVA ERA

113 CONCLUSIONES

121 BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

En la historia del arte generalmente se entiende que los impresionistas doblaron la vara, los post impresionistas la quebraron y los vanguardistas del siglo XX sacaron el pedazo. Aunque esta afirmación es correcta, sería más acertado ir un poco más atrás en el tiempo para ver que los profundos cambios en el arte de finales del siglo XIX y principios del XX tienen sus orígenes varios años antes de los Impresionistas, a finales del siglo XVIII. Estos cambios fueron por una parte una consecuencia de la Revolución Industrial y de la Revolución Francesa; y por otra por los cambios en el pensamiento que se generaron a raíz de la filosofía de Kant, que desencadenaron un nuevo movimiento artístico que buscaba romper con la tradición, el Romanticismo. Y romper con la tradición fue la clave de una nueva era en el arte: “Tanto si se comienza el estudio del arte del siglo XIX con la Revolución Francesa en 1789 y se termina hacia 1880 con las primeras pinturas de Cezanne, como si se inicia con la conclusión, en 1780, de la Crítica a la Razón Pura de Kant y se cierra en los primeros años de este siglo (XX) con el florecimiento del “arte moderno”, ambos criterios permiten enmarcar cronológicamente este período”¹

Sin pretender negar que los impresionistas fueron determinantes para el arte moderno y que fueron quienes abrieron la puerta a todo lo que vino después, lo que se postula en este trabajo es que en el período de la Revolución Industrial y el Romanticismo fue donde se generaron por primera vez estos cambios y que J. M. W. Turner, uno de los más grandes pintores del finales del XVIII y principios del XIX, fue un verdadero adelantado a su época. Él tuvo una sensibilidad muy especial y fue capaz de percibir algo nuevo en el mundo y plasmar a su vez algo nuevo en su arte.

“Toda historia del arte es una historia de modos de percepción visual; de las diversas mane-

¹ Martin, D. “Introducción a la Historia del Arte. El siglo XIX”. Universidad de Cambridge, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1985. p 12

ras en que el hombre ha visto el mundo”². Es la historia de Turner, su contexto histórico, las ideas y conceptos que reinaban en el mundo en que vivió las que podemos ver a través de su obra, de como él percibía su mundo. Un mundo que pasaba por grandes cambios.

La bibliografía sobre el pintor británico es muy amplia y todos los autores concuerdan en que fue un artista muy especial y extremadamente talentoso. Pero entre todos los libros usados para este trabajo hubo dos que analizan al artista desde dos puntos de vista distintos y que fueron fundamentales.

Turner de Barry Venning, analiza la obra del pintor en orden cronológico y muestra así la gran evolución del artista y las razones que pudo haber tenido el pintor para este cambio tan radical en su estilo. Pero Venning también quiere rescatar al Turner exitoso de su época y analiza las impresiones en sus contemporáneos más que las de nuestros ojos acostumbrados a la pintura moderna: “Sus contemporáneos lo conocían como un artista complejo y si algunos encontraron sus trabajos difíciles de entender, era por buenas razones”³

J.M.W. Turner de Michael Bockemühl hace un análisis más profundo de una selección de obras del artista desde un punto de vista más analítico en cuanto a tema, estilo, trazo y su espectacular uso del color.

En este trabajo, a través algunas de las obras del artista que marcaron algún momento de su vida, ordenadas en orden cronológico, se busca entender como Turner percibía y representaba el mundo; como a través de su carrera su trazo se hacía más expresivo y menos realista y de como llegó a resultados que parecieran ser muy posteriores a la época en que fueron pintados.

² Read, H. “Historia de la Pintura Moderna”. Ediciones del Serbal, España, 1984. p 6

³ Venning, B. “Turner”. Editorial Phaidon, Nueva York, 2003. p 7

Para poder estudiar a Turner es necesario primero entender el contexto histórico de la época y el lugar en que le tocó vivir. En el capítulo I se analizan los antecedentes, los hechos históricos y las ideas que cambiaron de manera tan radical al mundo y principalmente a Inglaterra. Estos son la Revolución Industrial, el impacto de la Revolución Francesa y el Romanticismo.

Muchos historiadores hablan del período en que vivió Turner como La Era de las revoluciones, refiriéndose a la Revolución Industrial y a la Revolución Francesa. Ambas fueron determinantes en el mundo de vendría, pero en el caso del inglés William Turner, tiene mucho más impacto la revolución inglesa, la industrial.

La Revolución Industrial marcó un antes y un después en la historia de la humanidad. Con la Revolución Industrial surgió la posibilidad de fabricar bienes de forma masiva, con una fuerza mucho mayor y mucho más potente que ninguna conocida hasta esa época. Desde ese momento todo cambió. Cambió el paisaje, grandes pastizales que por siglos estaban abiertos fueron cercados y aparecieron fábricas con chimeneas y humo; cambió la sociedad ya que surge una fuerte clase media y también un proletariado; cambió la manera de informarse, por la masificaron los medios impresos; y cambió la manera de moverse y la velocidad a causa de la aparición del tren y el barco a vapor, lo que cambió completamente los tiempos de viaje y las distancias: “Esta revolución transformó y sigue transformando al mundo entero”⁴.

La otra gran revolución, más política que la inglesa, fue La Revolución Francesa en 1789. En un comienzo fue alabada por los artistas y los intelectuales de finales del siglo XVIII. La veían como el triunfo de las ideas y de la Era de la Razón sobre lo establecido. Poco tiempo después los mismos intelectuales veían con horror como la Revolución se había transformado en terror y violencia. En 1793 Francia comienza una larga guerra con Inglate-

⁴ Hobsbawm, E. “La Era de la Revolución, 1789-1848”. Grupo Editorial Planeta, Buenos Aires, 2012. p 9

rra que marcaría con ideales nacionalistas y también un sentido de horror a la guerra a toda una generación. Turner fue uno de ellos.

En 1781 Emanuel Kant publica su *Crítica de la Razón Pura*, obra en la que el filósofo, hijo de la Ilustración, destruye siglos de racionalismo en la filosofía al decir que la razón no lo puede todo: “fue considerado como un oponente demoledor de la razón cuando negó la posibilidad de conocer las cosas de nuestro propio interior”⁵. En su obra dice (a grandes rasgos) que la realidad solo puede ser conocida a través del filtro de la razón de cada individuo y con esto siembra los principios del subjetivismo en que cada quien tiene su propia realidad. Esta fue la base del nuevo movimiento cultural que ya se estaba gestando en Alemania y que reinaría en el resto de Europa entre los siglos XVIII y XIX. “Hacia 1800, filósofos, literatos y artistas propagan en Alemania una nueva visión del mundo, bajo la bandera del Romanticismo”⁶. En este trabajo se estudiarán las ideas principales de los filósofos que dieron forma al Romanticismo y que más importancia tuvieron para el mundo del arte, Herder, Kant, Goethe, Fichte y Schelling; y el inglés Edmund Burke.

Las ideas del Romanticismo en el arte representaron un nuevo subjetivismo, ya que a partir de la filosofía de Kant y posteriormente de Fichte, el mundo exterior depende de la subjetividad del observador. Esto representó un quiebre con la tradición artística que existía desde el siglo XIV, cuando lo que buscaban los artistas en sus pinturas era representar la realidad tal como se ve, siguiendo cánones de modas y estilos de cada época.

A partir de este punto la realidad puede ser representada según como cada artista la ve, lo que es un factor determinante en los profundos cambios que experimentará el arte a finales del siglo XIX. “...la actitud romántica supone una valorización primordial de la subjetividad, del individuo que siente y desea y, en consecuencia, del elemento más profundo e irrenunciable del individuo: su libertad, sobre todo, en cuanto capacidad creadora. El Romanti-

⁵ Cranston, M. “El Romanticismo”. Editorial Grijalbo, España, 1997. p28

⁶ Wolf, N. “La pintura del Romanticismo”. Editorial Taschen, Portugal, 1999. p 9

cismo es una época de Exaltación de la libertad individual creativa”⁷. En general las pinturas de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX no muestran un cambio tan notorio con lo que se había hecho en siglos anteriores, pero algunos artistas fueron capaces de captar esta nueva libertad y plasmarla en sus pinturas con estilos nunca antes vistos. Uno de ellos fue el pintor inglés J.M.W. Turner.

El capítulo II es un breve resumen de lo que fue el Arte Occidental entre los siglos XIV y XIX, con mayor énfasis en el mundo artístico en el que Turner nació y se desarrolló como artista.

La visión del arte en la Inglaterra de finales del siglo XVIII había cambiado mucho en el transcurso del siglo. Hacia 1700 los nobles ingleses preferían el arte de los maestros italianos, compraban pinturas y esculturas en el continente y no tenían gran consideración por los artistas británicos. En el transcurso del siglo los amantes del arte y los mismos artistas de la isla comenzaron a hacer notar la necesidad de que Inglaterra tuviera sus propios grandes maestros. Había que empezar por tener una academia de arte como la francesa, para formar y elevar el estatus de los artistas para que así dejaran de ser vistos como meros ejecutores o artesanos.

Esta idea culminó con la fundación en 1768 de la Royal Academy of Arts, lo que marcó un hito en la historia del arte inglés. Además de formar artistas, en la Academia se exhibían y vendían sus obras para la nueva sociedad de consumo de la Inglaterra industrial.

La pintura de paisaje, que hasta esos años era considerada como una rama inferior del arte, gracias principalmente a las ideas del Romanticismo, se transformó en un gran estilo. Los paisajistas ingleses eran reconocidos en todo el continente. Turner fue uno de ellos.

⁷ Prieto, F. Historia de las ideas y de las formas políticas. Edad Moderna. 2, La Ilustración. Tomo III.2. Unión Editorial. Madrid, 2001. p 34

J.M.W. Turner logró en su pintura, especialmente en las de sus últimos veinte años de vida, algo nunca antes visto en el arte y es eso lo que se quiere analizar en el capítulo III de este trabajo.

Tomando como base principalmente los libros de Venning y de Bockemühl, elegí las pinturas y bocetos más representativos de su vida y de como fue cambiando su estilo. En la obra de sus primeros años como artista vemos pinturas y dibujos perfectamente bien ejecutados en cuando a la técnica y a la representación de la realidad. Al poco tiempo vemos como el pintor, todavía muy joven, fue influenciado por las ideas del Romanticismo, especialmente la idea de lo sublime de Burke. En esta época ya se ve una pincelada más suelta y también más expresiva. Un Turner mayor nos muestra pinturas y dibujos perfectamente bien ejecutados de un estilo único, inconfundible e imposible de reproducir. Al final de su vida aplica ese estilo en pinturas en las que ya no queda nada de realismo, y se ve una espectacular abstracción.

Finalmente en las conclusiones, analizaré si efectivamente J.M.W. Turner fue un adelantado a su época en términos de arte y como el complejo contexto en el que vivió pudo influir en esto. La idea es ver la influencia que los acontecimientos de esta época tuvieron sobre Turner, como el mismo Turner también influyó de alguna manera a los impresionistas de finales del siglo XIX, o si fue más allá de ellos.

Capítulo I

EL QUIEBRE DEL SIGLO XVIII Y XIX

A comienzos del siglo XIX las dos grandes revoluciones, la Revolución Industrial y la Revolución Francesa, habían cambiado completamente al mundo. El pensamiento había cambiado, la sociedad estaba cambiando y el arte debía cambiar junto con ellos.

El paso entre el siglo XVIII y XIX, en términos de arte se conoce como una ruptura con la tradición que había comenzado con la pintura del Renacimiento. La ruptura comienza cuando se permite la subjetividad en el pensamiento, a partir de la filosofía de Kant, y aparece el arte individual y subjetivo de cada artista, que no sigue líneas establecidas de un estilo más que en sus aspectos más profundos. Este proceso de ruptura tuvo a algunos de los más grandes artistas del siglo XIX, que se vieron frente a una libertad ilimitada para expresarse y pusieron las bases de lo que al final del siglo sería una ruptura total con todo lo conocido o establecido en términos de arte “Súbitamente los artistas se sintieron libres para elegir como tema desde una escena shakesperiana hasta un suceso momentáneo; cualquier cosa, en efecto, que les pasara por la imaginación o provocara su interés. Este desdén hacia los temas artísticos tradicionales vino a ser el único elemento que tuvieron en común los artistas encumbrados de la época y los rebeldes solitarios”⁸ “...la situación solo fue desesperada para los (artistas) carentes de temperamento, pues la amplitud del terreno en que escoger y la independización de los antojos de los clientes, alcanzadas a tan alto precio, también poseían sus ventajas. Por primera vez, acaso, llegó a ser verdad que el arte era un perfecto medio para expresar el sentir individual; siempre, naturalmente, que el artista poseyera ese sentir individual al que dar expresión”⁹.

⁸Gombrich, E. “La historia del Arte”. Editorial Phaidon, 1997. p 481

⁹ Ibid p 502

Este quiebre que comienza cuando el artista se siente libre para expresarse a través de su arte, tiene sus raíces en las ideas de Kant y en las ideas de los filósofos y pensadores del Romanticismo y sus precursores.

Pero antes de profundizar en este tema es necesario entender los radicales cambios que experimentó el mundo durante el siglo XVIII debido a las dos grandes revoluciones que marcan un quiebre económico, político y social en el mundo. La Revolución Industrial y la Revolución Francesa.

I.a. LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL

La Revolución Industrial fue un proceso que comenzó a desarrollarse en Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XVIII y la primera mitad del XIX, o sea, entre los reinados de Jorge III y Guillermo IV. Durante este período hubo enormes cambios que significaron tal quiebre en la historia, que marcaron el fin de una era y el comienzo de otra completamente distinta para la humanidad. Para muchos historiadores el cambio que significó este acontecimiento solo puede ser comparado con el experimentado en el Neolítico, época en que la humanidad se hizo sedentaria gracias a la invención de la agricultura y la metalurgia; y pudo dedicarse a cubrir necesidades menos urgentes que la búsqueda de comida y abrigo y con el tiempo hacer tan grandes inventos como la escritura, la ciudad y el Estado.

La Inglaterra de principios del siglo XVIII era completamente distinta a la Inglaterra de mediados del siglo XIX. Era un país de pequeñas aldeas, campos y enormes pastizales sin cercar. La gran mayoría de la población estaba formada por campesinos que se dedicaban principalmente a la agricultura y a otras actividades propias de la vida rural. El nivel de vida era muy bajo, se sabía poco de técnicas de agricultura y en general el hombre vivía a merced de la naturaleza.

En esta época la industria era completamente artesanal, dependía de la habilidad manual de cada artesano y se transmitía de una generación a otra sin mayores modificaciones.

La Revolución Industrial fue una revolución porque los cambios que produjo fueron radicales, profundos y abarcaron todos los aspectos de la vida. Fue también industrial porque los cambios que más afectaron al mundo se generaron en la industria. La Revolución Industrial cambió la manera de pensar, la manera de trabajar, el paisaje y las distancias.

El proceso de la Revolución Industrial comienza a desarrollarse en una Inglaterra política y económicamente estable, donde fue posible el intercambio de nuevas y revolucionarias ideas de la Era de la Razón, aplicar las nuevas tecnologías que surgen gracias a estas ideas, al aumento de la población que se produce gracias al mejor nivel de vida que logran estas tecnologías y al exitoso uso de energías más poderosas que las conocidas hasta ese momento. Es así como Inglaterra, en una constante búsqueda de mejoras y nuevas aplicaciones a lo inventado y descubierto, llega al siglo XIX lista para comenzar un mundo de trenes, barcos a vapor, prensa escrita y grandes fábricas.

La Revolución Industrial en un comienzo se desarrolló en Inglaterra y luego se expandió por el resto del continente europeo. En poco tiempo la gente fue testigo de como el mundo que conocían cambiaba, avanzaba y se movía cada vez más y a mayor velocidad. Como dice Erik Hobsbawn, "Fue probablemente el acontecimiento más importante de la historia del mundo y, en todo caso, desde la invención de la agricultura y las ciudades. Y lo inició Gran Bretaña. Lo cual, evidentemente, no fue fortuito"¹⁰

La Revolución Industrial fue el resultado de una serie de factores que tienen sus raíces en época de la Ilustración y los avances científicos y técnicos que vinieron con ella; el aumento en la población que trajeron estos avances y el escenario perfecto para el desarrollo tecnológico y económico de la Inglaterra del siglo XVIII.

¹⁰ Op Cit. Hobsbawn. p 35

I.a.1. Factores que hicieron que la Revolución Industrial fuera en Inglaterra.

Hacia el siglo XIX Inglaterra era el país europeo más próspero de Europa debido a su poderío económico y a su estabilidad política.

- El sistema político

La estabilidad política inglesa y su auge económico hacia el siglo XVIII se debía principalmente a su sistema de gobierno, la monarquía parlamentaria. A diferencia de otros países como Francia, Austria y España que en esa época tenían monarquías absolutas, en Inglaterra el poder y la toma de decisiones no caía sobre una sola persona y su capacidad (o incapacidad) de gobernar, sino que lo tenían un grupo de representantes de distintos sectores apoyados por el rey. Era definitivamente un sistema político mucho más eficiente. Gran Bretaña tenía el sistema de gobierno correcto para el libre capitalismo. “El sistema de gobierno parlamentario proveía el escenario para establecer inversiones y para generar las bases de transacciones favorables para la expansión económica”¹¹.

La Monarquía Parlamentaria inglesa fue el resultado de un largo proceso histórico que tiene sus raíces en el reinado de Enrique VIII, comienza con una serie de guerras civiles que se produjeron durante el reinado de Carlos I y culminó con la Revolución Gloriosa y la subida al trono de Guillermo de Orange en 1688.

A la muerte de Isabel I, hija de Enrique VIII, la sucedió al trono Jacobo I, hijo de la prima segunda de Isabel, María Estuardo. El rey Jacobo desde el principio de su reinado tuvo problemas con el Parlamento, principalmente debido a su irresponsabilidad financiera. Se dice que tenía favoritos en la corte a los que daba carísimos regalos y hacía grandes favores políticos, lo que lo hizo muy impopular. Aunque durante su reinado Gran Bretaña continuó con la estabilidad de la Era Isabelina, Jacobo sembró un enorme descontento con la monarquía absoluta por parte del Parlamento a la vez que los problemas entre católicos y protestantes continuaron. A su muerte lo sucedió en el trono su segundo hijo, Carlos.

¹¹ Ibid. p 36

Carlos I de Inglaterra, al igual que su padre no fue un rey popular. Sumado a las diferencias entre parlamento y corona, que venían desde el reinado de Jacobo, estaban las diferencias religiosas que eran un problema desde la época de Enrique VIII, y que se vieron incrementadas por el aparente catolicismo del rey, casado con una princesa francesa católica. Carlos quería el poder absoluto como sus pares del continente, lo que hizo que la tensión entre el rey y el Parlamento aumentara con el tiempo culminando en la disolución de este por parte del Rey. Once años después el rey necesitó volver a formar el Parlamento para poder justificar nuevos impuestos y recuperarse del desastre económico de la Guerra de los Obispos (1639-1640). El Parlamento cada vez tenía más detractores del rey, lo que culminó en uno de los tres enfrentamientos civiles, que se conocen como Guerra Civil en 1642. El país quedó dividido en monarquistas o cavaliers que apoyaban a Carlos I, y parlamentaristas o bounheads, bajo el mando de Oliver Cromwell, que también era profundamente protestante.

Durante la Guerra Civil el rey Carlos I de Inglaterra fue tomado prisionero y decapitado en 1649. Los monarquistas habían perdido frente a los parlamentaristas y Cromwell tomó el mando.

Tras la muerte del rey, el absolutismo monárquico que la guerra pretendía terminar se transformó en un absolutismo de Oliver Cromwell. Cromwell gobernó con mano muy dura, e intentó imponer su rígida moral puritana, lo que al poco tiempo de mandar lo hizo tan impopular como el rey que había decapitado.

Al morir Cromwell se restableció la monarquía restituyendo en el trono al hijo de Carlos I, Carlos II. Al poco tiempo los conflictos entre corona y parlamento volvieron, al igual que el viejo conflicto entre católicos y protestantes, por lo que para mantener su trono Carlos tuvo que aceptar las Actas de Prueba (que excluían a los católicos del parlamento) y el Acta de Habeas Corpus (que garantizaba la seguridad personal contra toda detención arbitraria). Su reinado trajo por fin a la isla un período de paz.

Al morir Carlos II, lo sucedió al trono su hermano católico Jacobo II. El Parlamento vio con temor que Jacobo II entregaría el trono a su hijo bautizado católico de su segundo matrimonio, con lo que el gran problema de religión seguiría y la paz que por fin se había logrado, no duraría. Por esta razón ofrecieron el trono a Guillermo de Orange, casado con María, hija protestante del primer matrimonio de Jacobo II. Jacobo, al ver que no tenía apoyo de ningún tipo huyó de Inglaterra. Esta es la llamada Revolución Gloriosa de 1688, en la que por fin se solucionaron los problemas entre corona y parlamento y también los problemas religiosos declarando a la iglesia anglicana como la religión oficial, pero con libertad de culto. Por otra parte los católicos no podrían acceder a cargos públicos y el rey sería una figura mucho más simbólica que ejecutiva, aunque no completamente sin poder. Así comenzó en Inglaterra la monarquía parlamentaria, sistema de gobierno que continua vigente hasta hoy.

Fue gracias a la monarquía parlamentaria que Inglaterra se transformó en un país liberal, que pudo dejar atrás el mercantilismo y reemplazarlo por el capitalismo, en que el Estado interviene solo como fiscalizador y deja que el mercado se auto regule a través de la oferta y la demanda. Este sistema económico, al dejar a los individuos en libertad de generar sus propias ganancias, fomenta y aumenta la producción de distintos bienes.

- El Sistema Económico

El mercantilismo era el sistema económico de las monarquías absolutas, que basaba la riqueza de un país en sus reservas de oro y plata. Esto significaba que cada gobierno buscaba fomentar el mercado nacional, se aferraba a los monopolios para mantener entradas estatales y castigaba con fuertes impuestos de aduana la mercadería de otros países, para así evitar que el oro y la plata salieran fuera de su territorio. “El Mercantilismo, que durante dos siglos había sido promotor de la expansión económica, se convierte en freno para una dinámica basada ahora en la iniciativa individual que ya no necesita el amparo del Estado: había llegado la hora del liberalismo”¹². El Mercantilismo era un sistema que fomentaba la

¹² Op Cit Prieto, p33

guerra y la colonización de nuevas tierras, para aumentar la cantidad de productos nacionales y también asegurar el comercio exclusivo con sus colonias. Al ser la guerra parte tan importante de la vida del país se destinaban muchos recursos a ésta, lo que implicaba un gran gasto y normalmente dejaba vacías las arcas estatales. En Francia, por ejemplo, el rey decidía que rutas había que construir o arreglar. Normalmente se decidía por unir puntos estratégicos militares, lo que hacía que el traslado de materias primas o artículos manufacturados para la venta fuera lento y difícil y por lo tanto la mercancía más cara. El Inglaterra, que era la sociedad más liberal de Europa hacia el siglo XVIII, las rutas se construían y arreglaban según las necesidades del comercio, lo que hizo que durante este siglo la red de caminos creciera de manera asombrosa y prácticamente no quedara ni una ciudad o pueblo desconectado, lo que a su vez hizo crecer pueblos y ciudades. “En Inglaterra, los principios fundamentales del liberalismo - teorizados por Adam Smith y luego por la escuela clásica de la economía política- pasaron a ser cultura de toda la nación. Aunque es verdad que el liberalismo es una doctrina que corresponde a los intereses de la burguesía industrial y comercial, sus ideas fueron aceptadas por las otras clases, porque siempre se formularon como la mejor doctrina para el bienestar general de la nación”.¹³

Por otra parte hacia el siglo XVII Inglaterra se había enriquecido gracias a las colonias, que con el comercio de azúcar y algodón le habían permitido crear nuevas rutas marítimas que habían hecho crecer considerablemente sus puertos e incrementar su comercio. Pero la posesión de colonias no había enriquecido a Inglaterra por sí solas. “Esto no solo fue gracias a la posesión de las colonias, sino también al liberalismo que había llegado después de la Revolución Gloriosa, que liberó los monopolios y aseguró un compromiso del Estado con el libre mercado desde 1668”¹⁴.

¹³ Prieto, F. Historia de las ideas y de las formas políticas. Edad Contemporánea. 1, El Romanticismo. Tomo IV. Unión Editorial. Madrid, 2001, p101

¹⁴ Op Cit. Prieto, F. Tomo IV.1. p 102

Como resultado los mercaderes podían invertir su dinero y tomar los beneficios como quisieran con muy poca intervención del Estado. En Francia, por el contrario, el Estado se agarró ferozmente de sus monopolios y como resultado los mercados se vieron sofocados. Adam Smith, en su libro *Una investigación sobre la naturaleza y las causas de la riqueza de las naciones*, de 1776, afirmaba que “El fin esencial del Estado es hacer respetar la justicia y proteger la propiedad...En los demás campos de la vida social el Estado debe abstenerse de intervenir y dejar a los hombres en libertad para que busquen su propio beneficio, pues así, inconscientemente, son guiados por la mano oculta de la Providencia y el resultado general es el mejor que podría conseguirse: los consumidores obtienen los productos mejores y más baratos, los obreros pueden buscar el trabajo mejor pagado”¹⁵

1.a.2. Antecedentes de la Revolución Industrial

- Las ideas de la Ilustración

A finales del siglo XVII Europa vivía la llamada Ilustración o Era de la Razón, época histórica y movimiento intelectual y cultural europeo que abarcó todos los aspectos de la vida, que fue una consecuencia directa de la filosofía moderna que había empezado con el francés René Descartes. El hombre ilustrado creía que la razón era el único medio para conocerlo todo y que este conocimiento, al ser progresivo, perfeccionaría al hombre y a la sociedad, conduciéndolos a la felicidad y al bien. En 1784 el gran filósofo Imanuel Kant, en respuesta a la pregunta ¿Qué es la Ilustración?, respondía: “La Ilustración es la liberación del hombre de su culpable incapacidad. La incapacidad significa la imposibilidad de servirse de su inteligencia sin la guía de otros. Esta incapacidad es culpable porque su causa no reside en la falta de inteligencia sino de decisión y valor para servirse por si mismo de ella sin la tutela de otros. ¡Sapere aude! ¡Ten el valor de servirte de tu propia razón!”¹⁶

¹⁵ OP Cit. Prieto. Tomo III.2. p 303

¹⁶ Krebs, R. Breve Historia Universal. Editorial Universitaria, 2013, p 309

Gracias a la Ilustración muchos aspectos culturales de Europa cambiaron, especialmente en lo relativo a la religión y a las tradiciones. El hombre ilustrado tenía como única autoridad a la razón y dejó a Dios en un segundo plano. “La convicción del progreso del conocimiento humano, el racionalismo, la riqueza, la civilización y el dominio de la naturaleza de que tan profundamente imbuido estaba el siglo XVIII, la Ilustración debió su fuerza, ante todo, al evidente progreso de la producción, el comercio, y al racionalismo económico y científico, que se creía asociado a ellos de manera inevitable”¹⁷. Muchos países abolieron la tortura y fomentaron la educación.

También se hicieron importantes descubrimientos que mejoraron la calidad de vida de las personas, por ejemplo nuevos avances en la agricultura que se transformaron en mejores cosechas y por lo tanto en más comida. Es en este contexto que se comenzó a experimentar un aumento de la población. “La agricultura experimenta a lo largo del siglo un enorme avance en sus técnicas, que viene propiciado por la afición general hacia las Ciencias de la Naturaleza que caracteriza a toda la Ilustración”¹⁸

La ideas de la Ilustración encontraron un escenario ideal en la Inglaterra del siglo XVIII, para el intercambio de ideas y la constante búsqueda de nuevas aplicaciones prácticas para los avances de la ciencia.

- El Aumento de la Población

Durante el siglo XVIII la población aumentó como nunca antes en la historia lo había hecho, y esta es la causa fundamental de todos los cambios que ocurrirían durante el período de la Revolución Industrial. “Estimaciones cuidadosas, basadas en entierros y bautizos, dicen que la población aproximada en Inglaterra y Gales era de alrededor de cinco millones y

¹⁷ Op. Cit. Hobsbawm, E. La Era de la Revolución 1789-1848. p26

¹⁸ Op. Cit. Prieto, tomo III. p33

medio en 1700 y seis millones y medio hacia 1750. Cuando el primer censo se realizó en 1801 la población era de alrededor de nueve millones y para 1831 había alcanzado los catorce millones. En la segunda mitad del siglo XVIII la población había aumentado en un 40% y en las tres primeras décadas del siglo XIX en más de un 50%. Para Gran Bretaña las cifras son de aproximadamente once millones en 1801 y dieciséis millones y medio en 1831".¹⁹

Según Ashton el aumento en la población se debió en una primera instancia a la introducción de tubérculos y cereales que permitieron aumentar las tierras de pastoreo, alimentar más ganado y por lo tanto aumentar el consumo de carne. Al mejorar la alimentación las personas se hicieron más fuertes y resistentes a las enfermedades. Además se mejoraron los sistemas de drenaje y riego, y se descubrieron maneras de abonar la tierra y mejorar los sistemas de rotación de cultivos a través del año para aumentar la producción.

- El carbón y la primera máquina a vapor: energía y fuerza

Aunque las raíces de la Revolución Industrial son políticas, filosóficas y sociales, lo que produjo una real revolución en la historia del hombre fue la energía y su aplicación a una máquina más fuerte, rápida y poderosa que cualquier fuerza usada hasta ese momento de la historia.

Al aumentar la población también aumentó la necesidad por hierro, y por lo tanto por madera, el combustible para fundirlo que se usaba hasta el siglo XVIII. Al aumentar la demanda por madera también lo hizo la tala de bosques que disminuyeron notablemente. Se hizo necesario recorrer distancias cada vez mayores para buscar el combustible, lo que lo hacía más caro. La industria del hierro en Inglaterra estaba en una situación compleja.

¹⁹ Ashton, T. The Industrial Revolution 1760-1830. Oxford University Press, 1964, p4

Gracias a los avances de la Era de la Razón ya se sabía que el carbón era un combustible mucho más eficiente que la madera y también mucho más barato. A principios del siglo XVIII Abraham Darby había estado buscando la manera de hacer más eficiente el fundido del hierro con carbón y desarrolló un método que funcionaba con carbón coke. Esto hizo que el carbón coke se hiciera cada vez más necesario y que la demanda por este aumentara como nunca lo había hecho. Fue en este momento que apareció un nuevo problema, las minas se hicieron más y más profundas hasta llegar al agua. A unos 27, 4 metros de profundidad (que era lo más profundo que se podía sacar el agua usando caballos), estaba el tope de la extracción del preciado mineral. Se hizo indispensable buscar una manera de sacar agua a más profundidad de las minas.

Thomas Newcomen logró solucionar el problema en 1712, al inventar una máquina capaz de bombear agua fuera de las minas usando el principio de vaporizar y condensar agua dentro de un cilindro produciendo un vacío capaz de producir un fuerte movimiento que podía bombear el agua fuera de las minas. Este ingenioso invento fue la primera máquina a vapor.

- La Industria Textil

Con el aumento de la población las aldeas y los pueblos crecieron, lo que hizo que ya no todos fueran campesinos. Pequeños comerciantes, médicos y abogados fueron cada más necesarios y la demanda por productos manufacturados aumentó. Fue en este contexto que se comenzó a hacer necesario aumentar la producción, lo que produjo un cambio radical en la industria.

La industria textil y la lana eran la columna fuerte de la economía inglesa. Además el algodón de India cada vez era más cotizado. En esa época lo común era que cada casa tuviera una rueca, y que cada pueblo o aldea tuviera un maestro de telar. Estos pequeños maestros establecían sus negocios con su propio capital en sus casas, donde se hacían casi todos los procesos de la lana. Los aprendices y jornaleros vivían con los maestros y con los años podían llegar a transformarse ellos mismos en maestros. Por su parte el maestro sentía la ne-

cesidad de mantener a sus trabajadores incluso en tiempos malos. A la vez tenía su pequeña finca donde cultivaba la tierra y tenía unos pocos animales. Este sistema, que había cambiado muy poco desde la edad Media se llamaba “Sistema Gremial”.

Hacia mediados del siglo XVIII, los maestros de la floreciente industria textil, buscaban incansablemente la posibilidad de producir más rápido en menos tiempo y se realizaron muchos inventos e innovaciones en el rubro. Estos fueron los grandes inventos de la industria textil que luego transformaron al mundo.

John Kay, en 1733 hizo una pequeña mejora al telar manual que por siglos había existido prácticamente sin cambios, la lanzadera voladora. Antes el artesano literalmente tenía que “lanzar” la lanzadera, lo que exigía una enorme destreza y brazos muy largos para que no se cayera al suelo o dos diestros tejedores para hacer el trabajo. El proceso era muy lento.

El invento de Kay puso el telar dentro de un marco para que la lanzadera no se cayera al suelo y además hizo que se activara golpeando unas raquetas que hacían que todo el proceso fuera más rápido, que solo se necesitara un tejedor por telar y que se pudieran hacer tejidos más anchos. La lanzadera volante le trajo problemas con los tejedores a Kay y tuvo que huir a Francia, pero de todas maneras al poco tiempo todos los maestros tejedores implementaron su ingenioso invento.

La lanzadera volante hizo que los tejidos se hicieran más rápido, pero el hilado seguía siendo un proceso muy lento. Entre 1764 y 1767 el inglés James Hargreaves solucionó este problema con su ingenioso nuevo invento, la Spinning Jenny (la llamó así por su señora). Creó una rueca que le permitía hilar ocho hilos a la vez con la misma fuerza y en el mismo tiempo que hasta ese momento solo se podía hacer uno. En poco tiempo perfeccionó su invento y fue capaz de hilar dieciséis y hasta ochenta hilos a la vez. La Spinning Jenny fue una revolución en el mundo textil. Por primera vez se podían hacer más telas en menos tiempo y con menos mano de obra. Desafortunadamente Hargreaves hizo y vendió un nú-

mero de Jennies antes de sacar una patente en 1770, por lo que la corte no lo aceptó como dueño de su invento. La Spinning Jenny se multiplicó rápidamente por Inglaterra “se estima que hacia 1788 habían alrededor de veinte mil de estas máquinas trabajando en Inglaterra”

20

Con la lanzadera volante y la Spinning Jenny el mundo textil ya había cambiado rotundamente, pero aun había un factor que limitaba la capacidad de producción. La fuerza que activaba y hacía funcionar las máquinas todavía era humana y aún era necesaria la destreza de los artesanos.

Richard Arkwright, un barbero y artesano de pelucas de Preston, buscó la manera de aumentar la producción a través de una fuente de energía barata y fuerte, que reemplazara la fuerza humana. Lo logró con energía hidráulica. Primero que nada investigó que tipo de rueda de agua (las mismas que se habían usado por siglos en Europa) era más fuerte, y cuando lo determinó, hizo que el mecanismo hiciera funcionar los telares. La máquina era muy grande como para tenerla en una casa y debía estar al lado de un río, además había que construir un gran recinto donde trabajar. Todo esto hizo que ya no fuera accesible para cualquier maestro textil. La energía hidráulica unida a las máquinas, marcó el fin del sistema doméstico. Desapareció el antiguo maestro tejedor, mitad agricultor y apareció el gran empresario capitalista. Este empresario había realizado una importante inversión y quería recuperarla haciendo que su fábrica produjera día y noche. La destreza de un artesano ya no fue necesaria, solo se necesitaba alguien capaz de mantener la máquina trabajando. Arkwright buscó a sus trabajadores ofreciendo trabajo a mujeres y niños (una mano de obra mucho más barata) y también ofreciendo viviendas cerca de la fábrica. Eran pequeñas viviendas de ladrillos sin ningún tipo de comodidad, pero para muchos era mejor que sus rústicas casas en el campo. En esos años aún no existía ningún tipo de regulación al respecto, por lo que las condiciones laborales de los obreros eran muy malas, con largas jornadas de traba-

²⁰ Op. Cit. Ashton. p 51

jos sin ningún tipo de seguridad ni límite. Un horario de trabajo normal era de 5:00 am a 8:00 pm.

A pesar del gran avance que fue, el invento de Arkwright aún mostraba fallas. La energía hidráulica no era constante y obligaba a estar junto a un río. Era necesario buscar otro tipo de energía que la reemplazara.

- La nueva máquina a vapor

La máquina a vapor existía desde principios del siglo XVIII y había sido la gran solución para sacar agua de las minas y así poder obtener los minerales cada vez más necesarios para la población en aumento. El sistema era efectivo pero no muy eficiente. Se necesitaba mucha energía para hacerla funcionar. El escocés James Watts tuvo que reparar una de estas máquinas y descubrió que el genial invento podía ser mucho más eficiente en términos de consumo de energía con unos cambios. Después de experimentar bastante lo logró, y poco tiempo después inventó la manera que hacer que la energía producida por la máquina no solo sirviera para bombear, si no también para producir un movimiento cíclico, lo que fue el punto determinante de un gran invento. La máquina a vapor producía energía fuerte, rápida, constante y barata; y podía instalarse en cualquier parte. Al poco tiempo se descubrió su uso en otras industrias además de la textil, lo que generó nuevos inventos que seguirían cambiando al mundo. La máquina a vapor fue el punto determinante de una serie de inventos, tecnologías y cambios en la vida cotidiana de la humanidad que todavía no termina.

Con la máquina a vapor las industrias comenzaron a necesitar fábricas cada vez más grandes y más mano de obra no clasificada. Esto hizo que las ciudades crecieran a un ritmo vertiginoso y en poco tiempo se llenaran de gente, barrios nuevos y enormes chimeneas. El aspecto de muchos lugares cambió radicalmente, “Áreas que por siglos habían sido campos abiertos para el cultivo o que habían estado desatendidas y usadas como lugares comunes

de pastoreo fueron cubiertos o cercados. Los caseríos crecieron hasta convertirse en populosas ciudades y chimeneas se elevaron eclipsando a las antiguas torres”²¹

Con el tiempo los estándares de bienestar subieron. Las casas dejaron de hacerse de madera con techo de paja y se comenzaron a hacer de ladrillos con techos de tejas o madera. Esto hizo que ratas y pulgas salieran de los hogares llevándose lejos de las casas sus peligrosas enfermedades. Por otra parte la producción textil hizo que la ropa interior de algodón fuera más accesible, lo que mejoró la higiene personal de la gente. “Muchas cosas que habían sido lujos insoñados para los abuelos e incluso los padres de los hijos de la revolución Industrial se hicieron accesibles. Menos de una generación después ya no eran ni siquiera accesibles, eran necesidades. Vivir sin azúcar, té, algodón, vidrio o cubiertos se hizo inimaginable para mucha de la población británica”²²

El aumento en la población hizo necesario que los gobiernos pusieran más atención en crear alcantarillados, pavimentar calles y en enterrar a los muertos. Todo esto continuó mejorando las expectativas de vida de las personas y produciendo un aumento en la población, lo que a su vez hacía necesaria cada vez una mayor producción para cubrir sus necesidades. “La población de Gran Bretaña experimentó un crecimiento de casi el 100%: de unos 11.000.000 en 1800 pasó a 21.000.000 en 1850”.²³ También se generó una nueva clase social, la clase media, con poder adquisitivo que ya no se contentaba con solo lo necesario. Se creó la sociedad de consumo.

La Revolución también trajo también un gran problema social, que generó las bases para ideologías extremistas y violentas que serían protagonistas en el siglo XX con graves problemas políticos, revoluciones y guerras. Sin engañarnos con la idea de una vida idílica de las clases más bajas antes de la Revolución, sí es correcto decir que los primeros años des-

²¹Ibid. p 3

²² Flanders, Judith. “Consuming Passions”. Harper Press, Londres, 2006. p xvi

²³ Op Cit. Prieto, F. Tomo IV.1. p 63

pués de la Revolución llegaron a un punto crítico. Las ciudades se llenaron personas que trabajaban en las fábricas con larguísimas jornadas laborales, bajísimos sueldos y sin ningún tipo de protección. Los más expuestos eran los niños, que al desaparecer el Sistema Gremial de aprendices y maestros quedaron desprotegidos y tenían que trabajar en las fábricas o en las minas. “Los trabajadores de las fábricas estaban sujetos a disciplina férrea, jornadas de 16 horas, salarios mínimos. Este régimen dio lugar a algunas huelgas y disturbios que generalmente terminaron en fracaso, anticipo de los movimientos sociales del siglo XIX”²⁴. Pero en Inglaterra las denuncias de explotación si eran tomadas en cuenta. Poco a poco con los años se fue legislando y fiscalizando a favor de mejores condiciones. El primer paso fue cuando en 1802 el Parlamento inglés aprobó el Acta para la salud y moral de los aprendices.

²⁴ Op Cit. Prieto, F. Tomo III.2. p 31

I. b. EL IMPACTO DE LA REVOLUCIÓN FRANCESA

En 1789 un hecho histórico sorprendía a Europa. La Revolución francesa causaba admiración y miedo en un mundo que veía frente a sus ojos como cambiaba en pocos años el orden establecido por siglos. Tal vez la Revolución Industrial tuvo un impacto mucho más profundo en el mundo en el largo plazo, pero sus efectos se desarrollaron en el transcurso de más años, aunque de todas maneras fue muy rápido. Los cambios de la Revolución Francesa en cambio fueron en pocos e intensos años y se percibieron en toda Europa. Se podría establecer simbólicamente entre el 14 de julio de 1789 con la toma de la Bastilla, y 1804, año en que Napoleón se corona emperador.

Sin profundizar mayormente en los hechos históricos de la Revolución francesa, si es importante analizar su impacto en el mundo de esa época, principalmente en Inglaterra.

Para los intelectuales de la época, la Revolución era el triunfo práctico de las ideas y de la filosofía, pensamientos traducidos en acción, que se habían generado durante los años de la Ilustración, principalmente las ideas de libertad e igualdad. Era el triunfo de la idea optimista de un ser humano capaz de progresar a través de la luz de la razón, que demuestra que el pensamiento no solo interpreta al mundo, también puede cambiarlo. Sobre la Revolución Kant escribió:

“Semejante fenómeno en la historia de la humanidad ya no se olvida, pues ha descubierto en la naturaleza humana una disposición y una facultad para lo mejor, algo que ningún político había desentrañado por el curso anterior de las cosas”²⁵

En Inglaterra las noticias de la Revolución Francesa llegaron cuando recientemente se habían cumplido 100 años de la Revolución Gloriosa de 1688. “En un primer momento la mayoría de la opinión inglesa fue favorable a la Revolución: pensaba que Francia iba a terminar con la monarquía absoluta imitando lo que Inglaterra había hecho un siglo

²⁵ Safranski, R. “Romanticismo, una Odisea del Espíritu Alemán”. Tusquets Editores, España, 2009. p 32

antes”²⁶. Los políticos radicales ingleses pensaban que la Revolución Gloriosa no había conseguido todos sus ideales, mientras que la francesa sí. Los más extremistas querían hacer una nueva Constitución. James Fox, político whig británico dijo sobre la Revolución Francesa “es el acontecimiento más grande que ha ocurrido en el mundo y el mejor”²⁷.

Pero no todos veían con buenos ojos la revolución. El irlandés Edmund Burke veía que las ideas de los radicales podrían alterar el orden tradicional británico, que a sus ojos era la clave del éxito inglés. Burke estaba de acuerdo en que era necesario hacer cambios acordes a los nuevos tiempos, siempre que fueran efectuados de manera gradual y no afecten radicalmente ni a la sociedad ni a la economía. También hizo una fuerte crítica a los políticos franceses de la Revolución que destruían cada institución solo por ser vieja. Para él la vieja Constitución inglesa era excelente y digna de ser imitada. Todas estas ideas están en su obra de 1790, *Reflexiones sobre la Revolución en Francia*, “Un espíritu de innovación es, en general, el resultado de un carácter egoísta y de perspectivas limitadas. Un pueblo que nunca se preocupó de sus antepasados no cuidará de sus descendientes. Además los ingleses saben muy bien que la idea de herencia proporciona un principio seguro de conservación y un principio seguro de transmisión, sin que esto excluya el principio de innovación”²⁸.

La visión de Burke de los acontecimientos en Francia fue casi profética. “No sé bajo que nombre clasificar la autoridad que gobierna actualmente en Francia. Pretende ser una democracia pura, aunque yo la veo en el proceso de convertirse rápidamente en una dañina e innoble oligarquía... de lo que estoy cierto es que en una democracia la mayoría de los ciudadanos es capaz de ejercer sobre la minoría la más cruel opresión cada vez que surjan profundas divisiones en esa clase de régimen... en una tal persecución popular, los individuos oprimidos están en mucha peor condición que en cualquier otra”²⁹.

²⁶ Ibid.p70

²⁷ Ibid. p 71

²⁸ Ibid. p84

²⁹ Ibid. p90

Muchos de los intelectuales que en un principio vieron en la Revolución un triunfo de la razón, pocos años después le dieron la espalda al ver como el terror podía gobernar en nombre de pensamientos e ideas representados por tiranos, que en nombre del bien general establecieron un régimen de opresión.

Pocos años después del comienzo de la Revolución Francesa, Inglaterra comenzó una larga guerra con Francia, que comenzó en 1793 con la Francia de la Revolución y continuó con Napoleón (de ahí el nombre, guerras napoleónicas). Esta guerra que terminó en 1815 con la derrota definitiva de Napoleón en Waterloo, duró más de veinte años y solo tuvo un corto descanso con la Paz de Amiens en 1802. El comienzo de la guerra hizo que intelectuales y artistas ingleses cambiaran radicalmente su opinión sobre los acontecimientos en Francia.

Con respecto a la Revolución, el poeta Wordsworth dijo en su obra *The Prelude* de 1850, “fue una dicha asistir a esta aurora y una gloria ser joven en ella...y ahora convertidos a su vez en opresores los franceses han cambiado una guerra defensiva en una de conquista, olvidándose de todo aquello por lo que lucharon”³⁰. El escritor romántico escocés Thomas Carlyle también hizo una crítica a la Revolución Francesa. Él estaba de acuerdo con que en Francia existía una situación injusta que había que destruir, pero afirmaba que la Revolución fue un fracaso en todo lo que quería ser. “Quisieron construir una sociedad basada en los derechos de los hombres; pero los hombres en la sociedad no tienen derechos sino deberes. Quisieron construir una sociedad democrática basada en la representación; pero lo que consiguieron fue que los ambiciosos fueran elegidos por los ignorantes. En resumen, la gran enseñanza de la Revolución es que una sociedad que no se apoya en el orden espiritual está condenada al fracaso”³¹

³⁰ Ibid. p70

³¹ Ibid. p99

Tantos años viviendo en guerra no solo cambió radicalmente la mentalidad de los ingleses con respecto a la Revolución que la comenzó, sino que además marcó la vida de muchos artistas románticos ingleses con un fuerte nacionalismo. El mismo William Turner nació en 1775, por lo que vivió en un país en guerra con Francia desde los 18 hasta los 40 años.

I.c. EL ROMANTICISMO

J.M.W. Turner vivió y realizó sus obras cuando las ideas del Romanticismo estaban en su apogeo. No se puede estudiar un artista sin analizar el período histórico que le toca vivir, ni mucho menos sin conocer los pensamientos que influyen directamente en su vida y su obra. Hacia el siglo XIX las ideas de filósofos como Kant y también las ideas de los primeros románticos alemanes e ingleses ya eran parte de la vida cotidiana y por lo tanto parte de la manera de pensar de Turner. Como dice Julian Marias, “Lo que primero se piensa en la filosofía acaba por tener consecuencias históricas. Se van generalizando las ideas, hasta convertirse poco a poco en una fuerza actuante, incluso en las multitudes”³²

El Romanticismo fue un movimiento que abarcó todas las artes y la vida en general de Europa entre el siglo XVIII y el XIX. Las ideas del Romanticismo en el arte se transformaron en una manifestación de los cambios que experimentaba el mundo en esa época, pero tuvo sus primeras manifestaciones antes de la Revolución Francesa. El arte es una expresión del pensamiento y el pensamiento nace en la Filosofía. “El cambio en las ideas del hombre acerca del arte tuvo sus raíces, al igual que la Revolución Francesa, en la Edad de la Razón.”³³.

Los pensadores alemanes acogieron las ideas de la Ilustración de una manera más específica que llamaron Aufklärung. Entre ellos el que tal vez es el máximo pensador del Racionalismo y sin dudas uno de los más importantes filósofos de la historia, fue Emmanuel Kant.

Fue justamente Kant quien terminó completamente con la realidad y quién demolió las ideas del Racionalismo al llegar a la conclusión de que la razón no lo puede todo. Esto marcó el comienzo de una nueva Era en la filosofía y también fue la base del nuevo movimiento cultural que reinaría entre los siglos XVIII y XIX.

³² Marias, J. Historia de la Filosofía. Alianza Universidad, Madrid, 1941. p 263

³³ Op Cit Gombrich, E. p 476

La filosofía de Kant, que nació del misma razón para destruirla, fue tomada como punto de partida por el filósofo Fichte, que siguiendo con la idea de Kant, afirma que la razón no puede conocer la realidad en sí, pero la imaginación puede. Frente a la pérdida de poder de la razón habrá quienes enfoquen su mirada hacia los sentimientos que van más allá de la razón misma.

Esta idea sumada a las ideas de Herder, que fueron anteriores a Kant, dan comienzo a toda una era de relativismo, imaginación, emociones, sueños y pesadillas que conocemos ampliamente como Romanticismo. “Mientras que la principal preocupación de los artistas del Renacimiento fue el mantenimiento de la armonía y la proporción, el concepto matemático que impregnó el arte del romanticismo fue el infinito, básico para la formulación de lo sublime del filósofo alemán Immanuel Kant: la sensación de asombro estimulada por la vastedad.”³⁴

El Romanticismo fue una rebelión de los sentimientos, que durante el Siglo de las Luces habían sido depreciados, porque no podían ser medidos ni entendidos racionalmente. El nuevo movimiento cultural que surgió en Alemania y se expandió luego por Europa y América, quería liberarse del rígido racionalismo de esa época. El artista romántico dejaba atrás el reinado de la razón y buscaba situaciones límites que hacen que el hombre reaccione de maneras inesperadas. Emociones, sentimientos, imaginación, espiritualidad, la noche, la libertad, el infinito, lo exótico, la aventura, el pasado medieval, el amor y la muerte.

“El espíritu romántico es multiforme, musical, rico en prospecciones y tentaciones, ama la lejanía del futuro y la del pasado, las sorpresas en lo cotidiano, los extremos, lo inconsciente, el sueño, la locura, los laberintos de la reflexión. El espíritu romántico no se mantiene idéntico; más bien, se transforma y es contradictorio, es añorante y síndico, alocado hasta lo incomprensible y popular, irónico y exaltado, enamorado de sí mismo y sociable, al mismo tiempo consciente y disolvente de la forma. Goethe, cuando ya era un anciano, decía que lo romántico es lo

³⁴ Bird, M. 100 ideas que cambiaron el Arte. Editorial Blume, Barcelona, 2012, p66

enfermizo. Pero lo enfermizo tampoco era demasiado extraño para él.”³⁵

Durante este período surgieron muchos artistas que buscaban representar los ideales recién mencionados y que llamamos “románticos”, sin que hayan sido especialmente rupturistas con lo establecido. Pero también surgieron artistas que fueron capaces de captar mejor los cambios del mundo en que vivían y tomaron la enorme libertad de entender y representar la realidad con su imaginación, de lo relativo y subjetivo para plasmarlo en sus obras. Fueron estos artistas los primeros que rompieron con el arte de la ilusión de realidad tal como se ve que reinaba desde el siglo XV y dieron pie a lo que unos años después ya sería una ruptura definitiva en la historia de la pintura. El inglés William Turner fue uno de ellos.

“El predominio de la luz y del color hizo posible que los pintores románticos abandonaran en sus cuadros el orden racional de la perspectiva central, en favor de un espacio indefinible que acoge ideas universales. Caspar David Fiedrich (1774-1840) creó el paradigma en su cuadro “Monje junto al mar” y Turner continuó este principio hasta un extremo que casi anuncia la abstracción moderna”³⁶

Turner podría ser catalogado como un pintor romántico por la época en que le tocó vivir, aunque su obra tardía no tiene mucho en común con la de otros románticos como Caspar David Friedrich o Eugene Delacroix. Pero los pintores románticos justamente tienen en común que rompen las reglas del arte y exaltan la imaginación, la experiencia personal, la originalidad y el poder de expresar emociones o situaciones complejas, lo que hace que la obra de cada uno sea única y personal.

³⁵ Op Cit. Safranski, R. p15

³⁶ Op Cit. Wolf, N. p18

Kant y la verdad en mí.

Kant nació, vivió y murió en la ciudad de Königsberg, en Prusia, muy cerca del límite con Rusia, entre 1724 y 1804. Era Hijo de un humilde talabartero y tuvo una vida muy simple. La familia de Kant era protestante y profundamente religiosa, lo que seguramente inspiró sus ideas sobre lo moral. Nunca se casó y dedicó su vida a enseñar, a pensar y a escribir. Sobre su personalidad se sabe que era extremadamente meticuloso, ordenado, puntual y muy bondadoso. Nunca en su vida se alejó más que unos pocos kilómetros de su ciudad natal. Este personaje cambió el pensamiento occidental de tal modo que se habla de la filosofía antes y después de Kant.

La filosofía de Kant es muy amplia, pero de todas sus ideas la principal, y la que más influencia tuvo posteriormente en los filósofos que dieron pie al romanticismo fue la nivelación de toda posibilidad a la razón de conocer la realidad, con lo que da fin a toda una era que había comenzado con René Descartes. “Desde Descartes, pasando por Locke, Berkeley, Hume, Vico y otros, toda la filosofía venía centrando su preocupación en el problema del conocimiento humano, pues cualquier otro problema parecía depender de la respuesta que se diera a estas preguntas esenciales: ¿qué es conocer?, ¿cómo se conoce concretamente algo? y, finalmente, ¿qué puedo conocer?”³⁷

En la época en que vivió Kant habían dos corrientes filosóficas predominantes, los racionalistas que pensaban que la base de todo conocimiento estaba en la razón humana, y los empiristas que creían que todo conocimiento venía de las percepciones del mundo. Kant unió en su filosofía las dos corrientes al decir que lo que el hombre conoce del mundo a través de las percepciones, pero el como conoce el hombre el mundo debe pasar por la razón.

Kant publicó en 1781 su obra *Crítica de la Razón Pura*, que dice que “el ser humano está confinado en el mundo de las percepciones; y las realidades que dan lugar a las percepciones

³⁷ Giannini, H. Breve “Historia de la filosofía”. Editorial Catalonia, Santiago de Chile, 2005. p229

nes se hayan eternamente fuera de su alcance”³⁸ La realidad sólo se puede entender a través de la razón que debe categorizarla en tiempo, espacio y causalidad. Estos son requisitos fundamentales de la razón, elementos “a priori”, es decir, anteriores a cualquier experiencia. La razón no lo puede todo, solo puede conocer en un tiempo y en un espacio, en un aquí y en un ahora. Por lo que todo absoluto se desvanece en una mera posibilidad probable, pero no certera. Es decir que cada individuo puede experimentar la realidad desde su perspectiva personal, la realidad en sí no puede ser conocida “das Ding an sich y das Ding für mich (la cosa en sí y la cosa para mí), constituye su aportación más importante a la filosofía... Nunca podremos saber del todo cómo son las cosas en sí. Solo podemos saber como las cosas aparecen ante nosotros”³⁹

Pero para Kant, a pesar de que no se puede conocer la realidad en sí, el hombre nunca estará satisfecho porque tiene un afán de incondicionalidad, o sea, que al conocer un objeto hasta que éste no le plantee nuevos problemas, y eso no es posible. Según él, este afán de absoluto no puede ser satisfecho aunque es una necesidad del conocimiento, porque cada vez que el hombre aumenta su conocimiento y cree que va a lograr ese absoluto, se encuentra con nuevos problemas. Es justamente ese ideal de absoluto lo que genera el acto continuo de conocimiento “Ese ideal del conocimiento, el conocimiento no puede alcanzarlo”⁴⁰

Esta nueva visión de la realidad cambió la manera de pensar de occidente, y no mucho tiempo después cambió también al arte.

Comienzos del Romanticismo

El pensador que dio las primeras ideas que luego formarían el Romanticismo fue el pastor luterano alemán Johann Gottfried Herder (1744- 1803) que había estudiado y tenía una relación de amistad con Kant.

³⁸ Papineau, D. “Filosofía”. Editorial, lugar, año, p 141

³⁹ Gaarder, J. “El mundo de Sofía”. Editorial Siruela, España, 2003. p 395

⁴⁰ García Morente, M. “Lecciones preliminares de filosofía”. Editorial Losada, Buenos Aires, 2004. p 349

Herder inspirado en las ideas de Rousseau, antes de la *Crítica de la Razón Pura*, había llegado a la conclusión de que la religión podía construirse en base a los sentimientos y no a la razón, ya que el conocimiento de Dios se podía alcanzar a través de la conciencia de todo lo que nos rodea. Fue con esta idea que por primera vez los sentimientos se anteponen a la razón en un pensamiento filosófico.

El 17 de mayo de 1769, Herder parte en un viaje sin rumbo fijo, para conocer el mundo y buscar nuevas experiencias. Se despide de su comunidad diciendo: “Mi única intención es conocer desde más perspectivas el mundo de mi Dios”⁴¹. Todas sus ideas nacen de sus viajes y de sus largas travesías por el mar.

Herder da gran importancia al individuo como ente creador, un ser que es un centro de sentido en sí mismo que debe estar dentro de un grupo que a la vez debe respetar su peculiaridad. La comunidad es una unión para la ayuda recíproca entre individuos que a través de la acción conjunta forma un espíritu que es especial y distinto según cada comunidad. Este espíritu que nace de la unión de individuos, marca a cada persona de dicha comunidad.

Fue a partir de esta idea y de su conocimiento de distintas culturas que Herder elaboró teorías de la historia y del lenguaje, que dicen que cada nación tiene un espíritu propio o espíritu del pueblo, *Volksgeist*, que es único y diferente en cada uno. El *Volksgeist* se manifiesta en cada pueblo a través de sus creaciones propias al tener una historia común en un contexto determinado y de estas manifestaciones la más importante es el lenguaje. Con esta afirmación concluye que Alemania no es sólo un término geográfico, como había dicho Voltaire, ya que su pueblo tiene una historia y un lenguaje común que los unifica como nación, al menos culturalmente.

⁴¹ Op Cit Safranski, R. p19

“Sepa usted, pues, que yo mismo he tenido oportunidad de ver restos vivos de este antiguo y salvaje canto, ritmo y danza entre pueblos vivos, a los que nuestras costumbres no les han permitido que se conviertan completamente en lenguaje, canciones y usos, dándoles a cambio algo muy mutilado o simplemente nada.”⁴²

Siguiendo la lógica de la importancia de un lenguaje común para ser considerados una nación, Herder hizo un llamado a los intelectuales y artistas alemanes a realizar nuevas creaciones en su lengua nacional y a que revivieran las obras del pasado de Alemania. Hasta ese momento la mayoría de las obras alemanas habían sido escritas en latín o francés (el idioma universal para los ilustrados) y raramente en alemán. También dio nuevo valor al folklore y contribuyó a reconocer los méritos de autores como Shakespeare y Cervantes, que la Ilustración había dejado en el olvido.

Herder también tuvo ideas nuevas y entusiastas sobre la vida y el concepto de naturaleza viva en oposición a la razón abstracta, “la razón viva es concreta y se sumerge en el elemento de la existencia, de lo inconsciente, de lo irracional, de lo espontáneo, ósea, en la vida oscura, creadora, propulsora y propulsada”⁴³. La vida también tiene un lado oscuro “la raíz más profunda de nuestra alma está cubierta de noche”⁴⁴ Esta idea de la vida y sus ideas sobre el individuo generaron en las generaciones posteriores un culto al genio muy propio del Romanticismo. La idea de la naturaleza viva abarcan lo creador y a la vez lo inquietante.

Fue con Herder que comienza el primer romanticismo, movimiento netamente alemán, que no tardó en tener adeptos inspirados en la idea de recuperar su lenguaje, su cultura y de rechazar el modelo de la Ilustración.

⁴² Ibid p28

⁴³ Ibid. p22

⁴⁴ Ibid p24

Uno de los primeros adeptos de Herder fue un muy joven Goethe, que en ese momento era famoso por sus obras del estilo de la Era de las Luces. Goethe se entusiasmó con la idea de otros tipos de literatura distintas que la ilustrada, especialmente Shakespeare, y escribió un drama histórico llamado *Götz von Berlichingen*.

Posteriormente, en 1774 escribió *Las desventuras del joven Werther*. Es la historia de Werther que se enamora de Lotte pero ella se casa con otro y el sensible Werther no puede soportar este amor sin esperanzas y al final de la obra se pega un tiro en la cabeza que lo deja moribundo hasta que unas horas después muere. Fue tan fuerte el impacto que produjo esta novela en los lectores que muchos jóvenes siguieron el ejemplo del muy infeliz protagonista y se suicidaron por penas de amor. “¡Siento tantas cosas..., y mi pasión por ella lo devora todo! ¡Tantas cosas! . . . ¡Y sin ella todo se reduce a nada!” ... “Sólo Dios sabe cuántas veces me he dormido con el deseo y la esperanza de no despertar jamás. Y al día siguiente abro los ojos, vuelvo a ver la luz del sol y siento de nuevo el peso de mi existencia.”⁴⁵

En 1789 fue la toma de la Bastilla en París, lo que dio comienzo a la Revolución Francesa. Goethe fue un gran oponente a la Revolución y su politización de la sociedad de su época. Sin defender al Antiguo Régimen, despreciaba la brutalidad en nombre de la razón que acreaban los acontecimientos de Francia. Decidió que la mejor manera de alejarse de toda esa politización general del mundo era acercarse más al otro ámbito que también formaba parte del espíritu de la época, el arte y la literatura. “Las alegrías estéticas nos mantienen en forma, mientras casi todo el mundo está sometido a la pasión política”⁴⁶.

Goethe se alejó del Romanticismo: “defendió la clásico como saludable y lo romántico como insano”⁴⁷. Goethe se acercó más al mundo de “las alegrías estéticas”, pero desde un punto de vista científico. En 1810 publicó su “Teoría de los Colores”, obra que Turner reci-

⁴⁵ Goethe, J. “Werther”. Colección de Libros electrónicos de la Facultad de Ciencias Sociales, 1999, p 89

⁴⁶ Op Cit. Safranski, R. p 39

⁴⁷ Op Cit. Cranston, M. p 33

bió de regalo en 1843 de su amigo, y traductor al inglés del libro, Charles Locke Eastlake. “Este ejemplar, provisto de notas marginales de la mano de Turner se conserva hoy en día”⁴⁸. Turner estudió y aplicó en sus obras la teoría del alemán. Incluso le dedicó su pintura *Luz y Color (la teoría de Goethe)- La mañana después del diluvio- Moisés escribe el libro del Génesis*.

En 1794 llega a impartir clases a la Universidad de Jena, Johann Gottlieb Fichte, un apasionado y vigoroso personaje que ya había intercambiado ideas y había sorprendido a Goethe. Fue un filósofo fundamental para el Romanticismo. Fichte tomó como punto de partida la idea de Kant: “de que la mente, al no poder acceder al conocimiento de las cosas en sí mismas, impone sus propias categorías de orden al mundo exterior con el fin de hacerlo inteligible”⁴⁹

Fichte continua con la idea de que no se puede conocer la realidad en sí, pero reemplazó la razón por la imaginación. “Fichte ponía de relieve el aislamiento, la independencia y la supremacía de la mente de cada hombre, o, como él prefería llamarla, del yo o del uno mismo”⁵⁰, es decir, para Fichte el mundo es un producto del yo. De esta manera hizo que el mundo exterior (el no yo) dependiera completamente de la subjetividad del observador (el yo), al contrario de Kant que decía que el mundo exterior no podía ser conocido tal como es, pero no lo negaba. Los artistas y escritores del romanticismo acogieron esta filosofía, de que el universo existía como idea en la mente de cada espectador. Esta pasó a ser la idea principal del nuevo movimiento y dio comienzo a toda una era de subjetivismo en que cada hombre percibe el mundo de manera personal, lo que tuvo gran influencia especialmente en el arte.

⁴⁸ Bockemühl, M. “J.M.W. Turner. 1775-1851. El mundo de la luz y del color”. Editorial Taschen, China, 2010. p 84

⁴⁹ Op Cit. Cranston, M. p 35

⁵⁰ Ibid p 35

El filósofo, poeta, historiador y dramaturgo alemán Friedrich Schiller (1759-1804) al comienzo fue partidario de la Revolución, pero al ver el empoderamiento de masas que en vez de aprovechar el momento para bien sucumbieron ante un instinto básico de violencia, se convirtió en su detractor. Esta situación lo hizo generar una teoría estética que influyó en otros artistas posteriores. Para Schiller la gente no estaba preparada para un cambio tan importante como la Revolución porque aún no había libertad dentro de ellas y esa libertad podría lograrse a través del arte. “La sociedad desatada, en lugar de acelerar su paso hacia la vida orgánica, cae de nuevo en el reino elemental”⁵¹. Schiller pensaba que no había que destruir todo y cambiarlo por algo nuevo. Había que cambiar primero la manera de pensar de la sociedad para generar una revolución en el pensamiento y de esa manera los cambios se generarían de manera correcta. En sus Cartas sobre la educación estética del hombre, dice: “Expresado con toda brevedad, el hombre solo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y solo es enteramente hombre cuando juega”⁵²

Con su teoría de que la estética puede cambiar al hombre, Schiller remarca la importancia del arte, porque todo lo que viene del arte es un fin en sí mismo y no busca utilidad. Schiller advierte que si es necesario continuar con la vida de trabajo y compromisos, pero que no hay que dejarse llevar por un culto a lo meramente útil. “La utilidad es el gran ídolo de la época, un ídolo al que sirven todas las fuerzas y han de rendir homenaje todos los talentos. En esta tosca balanza no tiene ningún peso el mérito espiritual del arte, que, despojado de todo estímulo, desaparece ante el ruidoso mercado del siglo”⁵³

Las teorías de Schiller elevaron al arte y a la literatura a un nivel que jamás había tenido en la historia.

⁵¹ Safranski. p42

⁵² Ibid. p42

⁵³ Ibid. p43

Fueron principalmente las ideas de Herder, Goethe, Fichte y Schiller las que dieron impulso al Romanticismo, y su primera generación que ya estaba en la escena cultural de la época. Eran los hermanos Friedrich y August Schlegel, a Johann Ludwig Tieck y Friedrich von Hardenberg más conocido como Novalis, que con el tiempo serían conocidos como el Círculo de Jena (donde hacía cátedra Fichte). Fue Novalis el primero en llamar *románticos* a los escritores de novelas y dio la siguiente definición al Romanticismo: “Dar a lo corriente un sentido sublime, a lo cotidiano una apariencia misteriosa, a lo conocido la dignidad de lo desconocido, a lo finito un semblante infinito”⁵⁴

Dentro del Círculo de Jena, para comprender mejor la obra de Turner, cabe destacar a Friedrich Schlegel, quién le dio al romanticismo sus bases estéticas. Para él una obra no debía ser juzgada por criterios universales, sino que cada obra debía ser juzgada según los principios que llevara incorporados en sí misma. Es decir, el crítico debía tener amplios conocimientos en su área para poder establecer que ideales busca la obra y después determinar hasta que punto se alcanzó este ideal. "El ingenio es la apariencia, el flash externo de la imaginación. De ahí, su divinidad, y el carácter ingenioso de la mística"⁵⁵

De esta manera Schlegel lleva lo subjetivo hasta los mismos críticos, que hasta ese momento debían juzgar una obra según cánones comunes a todos. Por ejemplo el parecido a una realidad.

La idea de lo sublime

El primer filósofo del Romanticismo inglés fue Edmund Burke. En 1757, cuando en Alemania se comenzaba a formar el Romanticismo, Burke publicó su *Investigación Filosófica Sobre el Origen las Ideas de lo sublime y de lo bello*, en la que atacaba el racionalismo en el arte y apoyaba lo que con los años sería la estética romántica. Para él el arte debía dirigirse a la imaginación y no a la razón. De acuerdo a esto lo más noble en el arte era el infi-

⁵⁴ Op Cit. Wolf, N. p 11

⁵⁵ Schlegel, F. Aforismo 26, Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms .1968. p 151

nito porque no tiene límites y no puede ser apreciado de manera clara, lo que hace necesaria la intervención de la imaginación. A través de la imaginación el arte debía dirigirse a las pasiones. “Burke defendía que una gran claridad, lejos de agitar las pasiones, es en cierto sentido, un enemigo de todo entusiasmo”⁵⁶.

Pero lo que más marcó la estética romántica fue su investigación de lo sublime por sobre lo bello. El primer escritor en usar el término sublime fue Pseudo- Longino, durante la época alejandrina, cuya obra se hizo conocida en el siglo XII cuando fue traducida, pero no fue sino hasta el siglo XVIII que la idea de lo sublime fue retomada con énfasis, aunque con un significado distinto. La experiencia de lo sublime toma algunas de las características que antes se le atribuían a lo bello, sobre todo en lo relacionado con la naturaleza.

Para Burke “todo lo que puede suscitar ideas de dolor y de peligro, es decir, todo lo que es en cierto modo terrible, o se refiere a objetos terribles, o actúa de forma análoga al terror es una fuente de lo sublime, esto es, produce la emoción más fuerte que el alma es capaz de experimentar”⁵⁷. Por otra parte la belleza para él es aquello que suscita amor y deja de ser armonía y proporción (con lo que se opone a siglos de tradición estética). Para Burke lo sublime es superior a lo bello, porque despierta las pasiones del hombre como el terror y la sensación de pequeñez frente al infinito.

“Cualquier cosa que pueda producir de cualquier modo lo que existe ideas de dolor o peligro, es decir, cualquier cosa que sea de alguna manera terrible, o que hable de cosas terribles, o que opere de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; eso es, que produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. Digo la emoción más fuerte, porque las ideas de dolor son mucho más poderosas que aquellas que producen placer.”⁵⁸

⁵⁶ Op Cit. Cranston, M. p 59

⁵⁷ Eco, U. “La historia de la belleza”. Editorial Lumen, Italia, 2004. p 290

⁵⁸ Burke, E.” Investigación Filosófica Sobre el Origen las Ideas de lo sublime y de lo bello”. Project Gutenberg. p 111

También deja claro que una emoción tan potente como el terror es agradable mientras se mantenga a una distancia, es decir que nos aterre sin afectarnos realmente, sin hacernos daño. De la misma manera que lo bello es lo que produce placer sin provocar la sensación de posesión.

“Pero como el dolor es más fuerte en su manera de operar que el placer y la muerte es en general una idea que afecta mucho más que el dolor; porque hay muy pocos exquisitos dolores que no se refieran a la muerte: Lo que generalmente produce el dolor mismo, si lo puedo decir, más doloroso, es, lo que se considera un emisario de este tipo de terror. Cuando el peligro o el dolor están muy cerca, son incapaces de dar ningún tipo de encanto, y son simplemente terribles; pero a una cierta distancia, y con algunas modificaciones pueden ser y son deliciosas como las experimentamos todos los días”.⁵⁹

En 1790 Kant, en su *Critica del Juicio*, define también la diferencia entre lo bello y lo sublime. Para el lo bello es: “placer sin interés, finalidad sin objetivo, universalidad sin concepto y regularidad sin ley.”⁶⁰.

Por otra parte divide la experiencia de lo sublime en dos partes. Lo sublime matemático y lo sublime dinámico. Lo sublime matemático es cuando nuestra imaginación necesita imaginar más de lo que nuestros sentidos pueden ver, porque nuestra razón tiene una constante necesidad por conocer y al llegar a ese punto sentimos lo sublime. Nuestra subjetividad es tan grande que puede querer algo que no puede tener. Un ejemplo de esto es la vastedad infinita del universo.

En lo sublime dinámico lo que nos conmueve es la sensación de potencia infinita, como por ejemplo una tormenta. La sensación de impotencia frente a la potencia mayor.

Fueron las ideas primero de Burke, luego de Kant y posteriormente de otros pensadores

⁵⁹ Op Cit. Burke, E. . p 111

⁶⁰ Op Cit. Eco, U. p294

románticos, las que definieron lo sublime como: “un objeto ante cuya representación nuestra naturaleza física percibe sus propios límites del mismo modo que nuestra naturaleza razonable siente su propia superioridad y su independencia de cualquier límite”⁶¹. Estas ideas fueron las que llevaron a los románticos en búsqueda de vastedad, oscuridad, la noche, el vacío, la soledad y el silencio, todos los fenómenos que producen emociones fuertes y sobrecogedoras. O sea, lo sublime. “Desde entonces, las categorías de lo magnífico, de lo arcaico y bruto, de lo que estimula los estados de ánimo extravagantes, oscuros y caóticos, e incluso lo escandaloso, pasaron a introducirse cada vez más en el pensamiento europeo, hasta ser consideradas como las fuerzas creadoras de las obras de arte realmente grandiosas”.⁶²

Las ideas sobre lo sublime no se limitaron al mundo de la pintura. La escritora inglesa Mary Shelley, en su obra publicada en 1818 “Frankenstein” pone al lector frente al desolado y aterrador mundo de Victor Frankenstein, el creador del monstruo hecho con restos de cadáveres.

“Una despreciable noche de noviembre contemplé el final de mis esfuerzos. Con una ansiedad rayana en la agonía, coloqué a mi alrededor los instrumentos que me iban a permitir infundir un hálito de vida a la cosa inerte que yacía a mis pies. Era la una de la madrugada; la lluvia golpeaba las ventanas sombríamente, y la vela casi se había consumido, cuando, a la mortecina luz de la llama, vi como la criatura abría sus ojos amarillentos y apagados. Respiró profundamente y un movimiento convulsivo sacudió su cuerpo”⁶³

El Romanticismo y la pintura de paisajes

En 1771, la *Encyclopaedia* clasificó al paisaje como “una de las ramas menores de la pintu-

⁶¹ Ibid. p 296

⁶² Op Cit. Wolf, N. p13

⁶³ Shelley, M. Frankenstein. Libros EnRed, 2004. p41

ra”⁶⁴. Un paisaje no era más que el escenario o el fondo de pinturas de retratos o episodios de la historia, para hacer más notoria la ilusión de la realidad. En obras anteriores al siglo XV son casi inexistentes. Los primeros cuadros donde el paisaje deja de ser solo un fondo y pasa a ser parte importante de la pintura es en las obras del gran observador de la naturaleza, Leonardo Da Vinci “Todas sus exploraciones de la naturaleza eran para él ante todo y principalmente, medio para enriquecer su conocimiento del mundo visible, tal como lo precisaría para su arte.”⁶⁵

Después de Leonardo el paisaje se comenzó a incluir en la pintura como parte del entorno de las figuras. En el caso de ser un paisaje sin figuras humanas era considerado un arte inferior. En el siglo XVII los pintores paisajistas Claude Lorrain, el pintor que Turner tanto admiraba, y Gaspard Poussin lograron darle un nuevo énfasis a pinturas donde el paisaje es el protagonista y las figuras humanas son secundarias.

A principios del siglo XVIII, dentro de la aristocracia inglesa, se puso de moda tener jardines de estilo natural y no tan esquematizados y forzados como los jardines de los nobles franceses. Esta fue una tendencia que empezó el círculo de Lord Burlington que quería basarse en los jardines de la Roma clásica y de los dibujos de paisajes de China. “El jardín paisajístico anglo-chino se consideraba entonces un símbolo apropiado de la libertad que la forma de gobierno británica encarnaba”⁶⁶. Para lograr ese efecto natural usaron como referencia las pinturas de Lorrain y Poussin.

Tiempo después este concepto de jardín natural tomó fuerza con las ideas del romanticismo, lo bello y lo sublime. “En el siglo XVIII, que -con Rousseau, Denis Diderot y Friedrich Schiller, entre otros- sintió que el hombre se distanciaba de la naturaleza, el concepto del paisaje cambió completamente. Ahora lo que se consideraba digno de estimación de un pai-

⁶⁴ Op Cit. Bird, M. p 99

⁶⁵ Op Cit. Gombrich, E. p 294

⁶⁶ Op Cit. Martin, D. p 48

saje era lo subjetivamente expresivo, lo que no permite reducirse a reglas”⁶⁷.

El siglo XVIII fue una época de viajeros que buscaban conocer lugares nuevos y sorprendentes pero sin buscar conquistarlos como se había hecho en siglos anteriores. Estos viajeros iban en búsqueda de lugares diferentes, especialmente paisajes vastos, exóticos e imponentes. Lo que buscaban era experimentar nuevas emociones y eran este tipo de lugares los que las producían. “Desde Burke y desde su palabra mágica de lo sublime centraban cada vez más su atención en los paisajes que conocían durante el viaje (hacia ya dos siglos que los jóvenes de la alta sociedad acostumbraban viajar a Italia) y que se caracterizaban por sus espaciales cualidades pictóricas, y por una singular mezcla de horror y fruición.”⁶⁸ De este mismo gusto por la naturaleza imponente surgió también un renovado gusto por las ruinas, pero no el interés de siglos anteriores, en que ese interés nacía de la necesidad de entender construcciones de la antigüedad. Este nuevo interés era justamente por la ruina incompleta, el deterioro que había sufrido con el tiempo y sobre todo, la vegetación triunfante que se había apoderado de ella.

Con la llegada de la Revolución Industrial el paisaje inglés comenzó a cambiar invadido por cercados y chimeneas. A finales del siglo XVIII el reverendo William Gilpin publicó sus crónicas de viajes, donde habla de la estética de lo pintoresco, término que sería muy usado durante los siguientes años. Un paisaje era pintoresco cuando no había sido cambiado por la modernidad de la Revolución Industrial y cuando era tan parecido a una pintura de Claude Lorrain como fuera posible. Lo pintoresco pasó a ser un eterno tema de discusiones de arte y filosofía, “la estética pintoresquista no tardó en convertirse en tema de inacabables y agotadores debates entre teóricos del arte, filósofos asociacionistas y diseñadores de paisajes”⁶⁹ Gilpin escribió tres ensayos sobre el tema. *Sobre la Belleza Pintoresca*, *Sobre el viaje pintoresco* y *Sobre el Bocetado*. La escritora inglesa Jane Austen, excelente reflejo de

⁶⁷ Op Cit. Wolf, N. p15

⁶⁸ Op Cit. Wolf, N. p 15

⁶⁹Lukacher, B. “Historia Crítica del Arte del siglo XIX”. Editorial Akal. p 122

la clase alta inglesa, en su novela “Sensatez y Sentimientos” hace a su personaje Elinor Dashwood opinar sobre el tema:

“Sospecho -dijo Elinor- que para evitar caer en un tipo de afectación, Edward cae aquí en otra. Como cree que tantas personas pretenden mucho mayor admiración por las bellezas de la naturaleza de la que de verdad sienten, y le desagradan tales pretensiones, afecta mayor indiferencia ante el paisaje y menos discernimiento de los que realmente posee”⁷⁰.

John Ruskin (1819- 1900), el famoso crítico de arte de la Inglaterra victoriana, en su obra *Modern Painters* dedicó gran análisis a lo que él llamo “instinto paisajista”. “Ruskin estaba a la vez identificado y facilitando el eclipse de la pintura de historia por la pintura paisajista, señalando en efecto, una de las transformaciones más importantes en la práctica artística del siglo XIX”⁷¹

Hacia el siglo XIX la pintura de paisaje era considerada una rama de la pintura tan importante como las otras, incluso más. El paisaje podía representar el estado de ánimo del artista (de la misma manera que representaba el estado de ánimo de los protagonistas de una novela en la literatura), podía representar vastedad y dar la sensación de infinito (lo que apela a la imaginación, como decía Burke) y podía enfrentar al espectador a situaciones aterradoras de manera segura. “La pintura de paisajes debe representar lo ilimitado, lo grandioso, lo heroico, la naturaleza agreste y hostil ante la cual el hombre se llena de miedo y admiración. En una palabra: ha de representar lo sublime”⁷²

El fin de una Era

La misma libertad que a principios del siglo XIX dio tanto que crear a unos pocos artistas, también dejó con una enorme sensación de inseguridad a la gran mayoría de ellos, que quedaron por primera vez sin líneas definidas que seguir.

⁷⁰ Austen, Jane. *Sensatez y Sentimientos*. p 53

⁷¹ Op Cit. Lukacher, B. p 121

⁷² Op Cit. Bockemühl, M. p 11

Ya en el siglo XIX los cuadros no se encargaban, sino que se compraban en galerías y el artista debía ser capaz de hacer algo que gustara al público, sin tener muy claro que podría ser. Por lo general el cliente quería algo que había visto en la casa de un aristócrata o en un viaje al continente. Obviamente el artista quería crear algo nuevo y propio, pero también necesitaba que le pagaran y eso se lograba haciendo (o muchas veces copiando) lo que el cliente quería. “En el pasado, esta demanda había sido fácil de satisfacer porque, aun cuando las obras de un artista se diferenciaban mucho en cuanto a mérito artístico, las distintas creaciones de una época se parecían entre sí en muchos aspectos. Ahora, cuando esta unidad de tradición había desaparecido, las relaciones del artista con su cliente pasaron a ser demasiado tirantes por lo general.”⁷³

Muchos artistas, con el fin de vender, comenzaron a generar pinturas y esculturas del gusto general, tan parecidas a la realidad como fuera posible, que representaran de manera teatral situaciones del mundo clásico, paisajes y retratos idealizados. Una extraña mezcla del clarooscuro barroco con los temas del mundo clásico de las pinturas renacentistas. Por otra parte, los arquitectos realizaban edificios a pedido de sus clientes con objetos de distintos estilos que no necesariamente armonizaban. Esta mezcla de estilos, tan común en el siglo XIX, se llama eclecticismo. “Lo que empeoró las cosas fue que la Revolución Industrial y la decadencia del oficio, la aparición de una nueva clase media sin tradición, y la producción de obras a bajo precio que se enmascaraban con el nombre de Arte, acabaron por desbaratar el gusto del público.”⁷⁴

Hacia mediados del siglo XIX el movimiento romántico ya no tenía los mismos ideales que lo inició y se transformó poco a poco más bien en un exotismo, en un escape del mundo real que tanto había cambiado en tan poco tiempo. Los artistas y representantes del roman-

⁷³ Op. Cit. Gombrich, E. p 501

⁷⁴ Ibid. , p 502

ticismo quieren volver a un idealizado mundo de romance, que más que volver al pasado medieval parecía evadirse a un mundo de sueños.

Capítulo II

EL ARTE OCCIDENTAL DESDE EL SIGLO XV HASTA LAS ACADEMIAS DEL SIGLO XVIII

El arte del siglo XV al siglo XVIII: La ilusión de la realidad

El arte entre los siglos XV y XIX tenía un ideal y una manera de hacerse que iba más allá de los distintos estilos, modas y épocas que hubo en el transcurso de esos años. Esta manera de hacer y apreciar el arte comenzó durante el siglo XV y fue un ideal indiscutido hasta finales del siglo XIX. Este gran quiebre en el arte tiene sus orígenes a finales del siglo XVIII, en que distintos factores cambiaron radicalmente al mundo y al arte junto con ellos. En el transcurso del siglo XIX el arte fue un reflejo de estos cambios y los impresionistas fueron el gran final de una gran era. “El impresionismo representa la culminación y el punto final de la pintura ilusionista, que había dominado el arte y los hábitos de percepción en Europa desde el inicio de la era de la perspectiva en la Florencia del Renacimiento”⁷⁵

En el siglo XV, durante la época conocida como Renacimiento, una serie de factores generaron un cambio en el arte occidental. Los artistas comenzaron a firmar sus obras, los temas no religiosos tomaron importancia, se difundió la pintura al óleo y Brunelleschi inventó la manera de hacer que lo representado en el lienzo se pudiera ver tal como lo ve el ojo en la realidad gracias a la perspectiva. A partir de ese invento y de las posibilidades que daba la pintura al óleo, los pintores pudieron generar una escena y dar la ilusión de realidad, o sea, pintar las cosas tal como se ven. Con los años cambiaron las modas, los temas, los ideales de belleza e incluso la técnica para representar esta ilusión en la pintura, pero no cambió la esencia de lo que el arte debía ser: “proporcionar cosas bellas a quienes deseaban tenerlas y disfrutar con su posesión”⁷⁶.

Una pintura estaba “bien hecha” en la medida en que la técnica fuera correcta y la ilusión

⁷⁵ Ruhrrberg, K. “Arte del siglo XX”, volumen I. Taschen, 2005, China. p10

⁷⁶ Op Cit. Gombrich. p 475

de realidad notoria. A partir de ese punto se podía considerar a un artista mejor que otro según la manera de representar sus temas, su originalidad en la elección de la escena, la composición de los elementos, el uso del color, etc. Podemos ver, por ejemplo, las sorprendentes obras de Leonardo da Vinci, las tranquilas figuras de silencio, paz y quietud de Vermeer (que en ningún caso se ven estáticas o rígidas), la capacidad de parar el tiempo y darnos la sensación de estar presentes en un momento preciso que nos da Velázquez; y las brillantes y poéticas figuras que posan delicadamente en perfecta armonía en las obras del francés Nicolás Poussin.

En ningún caso esta gran era del arte se trata de una copia de la realidad. El artista debe utilizar sus conocimientos de la naturaleza para crear su obra en una mezcla de invención e imitación. “De ahí que el artista sea al mismo tiempo- y sin que esto resulte contradictorio- creador de novedades e imitador de la naturaleza”⁷⁷

Leonardo, uno de los precursores de este nuevo tipo de arte, hizo algo completamente innovador en el arte occidental, que se transformó en una de sus características desde ese momento. Hizo que existiera una conexión entre la obra y el espectador. La famosa Mona Lisa, por ejemplo, nos ve desde la pintura como si estuviéramos frente a ella en su casa viendo frente a nosotros el paisaje de fondo por la ventana. Turner, varios siglos después, nos introduce en su obra y busca la manera de hacernos sentir ahí, que nos llegue la luz, el viento o el frío de su paisaje.

Hoy este estilo de retrato nos parece muy familiar. Las modelos nos miran desde las portadas de las revistas, los periodistas desde la televisión y los candidatos políticos desde las fotos de sus carteles de propaganda.

Entre los siglos XV y XIX este tipo de arte, de la ilusión de realidad, reinó en occidente con distintos estilos que variaban la técnica y los ideales de cada época, pero no la manera de

⁷⁷ Op Cit. Eco, U. p178

representarlos. A grandes rasgos podemos decir que los principales estilos y movimientos regidos por este ideal fueron Renacimiento, Manierismo, Barroco, Rococó y Clasicismo. “Renacimiento, Barroco y Romanticismo son expresiones que tienen su origen y lugar propio en la Historia del Arte. Desde el ámbito de la creación artística han extendido su alcance hasta designar épocas enteras de la Historia de la Cultura. Esta ampliación es perfectamente legítima dado que el arte es siempre la expresión de una cultura a la que pertenece, dentro de la que vive, a la que está unido, pues el arte expresa, además de la experiencia puntual del artista, una actitud ante la vida....”⁷⁸

⁷⁸ Op Cit. Prieto, F. Historia de las ideas y de las formas políticas. tomo IV, Edad Contemporánea. p 44.



Leonardo da Vinci
Santa Ana, la Virgen y el niño
1508, pintura al aceite sobre tabla. 168 x 112 cm
París, Louvre



Nicolas Poussin
Santa Cecilia
1627, óleo sobre lienzo. 118 x 88 cm
Madrid, Museo del Prado



Diego de Velasquez
Vieja friendo huevos
1618, óleo sobre lienzo, 99 x 169 cm
Edimburgo, National Gallery of Scotland.



Johannes Vermeer
La tasadora de perlas o Mujer con balanza
1665, óleo sobre lienzo. 42 cm x 35.5 cm
Washington DC, Galería Nacional de Arte

El arte en Inglaterra hacia el siglo XVIII

Hacia el siglo XVIII, en una Inglaterra racional y protestante, el clasicismo se imponía por sobre el Barroco y el Rococó, que aunque lograron entrar en toda Europa, son estilos más propios de los países católicos (Francia y España). “La época en torno a 1700 vio la culminación del movimiento barroco en la Europa católica. Los paces protestantes no pudieron evitar el influjo de esta tendencia avasalladora; pero, sin embargo, no llegaron realmente a adoptarla. Esto puede aplicarse también a Inglaterra en el período de la restauración... La norma del buen gusto en la Inglaterra de lord Burlington y de Alexander Pope fue también la norma de la razón. Todo el carácter del país se oponía a los vuelos de la fantasía de los diseños barrocos y a un arte cuya finalidad era producir una impresión abrumadora”⁷⁹

En cuanto a la pintura, los nobles ingleses preferían adquirir obras de pintores del continente, especialmente de los grandes maestros italianos, para sus colecciones privadas y no dejaban mucho espacio para los artistas ingleses. Esto comenzó a cambiar en el siglo XVIII, y hacia finales del siglo Inglaterra tenía sus propios grandes artistas y su propia Academia de Arte (The Royal Academy of Arts). Hacia el siglo XIX los pintores ingleses, especialmente los paisajistas, eran admirados en toda Europa por su trazo más libre y menos detallista, y su uso del color. Turner aparece en la escena artística inglesa de pintores como Sir Joshua Reynolds, Thomas Gainsborough y su rival profesional el gran paisajista John Constable (entre muchos otros).

El artista británico **William Hogarth (1697 –1764)** fue anterior a los artistas recién mencionados y no gozó de gran fama como artista, pero marcó un hito en la pintura inglesa al hacer notar a sus contemporáneos la necesidad de que los ingleses tuvieran sus propios grandes pintores.

Hogarth no se sentía inferior a sus pares italianos y intentó atraer a sus compatriotas creando pinturas útiles que tuvieran una enseñanza moral. Su idea era que para atraer a un públi-

⁷⁹ Op Cit. Gombrich, E. p 460

co de rígidos valores puritanos, un cuadro debía ser útil. “De acuerdo a eso creó una serie de pinturas que mostraban las recompensas de la virtud y las consecuencias del pecado”⁸⁰. Tuvo éxito con estas series, pero aún así vendía más grabados que pinturas. También trató de ser un pintor histórico, posición muy prestigiosa entre los artistas, pero sus obras no tuvieron mucha acogida. Aunque manejaba a la perfección la composición y la expresión de sus personajes, nunca fue considerado un gran artista, principalmente porque él siempre estuvo en contra del “gusto elegante”, que era el gusto por las obras de los grandes renacentistas italianos. “Hogarth pertenecía también a la época de la razón y creía que las normas del buen gusto eran enseñables, pero no consiguió desviar a sus compatriotas de sus preferencias por los maestros antiguos”⁸¹

Una de las series de Hogarth fue *La carrera del libertino*, que representa en ocho escenas de la vida de Tom Rakewell, hijo de un rico comerciante, que malgasta su dinero en una vida de lujo, prostitutas y juego, y que pasa sus últimos días encadenado en un manicomio.

Aunque Hogarth no logró lo que buscaba entre los coleccionistas británicos, sí logró marcar un precedente en la necesidad de que Inglaterra tuviera sus propios pintores.

Sir Joshua Reynolds (1723- 1792) sí logró satisfacer a la elegante aristocracia inglesa de su época. Él fue el primer presidente de la Royal Academy of Arts (a la que me refiero en el siguiente capítulo), y estaba en el grupo de directores que decidieron admitir en la academia a un muy talentoso adolescente de apenas 14 años, J.M.W. Turner.

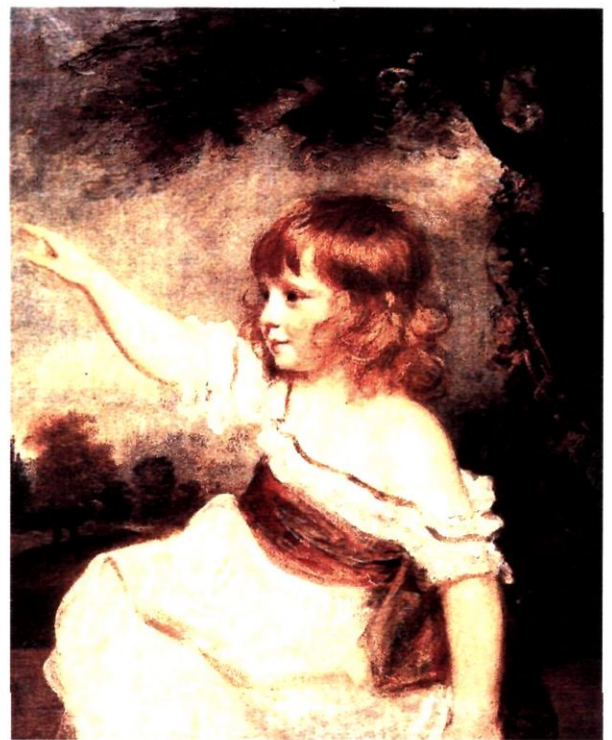
⁸⁰ Ibid. p462

⁸¹ Ibid p 464



William Hogarth

La vida de un libertino: En la taberna o La orgia. Cuadro 3
1735, óleo sobre tela, 62,5 x 75 cm
Londres, Museo Soane



Sir Joshua Reynolds

Master Hare
1788, óleo sobre tela, 77 x 64 cm
París, Museo Louvre



Thomas Gainsborough

Retrato de la señora Sheridan (Elizabeth Linley)
1785-86, óleo sobre tela, 220 x 154 cm
Washington DC, National Gallery of Art



John Constable

Wivenhoe Park, Essex
1816, óleo sobre tela, 56 x 102 cm
Londres, Victoria and Albert Museum

Él fue primero de una serie de grandes artistas ingleses que reflejaron a la perfección la encantadora vida campestre de la clase alta británica, un mundo que la Revolución Industrial estaba extinguiendo, “un mundo de jardines, paz y placeres naturales que solo disfrutaban unos pocos privilegiados hacia el siglo XVIII. Dos dramáticas explosiones iban a hacer desaparecer este mundo, la Revolución Francesa y la Revolución Industrial; y por supuesto, la pintura iba a cambiar junto con todo lo demás”⁸².

Reynolds fue en su época “la figura más importante de la pintura inglesa. En sus quince *Discursos* señala que la mejor ética era posible solo si se pintaba lo noble y lo sublime. Su doctrina académica del “gran estilo” (la creencia en la idea racional) está plasmada en sus retratos, que representan al modelo en una pose copiada de la escultura clásica”⁸³. Al igual de Hogarth, era hijo de la Era de la Razón, y creía que el correcto proceder artístico y las normas del buen gusto podían ser enseñadas. También creía en la importancia de que Inglaterra tuviera sus propios pintores. Pero Reynolds, a diferencia de Hogarth, había estado en Italia y compartía con los coleccionistas la idea de que los grandes maestros del Renacimiento Italiano eran los mejores exponentes del arte verdadero y que para aprender arte era necesario dar a los estudiantes las facilidades para copiar y estudiar sus obras.

Para el primer presidente de la Royal Academy el arte debía ser grandioso e impresionante. Pero esta grandiosidad no debía venir necesariamente de grandes temas, sino de como el artista usara su intelecto para hacerlo grandioso. En su *Tercer Discurso* escribió: “En lugar de intentar divertir a la gente con la delicadeza minuciosa de gran arte, el auténtico pintor ha de esforzarse por mejorarlas mediante la grandeza de sus ideas”⁸⁴. De todas maneras Reynolds siempre quiso pintar grandiosas pinturas históricas mitológicas, pero sus muchos encargos de retratos no le dejaron el tiempo necesario.

⁸² Beckett, W. Story of painting. Documental BBC

⁸³ Beckett, W. Historia de la pintura, Editorial la Isla, Buenos Aires, 1995. p 244

⁸⁴ Op Cit Gombrich, E. p 465

Thomas Gainsborough (1727-1788) fue el gran rival profesional de Reynolds. Al contrario que el presidente de la Royal Academy, Gainsborough fue un autodidacta, nunca fue a Italia y no consideraba necesario estudiar a los grandes maestros para pintar. Aunque eran rivales en su manera de pensar ambos se tenían gran respeto. Reynolds consideró a Gainsborough “como un genio que rechazaba copiar a los maestros, y aunque admiró mucho la habilidad de su rival, se sintió obligado a prevenir a sus alumnos contra sus principios”⁸⁵. Gainsborough fue retratista y paisajista. En su obra se ven algunas influencias de las ideas del Romanticismo.

El paisajista **John Constable (1776- 1837)** era contemporáneo a Turner (solo era un año menor). Ambos eran paisajistas y ambos eran vanguardistas en su estilo personal. Ambos fueron capaces de usar su gran talento y aprovechar la enorme libertad creativa que tenían los artistas de su tiempo.

Constable quiso pintar lo que veía con sus propios ojos, sin guiarse por ninguna regla establecida. Él no buscaba ser innovador ni sorprender con esto, simplemente quería representar la naturaleza como él la veía. En una carta del pintor a un amigo escribió: “el gran vicio de nuestra época es la audacia, el intento de hacer algo más allá de la verdad”⁸⁶. Su arte, que a nuestros ojos parece muy tradicional, causó gran impresión en sus contemporáneos. “Cuando Delacroix visitó Inglaterra, en 1825, quedó vivamente impresionado por las animadas pinceladas de Constable y su frescura óptica, resultado de la utilización de colores rotos para crear tono. A su regreso, se cree que Delacroix volvió a rehacer su gran obra *La matanza de Quíos*, avivando la superficie del cuadro para que guardase mejor relación con el emotivo tema”⁸⁷

⁸⁵ Op Cit. Gombrich, E. p 468

⁸⁶ Op Cit. Gombrich, E. p 498

⁸⁷ Op Cit. Beckett, W. p 270

The Royal Academy of Arts

En 1648 se fundó en París la Academie Royale de Peinture et Sculpture. El artista Mathieu Le Nain fue el miembro fundador. Esta academia francesa se fundó con el fin de crear artistas profesionales, que tuvieran la aprobación real y trabajaran para la gloria de Dios, el rey y de la corte francesa.

“Copiar las esculturas antiguas (dibujarlas o vaciarlas en yeso), el dibujos del natural, la corrección del trabajo de los estudiantes por parte de especialistas o de artistas visitantes, las conferencias sobre temas tales como matemática o anatomía o la exposición en público del trabajo de los miembros eran características consagradas de la práctica académica de la Academie Royale de Peinture et Sculpture francesa”⁸⁸ El modelo de la Academia francesa fue imitado por otros países. Hacia el año 1800 habían academias similares en Berlín, Copenhague, Viena y otras ciudades de Europa. Las academias de arte no solo solucionaban la búsqueda intelectual y práctica que debían hacer los artistas, sino que además daban un lugar para exponer las obras y solucionaban una nueva necesidad de ilustraciones y diseños que surgía con la Revolución Industrial. Es por eso que muchas de ellas tenían apoyo estatal.

Inglaterra no fue la excepción y en 1768 se creó la Royal Academy of Arts con 34 miembros fundadores.

“La década de 1760 marcó una impresionante nueva fase en la historia del mercado del arte en Inglaterra: La primera galería nacional fue fundada, la primera exhibición de arte anual se llevó a cabo, la primera competencia de arte seria con otros mercados de Europa fue montada y la verdadera alternativa al patronazgo de la aristocracia en el arte emocionaba”⁸⁹

⁸⁸ Op Cit. Bird, M. p 108

⁸⁹ Op Cit Flanders, J. p 379

Hasta el siglo XVIII el arte en Inglaterra no era para todos. Las obras de arte se encontraban en los palacios y castillos de la aristocracia, quienes encargaban y heredaban las obras y solo unos pocos pertenecientes a sus círculos más cercanos tenían acceso a ellas. “Algunas veces las casas de los grandes se abrían al público “respetable”, pero era más común que una pintura fuera disfrutada solo por su dueño, su familia y sus amigos”⁹⁰ No existía nada parecido a un museo o a una galería. Generalmente los artistas trabajaban por encargo y se hacían conocidos dentro de los mismos círculos de elite que tenían acceso a las grandes casas donde eran expuestas sus obras. Si un artista quería mostrar su trabajo tenía que hacerlo en su propia casa a un grupo limitado de gente.

Como se explicó en el capítulo anterior, la aristocracia británica prefería las obras de los maestros italianos para sus colecciones y no tenían gran aprecio por los pintores ingleses. Es por esta razón que durante el siglo XVIII estaba de moda que los hijos de la aristocracia realizaran aunque fuera una vez en la vida *The Grand Tour*, un viaje a Europa continental y especialmente a Italia, para aprender sobre arte clásico y adquirir obras y antigüedades y así incrementar las colecciones familiares. Generalmente los jóvenes que hacían el *Grand Tour* no se dedicaban a aprender arte, buscar antigüedades y a visitar iglesias como se esperaba, sino que aprovechaban la enorme libertad de estar lejos de sus familias y conocidos para llevar una vida de placeres. Pero también habían algunos que lo hacían con conciencia, o que si sentían un interés por el arte y quedaban fascinados con lo que veían, sobre todo con el equilibrado arte renacentista de Italia y el fantástico barroco francés. Y querían llevarlo a Inglaterra. “El primer Marqués de Rockingham le dio instrucciones a su hijo de comprar estatuas antiguas para la reconstrucción de Wentworth Woodhouse (aunque en la realidad terminó con copias); William Weddell, del club *Dilettanti*, mandó de vuelta diecinueve cajas con esculturas clásicas a Newby Hall en Yorkshire, mientras que William Locke compraba el *Santa Úrsula* de Claude Lorrain”⁹¹

⁹⁰ Op Cit Flanders, J. p380

⁹¹ Op Cit. Flanders, J. p380

En 1734, en una comida en un club de Londres, un grupo de nobles y estudiosos que habían realizado el Grand Tour decidieron formar una sociedad que tenía como objetivo mejorar el gusto y la apreciación del arte en Inglaterra, auspiciando y promoviendo el arte clásico. Fue así como en 1736 se creó la Dilettanti Society, una sociedad que funcionaba como un club, en que sus miembros opinaban y escribían sobre los trabajos de los otros. Pocos años después, a finales de la década de 1740, comenzaron a aparecer y discutirse las ideas sobre formar una Academia de Arte. En 1755 los miembros de la Dilettanti Society se juntaron con un grupo de artistas (entre ellos Reynolds) para ver esta posibilidad, pero no se llegó a nada porque los objetivos de ambas partes eran muy distintos, los artistas querían soporte económico y los miembros del club querían tener un grupo de artistas que hicieran trabajos a encargo y bajo su supervisión. Los miembros del club veían a los artistas como excelentes artesanos a los ellos tenían que guiar con su buen gusto y educación. Nada más lejano a la idea de Reynolds, que postulaba que un artista, mucho más que manejar un pincel, usaba su inteligencia y su imaginación para crear una obra de arte. “Conformes en que puede haber algo mecánico en la ejecución de un retrato o de un paisaje del natural, en los que la mano copia simplemente lo que ven los ojos; pero ciertamente ¿requiere más que una mera habilidad en el oficio, requiere erudición e imaginación pintar un tema como Aurora de Guido Reni o Et in Arcadia ego, de Poussin?”⁹²

Aunque la Dilettanti Society no tuvo el fin esperado, si marcó un precedente sobre la necesidad de crear una Academia inglesa, no solo para satisfacer los gustos de la aristocracia, también para fomentar la creación de artistas británicos que estuvieran a la altura de sus pares italianos y franceses. Fue así que el 1768 se fundó en Londres The Royal Academy of Arts y Sir Joshua Reynolds, el artista más apreciado por la elite británica, fue su primer presidente. “El rey Jorge III firmó el acuerdo para su fundación en diciembre de 1768. Joshua Reynolds fue su primer presidente, ayudado por un comité de ocho miembros. Los objeti-

⁹² Op Cit. Gombrich, E. p 465

vos básicos eran promover las artes del diseño, ofrecer clases gratuitas y realizar exposiciones públicas”⁹³

La Royal Academy of Arts, al igual que muchas instituciones inglesas de su época, y muy acorde al capitalismo de la Era de la Revolución Industrial, no estaba bajo control estatal, sino que se autogobernaba. Esto era posible gracias a las exposiciones donde los artistas integrantes de la academia se daban a conocer y vendían sus obras.

Sir Joshua Reynolds se tomó muy en serio el tema de que los artistas dejaran de ser vistos como simples artesanos a los que el comprador mirara en menos. El realmente creía que el artista debía ser una especie de talentoso genio creativo que debía que estar por sobre cualquier cliente, y para eso estaba la Royal Academy. “Los estudiantes podrían adquirir ese “gran estilo” a través del estudio del mejor arte del pasado. La ventaja más grande de una academia- anunció Reynolds- es que, además de proporcionar hombres capaces para dirigir a los estudiantes, estas instituciones se convertirán en un almacén de los grandes ejemplos del arte”.⁹⁴

Los artistas miembros de la prestigiosa academia serían verdaderos profesionales, con suficientes conocimientos de arte como para estar sobre cualquier comprador. “Que el arte estuviera abiertamente relacionada con el comercio no era algo deseable para nada. El arte como comercio bajaba el nivel de la ocupación- que ahora se designaba como profesión o llamado- del artista, reafirmando su odiada posición como artesano. Si el arte, en vez de ser comercio era un bien moral, que valiera la pena tener por la mejora que implica en quien la posee, entonces el artista estaba en una posición fuerte, como un instructor y preceptor incluso de las clases más altas”⁹⁵. Reynolds creó para su propósito la Cena Anual de la Royal Academy en la que los artistas eran los anfitriones y además se preocupó que todos los in-

⁹³Op. Cit. Beckett, W. p 240

⁹⁴ Op Cit. Bird, M. p 108

⁹⁵ Op Cit. Flanders, J. p 384

tegrantes de la academia leyeron sus *Discursos*. Su campaña fue tan efectiva que Chambers, uno de los arquitectos fundadores y tesorero de la Royal Academy, tuvo que hacer por su parte otra campaña para recordarle a la gente que ahí se hacía una Exhibición Anual donde las obras de estos maravillosos profesionales del arte se vendían al público.

La combinación de el encumbramiento de los artistas y la exposición para la venta fue excelente. La gente sentía que si el artista pertenecía a la Royal Academy tenía que ser bueno, y los artistas por su parte tenían donde exponer y vender sus obras.

Al avanzar el siglo, pertenecer a la Academia de arte más prestigiosa de cada país se transformó en algo fundamental para los artistas. Pero el arte que se enseñaba y exponía como “bueno” comenzó a distar mucho de ser creativo, original, novedoso o personal, como si lo fue en sus primeros años. “el término academia se convirtió en un sinónimo de formación profesional cerrada, controlada por mediocridades pretenciosas”⁹⁶

Turner, que estuvo exitosamente presente en casi todas las Exhibiciones Anuales desde sus 21 años, al final de su carrera empezó a ser visto como una especie de loco excéntrico. William Blake, otro gran artista del siglo XIX que fue alumno de Reynolds por un período corto dijo: “ese hombre ha sido contratado para abatir el arte”⁹⁷.

Años después los impresionistas no eran aceptados en las academias de Francia y sólo pudieron exponer en el Salón de los Rechazados. Fueron los académicos los que les pusieron el nombre de Impresionistas, a modo de burla de que sus paisajes eran una impresión.

Hacia finales de siglo las Academias comenzaron a ser consideradas retrógradas y retaguardistas, no más que lugares donde se hacían obras con mezclas de estilos antiguos para satis-

⁹⁶ Op. Cit. Bird, M. p 108

⁹⁷ Ibid. p 108

facier el gusto de las masas. Sin embargo fueron las Academias las que elevaron el status del artista y fomentaron el mercado del arte.

Arte para la nueva sociedad de consumo

Tras los acontecimientos que dieron pie a Revolución Industrial, Inglaterra llegó al siglo XIX lista para que la Revolución explotara en nuevas tecnologías e inventos nunca antes vistos que cambiarían para siempre la sociedad. En un principio los beneficios de la Revolución seguían siendo para una pequeña elite formada por la aristocracia y algunos burgueses ricos, pero en el transcurso del siglo XIX, a medida que el nivel de vida fue mejorando, al hacerse accesibles bienes que antes eran lujos y también a medida que se fue legislando a favor de menos horas de trabajo y mejores condiciones laborales, se creó una clase media aspiracional, con tiempo y poder adquisitivo.

“Antes del siglo XIX era una idea radical que la prosperidad y mucho menos el verdadero estado de una nación pudiera ser evaluado midiendo la cantidad y calidad de las posesiones de sus habitantes. La idea de calificar un standard de vida todavía no había nacido”⁹⁸

Esta nueva sociedad de consumo que se generó a causa de la Revolución Industrial, hizo que cambiara completamente el concepto de artista. Las obras de arte se convirtieron en “objetos de deseo” para la clase media que ya no solo buscaba satisfacer sus necesidades básicas. Ahora también quería destacar y la mejor manera era pareciéndose a esa aristocracia terrateniente que encargaban a los artistas pinturas y retratos que coleccionaban en sus casas.

La pintura de paisaje, que siempre había sido considerada como un arte menor, tomó fuerza durante el período del Romanticismo especialmente gracias a las enormes posibilidades de

⁹⁸ Op Cit. Flanders, J. p xv

expresar estados de ánimo y sentimientos a través de la pintura de distintos lugares y atmósferas. El paisaje era el arte de lo sublime, la pintura romántica por excelencia.

Como ya se analizó anteriormente, en estos años la pintura de paisaje dejó de ser considerada como un arte inferior y se hizo muy popular entre artistas y compradores. Esto no fue solo gracias a las posibilidades de expresar estados de ánimo y sentimientos, ni por ser la mejor manera de lograr lo sublime, sino que también por razones económicas. Hacer paisajes era mucho más lucrativo y práctico.

Los retratos eran muy rentables, pero solo se hacían a pedido, porque un retrato del señor y la señora Smith solo le interesa al señor y la señora Smith.

Una pintura histórica era poco rentable. Se necesitaba mucho tiempo de trabajo, muchos modelos a los que había que pagarles y vestuario de la época. Además era difícil conseguir un taller con las dimensiones necesarias, una pared para exponer un lienzo grande y un comprador que quisiera ver en su casa una determinada situación histórica que tuviera donde colgar un cuadro de esas proporciones.

En Inglaterra no hubo un Neoclasicismo como en Francia, porque tampoco hubo una Revolución Francesa llena de fuertes ideas políticas que publicitar, ni tampoco hubo un Napoleón que usara un estilo artístico para hacer propaganda a sus glorias militares. De hecho hubo un rechazo al concepto de la Revolución misma y a Napoleón.

El Neoclasicismo fue un movimiento casi exclusivamente de pinturas históricas y heroicas, de temas del pasado clásico con fuertes referencias a situaciones presentes o de personajes importantes del presente. Pero pintores como David o Ingres no tenían que preocuparse de vender sus pinturas.

Capítulo III

J.M.W. TURNER, EL ARTE DE UNA NUEVA ERA

“A nadie tiene por qué gustarle la pintura” (J.M.W Turner)

En la Exhibición Anual de 1840, a sus 65 años, Turner expuso seis óleos, el principal *Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying Typhon Coming on*, más conocida como *Slave Ship*. La pintura fue un fracaso entre el público y blanco de duras críticas. Lo que para nosotros es una impactante obra maestra llena de fuerza y poder, para el público general de 1840 era algo parecido a un accidente de cocina o al contenido de una escupidera. A sus 65 años Turner era blanco de críticas por sus obras y el estilo que al que había llegado después de años pintando. “En esta fase de su carrera, Turner combinó la fidelidad por el detalle, con una disolución considerable de las formas en el tratamiento de la atmósfera.”⁹⁹

El joven William Turner, el mismo que había fracasado en la Exhibición Anual de 1840, había tenido una carrera exitosa prácticamente toda su vida. Fue un niño prodigio del dibujo y la pintura que se transformó en un muy joven y prometedor artista, aceptado y valorado por los suyos. A su público le parecía fácil admirar su obra, paisajes muy bien ejecutados con excelente calidad de dibujo que cualquiera podía imaginar y entender. Pero en el transcurso de su carrera su estilo cambió tanto y tan radicalmente que en sus últimos años causaba hostilidad y descontento en el público y entre los críticos. Comenzó distanciarse de sus inicios académicos para plasmar en el lienzo su imaginación, sus miedos, sus sueños y sus pesadillas, usando una técnica propia y personal. Y son justamente éstas las obras que lo caracterizan, las que sus contemporáneos no pudieron comprender.

John Ruskin, el crítico de arte más importante de esos años y su más devoto admirador, pensaba que el genio había llegado hasta 1845 y que después ya solo quedaban los restos del gran talento del pintor que, él pensaba, ya no estaba completamente bien de la cabeza.

⁹⁹ Op Cit. Wolf, N. p 79

El mismo Ruskin que dejó de confiar en la salud mental de Turner, en su obra *Modern Painters* de 1843 escribió: “Todo el efecto de la pintura descansa en cuanto a la técnica, sobre nuestra capacidad de recuperar ese estado que pudiéramos llamar la inocencia de los ojos, ese modo de ver infantil que percibe las manchas coloreadas como tales, sin saber lo que significan- tal como las percibiría un ciego al que repentinamente le fuera devuelta la vista”¹⁰⁰

Turner, en el transcurso de los años, no vio la necesidad de representar los objetos de sus obras completamente fieles a la realidad, porque él buscaba representar algo mucho más complejo y pintar con detalle cada uno de los objetos no sirve para este propósito. “Turner consideraba la naturaleza ilimitada como enigma irresoluble, que concibió como destino cósmico en una serie de escenas paisajísticas míticas. Partiendo de los polos de luz y oscuridad, creó una equivalencia pictórica del devenir y desvanecerse que- en su efecto visionario- superó en mucho toda la poetización del paisaje en el Romanticismo.”¹⁰¹ En las pinturas que realizó durante los últimos años de su vida el artista definitivamente rompe con la representación del mundo tal como se ve y lo representa tal como él lo ve, a su manera personal. Ya no es la realidad en sí, si no que la realidad en mi, idea de Kant y subjetivismo del Romanticismo y la idea de Fichte. “Hasta el siglo XX, con Pollock, Rothko y De Kooning, no se dio ninguna muestra de tan atrevida indiferencia hacia el realismo”¹⁰².

Se dice que una vez su amigo Revd William Kingsley le comentó que había ido con su madre a ver su exposición en Queen Anne Street y que ella había quedado maravillada con su cuadro *Tempestad de nieve*, de 1842. Turner le contestó con desdén: “El dijo (Turner): “No lo pinté para que fuera entendido, quería mostrar como es tal escena... a nadie tiene por qué gustarle la pintura”. “Pero”, dije yo (Kingsley): “mi madre una vez vivió la misma escena y el cuadro la llevó a ese lugar”. (Turner): “¿Es tu madre un pintor? No. Entonces debe haber

¹⁰⁰ Ruskin, John. *The elements of drawing*. vol XV. Londres, 1903. p27

¹⁰¹ Op Cit. Wolf, N. p 27

¹⁰² Op Cit. Beckett, W. p 266

estado pensando en otra cosa”.¹⁰³ Como dato es importante agregar que Turner afirmaba que para pintar *Tormenta de Nieve* y representar su experiencia personal se había amarrado al mástil de un barco en medio de una tormenta, “pedí a los marineros que me ataran al mástil para poder observarlo... no pensé que podría salir con vida”¹⁰⁴

Turner resume en su arte todos los cambios que habían comenzado a generarse en el mundo por la filosofía de Kant (la verdad en mi), las ideas del Romanticismo y el nuevo mundo que generaba la Revolución Industrial. “Su brillo cromático, composiciones inconvencionales, escaso detalle y énfasis en las cualidades de la materialidad de la misma pintura no tenían paralelo en el arte contemporáneo británico. Para sus detractores estas cualidades parecían perversas y muchas veces lo denominaron “El William Blake de la pintura de paisajes” (El nombre de Blake era sinónimo de irracional y excéntrico)”¹⁰⁵

La obra de Turner, desde su juventud hasta los últimos días de su vida, muestran un cambio radical y notable. Si seguimos cronológicamente su obra, podemos ver que no pierde continuidad, lo que deja en evidencia que el pintor estaba en una permanente búsqueda y su estilo tan especial fue el resultado de una constante evolución y trabajo personal.

Joseph Mallord William Turner nació en Londres en 1775, el mismo año que la escritora Jane Austen. Nunca supo la fecha exacta de su nacimiento pero él aseguraba que era el 23 de abril. Casualmente ese es el día de San Jorge, el día del nacimiento de Shakespeare y el día que tradicionalmente se dice que murieron William Shakespeare y Miguel de Cervantes. También es el día en el que Reynolds había decidido hacer la Cena Anual de la Royal Academy of Arts, uno de los eventos más importantes de la Academia.

¹⁰³ Op Cit. Venning, B. p266

¹⁰⁴ Op Cit. Bird, M. p113

¹⁰⁵ Op. Cit. Venning, B. p 265



J.M.W. Turner

Tormenta de nieve: un vapor situado delante de un puerto hace señales en aguas poco profundas y avanza a la sonda
1842. óleo sobre tela, 91,4 x 121,9 cm
Londres, Tate



J.M.W. Turner

El palacio del Arz obispo
1780, lápiz y acuarela, 26,3 x 37,8 cm
Londres, Tate



J.M.W. Turner

Tormenta de nieve: un vapor situado delante de un puerto hace señales en aguas poco profundas y avanza a la sonda
1842, óleo sobre tela, 91,4 x 121,9 cm
Londres, Tate



J.M.W. Turner

El palacio del Arz obispo
1780, lápiz y acuarela, 26,3 x 37,8 cm
Londres, Tate

El padre del pintor, William Turner, era un fabricante de pelucas que hacia finales del siglo XVIII había comenzado a dedicarse a ser barbero, porque las pelucas ya no estaban de moda. Su madre, Mary Marshall, fue una figura casi inexistente en la vida de Turner, especialmente después de que comenzó a ser reconocido como artista. Probablemente William quería mantener a su madre tan en secreto como le fuera posible porque Mary tenía problemas mentales, algo de que avergonzarse en esa época. Turner tuvo una hermana menor, Helen, que murió siendo todavía muy pequeña en 1786. Es probable que eso desencadenara la locura de Mary. En 1800, cuando William ya era un prometedor artista, Mary fue internada en el hospital de Bethlem, un instituto mental horrible y sucio donde los enfermos eran sometidos a duros tratamientos. Estuvo en ese lugar hasta el 15 de abril de 1804, día en que murió en la más absoluta negligencia. Su hijo nunca fue a visitarla y nunca habló de ella.

Cuando la madre de William comenzó a mostrar signos de locura el niño de once años fue mandado a pasar los veranos a la casa de un tío materno en Brentford, en el campo. Fue en esta estadía en el campo donde Turner tuvo su educación y también donde comenzó a caminar por la zona haciendo bocetos y dibujos de todo lo que veía y demostrando un espectacular talento. Su padre fue el primero en ver lo excepcional del niño y lo fomentó a seguir el camino del arte. William padre, que era muy ambicioso con respecto a su hijo, exponía y vendía sus dibujos en la vitrina de su negocio ubicado en Maiden Lane, en el distrito de Covent Garden. El sector era un centro de prostíbulos, casas de apuestas y mercados de todo tipo que estaba de moda a finales del siglo XVIII. La barbería de Maiden Lane estaba muy cerca de la Royal Academy of Arts por lo que, aunque el barrio no era un buen lugar para crecer, sí era una excelente ubicación para mostrar los dibujos de Turner. Muchos arquitectos, clientes del padre de William, quedaron sorprendidos por el talento del niño y le comenzaron a encargarse dibujos. Ellos necesitaban dibujos de los planos de edificios en perspectiva con paisajes y colores. Thomas Malton, un dibujante muy conocido en esos días, lo aceptó como aprendiz en su taller y poco tiempo después, con apenas 14 años de edad Turner comenzó a asistir a la Royal Academy of Arts a prueba. En sus primeros años

en la academia, Turner tuvo muchos encargos de arquitectos para dibujar proyectos. Es tal vez por esta razón que sintió una inclinación hacia a la arquitectura, pero uno de sus maestros, Thomas Herdwick lo convenció de seguir el camino de la pintura.

En 1790 fue aceptado en la Royal Academy of Arts. Sir Joshua Reynolds en ese momento era el presidente y estuvo en el panel de académicos que decidieron integrar al muy joven artista. No se equivocaron. Ese mismo año pudo exhibir una acuarela en la prestigiosa Exhibición Anual y a partir de ahí fue expositor casi todos los años de su vida.

Turner no era humilde con respecto a su talento, pero también era completamente abierto a reconocer a un gran artista cuando lo veía. Siempre tuvo afecto y gran admiración por Reynolds, aunque con el paso del tiempo su estilo se alejó completamente de las enseñanzas del viejo pintor y presidente de la Royal Academy.

Se sabe muy poco de la vida personal de Turner, que él mismo siempre mantuvo tan en privado como le fue posible. Era hosco, de modales ásperos, pocas palabras, muy ambicioso, dibujaba y pintaba todo lo que veía casi todo el tiempo y tenía una impresionante memoria fotográfica. “Para Turner, quien nunca tuvo facilidad de palabra, era el bosquejar una manera de asimilar su propia experiencia. Se ha dicho que dibujaba como otros escriben”¹⁰⁶.

No se gustaba mucho físicamente porque era bajo, feo y tenía un fuerte acento cokney que hacía evidente su origen humilde y que le costó mucho aprender a disimular en su vida. Decidió que para ser un gran artista tenía que dedicarse totalmente a su arte, por lo que nunca se casó, pero si tuvo amantes.

Su padre vivió con él trabajando en su taller como su asistente para todo. Se dice que fue la única persona realmente cercana a Turner y que sólo con él hablaba de cosas personales. El

¹⁰⁶ Op Cit. Bockemuhl, M. p 30

actor inglés Timothy Spall, que representó al artista en la película Mr. Turner de 2014 dijo sobre su personaje: “a veces los genios no vienen en un paquete muy romántico”.

Su talento era evidente en su increíble don de imitación. Sus primeras obras muestran la facilidad de dibujo y gran poder de observación del artista. La perspectiva, los detalles, la luz. Todo es perfecto. “Pareciera que su don de imitación permitió a Turner captar inmediatamente, al dibujar, las líneas constructivas de los diferentes paisajes”¹⁰⁷

Cuando con apenas 21 años Turner tuvo la oportunidad de exponer un óleo y diez dibujos en la Exhibición Anual de la Royal Academy de 1796, como siempre, quiso sorprender. Los óleos eran más prestigiosos, pero también eran una técnica menos familiar para el pintor acostumbrado a las acuarelas. Esta era la oportunidad del ambicioso artista para ser reconocido y asegurarse ser parte de la Academia. La dificultad estaba en que era muy difícil impresionar con un paisaje, que en esos años todavía se consideraba un arte inferior a la pintura histórica o a los retratos. Para poder sorprender con un paisaje Turner usó como referente las obras de dos reconocidos pintores de paisajes, el galés Richard Wilson (uno de los fundadores de la Royal Academy), del que analizó el tipo de trazo, más suelto y que daba la sensación de mayor espontaneidad, y Philippe Jacques Louthembourg. Los paisajes de Louthembourg tenían tormentas, tempestades y avalanchas que daban la sensación de miedo y que en la terminología artística de la época eran llamadas “sublimes”, término que se había hecho más importante y muy usado desde de la obra de Burke de 1757.

Fishermen at Sea es, según la definición de Burke, sublime. “En las panorámicas marinas de J.M.W. Turner, sus montañas teñidas de arco iris y sus atmósferas brumosas, el paisaje adquiere una cualidad visionaria y trascendental que los filósofos teorizaron como lo sublime”¹⁰⁸ Podemos ver un mar nada de tranquilo que mueve los botes a su merced. Toda la luz viene de la luna y unas nubes negras amenazan con tapanla y dejar a los pescadores en

¹⁰⁷ Op Cit. Bockemuhl, M. p 31

¹⁰⁸ Op Cit. Bird, M. p 99

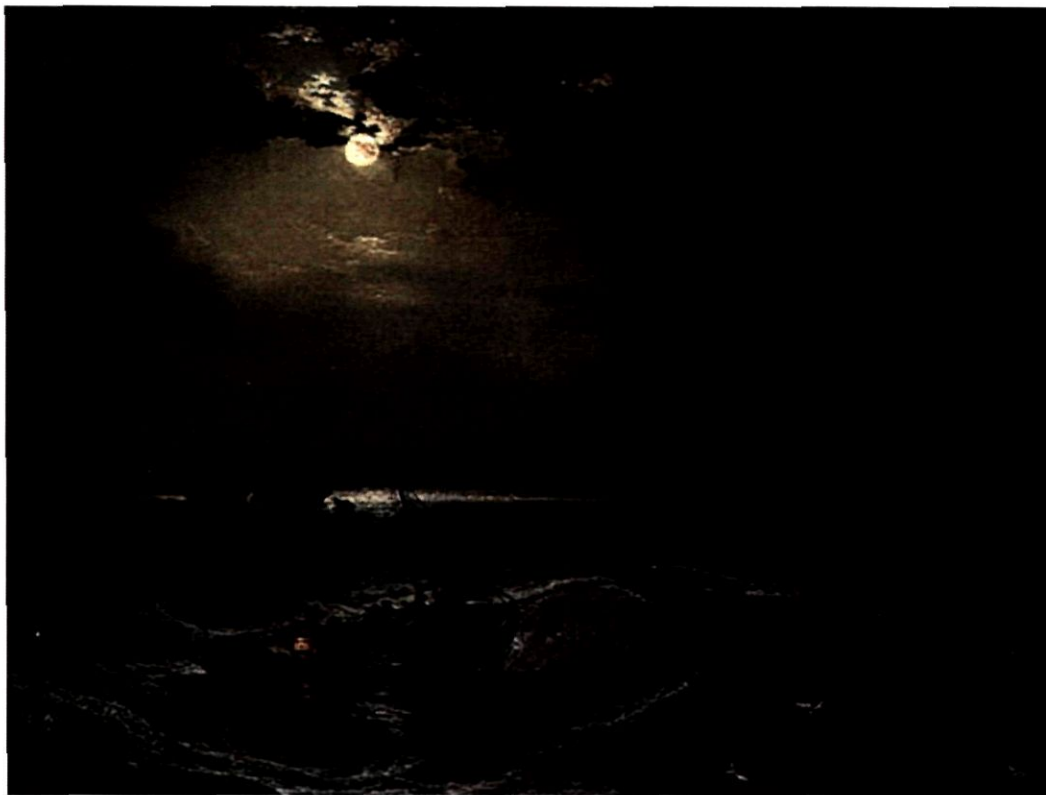
una oscuridad que sus lámparas apenas harán visible. Según Burke el terror y el horror, vistos desde un lugar seguro, producen lo sublime, la sensación más fuerte que puede experimentar el ser humano. “Estas emociones pueden ser producidas solo por objetos o fenómenos de gran poder, del tipo que enfrentan al hombre cara a cara con su propia insignificancia y mortalidad”¹⁰⁹

Lo sublime definiría la obra de Turner del resto de su vida y es esto lo que en parte lo hace tan especial. Es imposible saber si Turner alguna vez leyó la obra de Burke de 1757, pero es poco probable que no haya conocido sus principales postulados, como cualquier artista inglés cercano a los académicos de la Royal Academy of Arts en esa época.

Alrededor de 1798 comenzó una relación de más de diez años con Sarah Danby, la viuda del músico John Danby. Sarah era unos once o quince años mayor que él (se calcula que nació entre 1760 y 1766) y se cree que fue por muchos años la musa de sus sueños eróticos y la madre de sus dos supuestas hijas, Evelina y Georgiana. A pesar de esto nunca vivieron juntos, siempre las mantuvo en absoluto secreto y nunca se supo de ellas hasta después de su muerte.

Existe otra teoría sobre la paternidad de Evelina y Georgiana, y su relación con Turner. El registro que existe sobre la relación del pintor con las niñas es el certificado de bautizo de Evelina, en una iglesia de Sussex el 29 de septiembre de 1801, en que dice que William y Sarah Turner son los padres. Ese William Turner también podría haber sido el padre del pintor, que no quedó viudo hasta 1804 y por lo tanto debía mantener su relación con Sarah en secreto. Por otra parte Sarah era viuda de un músico y recibía una pensión de la Royal Society of Musicians, por lo tanto ella también debía mantener cualquier relación en secreto.

¹⁰⁹ Op Cit. Venning, B. p42



J.M.W. Turner
Pescadores en el mar
1796, óleo sobre tela, 91,5 x 122,4 cm
Londres, Tate



Caspar David Friedrich
Monje a orillas del mar
1809-1810, óleo sobre tela, 110 x 171, 5 cm
Berlín, Nationagalerie, Staatliche Museen zu Berlin

Otra teoría plausible es que J.M.W Turner si haya sido el padre de las niñas, pero no de una relación con Sarah, sino de una con su sobrina soltera Hannah Danby. Hannah nunca se casó y trabajó como ama de llaves para el pintor en su casa de Londres desde 1820. Turner le dejó a Hannah una considerable herencia en su testamento.

En 1799 Turner conoció la obra del paisajista francés Claude Lorrain, que marcó para siempre su propio arte. Claude Gellée, que se autodenominó Claude Lorrain (Claudio de Lorena) fue un pintor francés que vivió entre 1600 y 1682 y que dio un nuevo significado a la pintura de paisajes. “...los ojos vagan libres de trabas por las lejanas colinas y siguen las ondas de las aguas brillantes. No es un paisaje real, pero su capacidad de emocionar si lo es”¹¹⁰.

En esos años Inglaterra aún estaba en guerra con Francia, por lo que un viaje a ver las pinturas del francés era imposible. Turner vio por primera vez uno de sus cuadros en Inglaterra. “Turner tuvo la oportunidad de conocer al pintor de Lorena en la colección privada de Angerstein. El cuadro *Un puerto marítimo* lo conmovió hasta las lágrimas”¹¹¹. El mismo Turner contaba que cuando vio la pintura por primera vez dijo “yo nunca voy a pintar así”.

Claude Lorrain fue un referente de Turner por muchos años y muchas de sus pinturas tienen un gran parecido. Personalmente creo que, aunque cada uno tiene su estilo particular, el inglés lo superó y avanzó a otro nivel. El mismo Turner debe haber pensado en eso “Cuando legó (Turner) sus cuadros y bocetos a la nación, puso como condición que uno de ellos permaneciera siempre colgado al lado de una obra de Claude Lorrain. Turner no se dio mucha justicia a sí mismo con esta comparación”¹¹²

¹¹⁰ Op Cit. Beckett, W. p 221

¹¹¹ Op Cit. Bockemühl. p 12

¹¹² Op Cit. Gombrich, E. p 493



Claude Lorrain

Un puerto marítimo o Puerto marítimo con la embarcación de la reina Sheba

1648, óleo sobre tela, 148,6 x 193,7 cm

Londres, National Gallery



J.M.W. Turner

Dido fundando Cartago o El auge del reino cartaginés

1815, óleo sobre tela, 155,5 x 232 cm

Londres, The National Gallery.

Durante estos años Turner estudió la técnica de varios artistas y hacia alusión a otros cuadros en los suyos. Esto era probablemente para medirse con otros pintores, demostrar que dominaba sus estilos y para ampliar sus conocimientos y su propia técnica. “Turner recorrió de arriba abajo la historia del arte, entablando competiciones pictóricas con el anterior arte paisajista de Claudio de Lorena, Rembrandt, Poussin, Watteau, Canaletto y otros. Más que cultivar un eclecticismo este estudio no hizo sino fortalecer el aliento plástico y la audacia experimental de su pintura paisajista”¹¹³.

Desde que fue a pasar los veranos en la casa de su tío, cuando todavía era un adolescente, Turner siempre fue un viajero. En cada viaje el artista llevaba cuadernos de viaje que llenada de bocetos a lápiz y a acuarela de cada lugar que conocía, lo sorprendía o en el que veía un potencial cuadro. Hasta 1802, debido a los conflictos con Francia, sus viajes se limitaron a territorio inglés

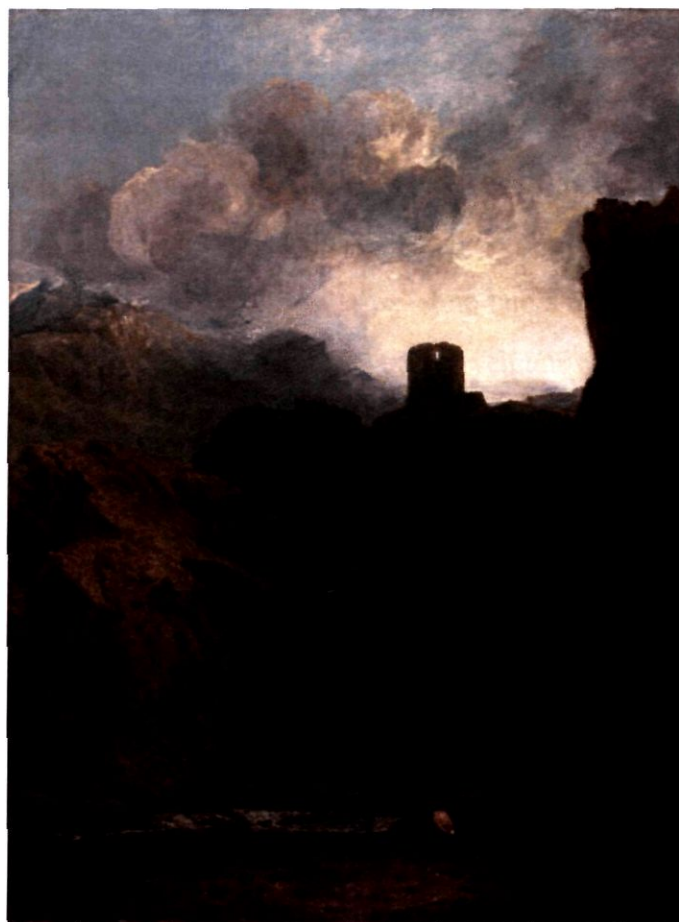
En uno de estos viajes, en el norte de Gales, realizó una serie de bocetos de los que realizó un óleo en que se puede ver una fuerte influencia de las ideas del romanticismo y de lo sublime según la definición de Burke. Dolbadarn Castle, el tema de la obra, es un castillo en el que un príncipe galés llamado Owain Goch fue hecho prisionero por su hermano por veintidós años (de 1255 a 1277).

En la pintura, Turner hace alusión a lo sublime con la imponente imagen del castillo sobre nubes que lo hacen quedar casi a contraluz (lo que le da más fuerza a la silueta y a las sombras de las rocas que lo sostienen). Se puede ver bajo la imponente imagen del castillo en ruinas, dos figuras humanas. Una de ellas está cautiva. Esto probablemente fue para hacer alusión a la historia de Goch. Es probable que Turner haya decidido hacer esa alusión a la pérdida de libertad no solo para unir el paisaje y su historia (algo muy a la moda en esos años), sino que también para hacer una referencia a la difícil situación entre Inglaterra y Francia.

¹¹³ Op Cit. Luckacher., B. p 139



J.M.W. Turner
La quinta Plaga de Egipto
1800, óleo sobre tela, 124 x 183 cm
Indianápolis, Indianapolis Museum of Arts



J.M.W. Turner
Castillo Dolbadern, North Wales
1800, óleo sobre tela, 119,5 x 90,2 cm
Londres, Royal Academy of Arts

“Durante la Exhibición de 1800 de la Academia, Dolbadarn Castle quedó eclipsada por La quinta Plaga de Egipto, una pintura más grande y la primera obra abiertamente de paisaje histórico que Turner mostraba en la academia”¹¹⁴

Sobre La Quinta Plaga de Egipto un crítico escribió: “El estilo de composición más grande y más sublime...el total de la concepción es de una gran mente”¹¹⁵ “Nada es más aterrador que la ira de Dios y, como el anónimo crítico quiso decir, se necesita a un artista de gran poder para poder dramatizar la impotencia de la humanidad frente a eso.

La obra fue un éxito entre los críticos y el público. La quinta plaga de Egipto fue La plaga en el ganado, “9:1 Entonces Jehová dijo a Moisés: Entra a la presencia de Faraón, y dile: Jehová, el Dios de los hebreos, dice así: Deja ir a mi pueblo, para que me sirva. 9:2 Porque si no lo quieres dejar ir, y lo detienes aún, 9:3 he aquí la mano de Jehová estará sobre tus ganados que están en el campo, caballos, asnos, camellos, vacas y ovejas, con plaga gravísima. 9:4 Y Jehová hará separación entre los ganados de Israel y los de Egipto, de modo que nada muera de todo lo de los hijos de Israel. 9:5 Y Jehová fijó plazo, diciendo: Mañana hará Jehová esta cosa en la tierra. 9:6 Al día siguiente Jehová hizo aquello, y murió todo el ganado de Egipto; mas del ganado de los hijos de Israel no murió uno. 9:7 Entonces Faraón envió, y he aquí que del ganado de los hijos de Israel no había muerto uno. Mas el corazón de Faraón se endureció, y no dejó ir al pueblo”¹¹⁶. Si se ven unos pocos animales y un cuerpo humano muertos en el primer plano, pero tiene mayor protagonismo la tormenta sobre el Egipto de los faraones, lo que alude más bien a la séptima plaga. Pero lo importante para Turner era poder abarcar todo ese gran escenario en una sola vista y dar la sensación de la devastadora plaga mandada como castigo por el mismo Dios.

¹¹⁴ Op Cit. Venning, B. p 52

¹¹⁵ Ibid. p 53

¹¹⁶ La Biblia. Éxodo 9: 1-7

En 1802, con apenas 26 años de edad y a pesar de su procedencia humilde (no acorde a la mayoría de los integrantes de la academia), se le otorgó el gran honor de ser parte de la Sociedad de la Royal Academy of Arts, un reconocimiento de sus habilidades por sus pares artistas.

Ese mismo año, gracias al Tratado de Paz de Amiens, Turner dejó Inglaterra por primera vez en su vida. El viaje a través del Canal de la Mancha fue su primera y aterradora experiencia en mar abierto. El barco en el que viajaba casi no llega y se hunde cerca del puerto de Calais. Turner usó esa experiencia para un cuadro, *Calais Pier* de 1803.

Turner desde sus 18 años había vivido en un país en guerra con Francia. Los conflictos comenzaron en 1793 en contra del gobierno revolucionario, el mismo que un año antes había ejecutado al rey Luis XVI, cesaron brevemente con el Tratado de Paz de Amiens de 1802 y terminaron definitivamente con la batalla de Waterloo en 1815. Este largo período de conflictos con Francia hizo que el sentimiento de patriotismo se hiciera más fuerte entre los ingleses de todas las clases sociales. El mismo Turner era un ferviente patriota y este cuadro es un reflejo de eso. En la pintura los marinos franceses se ven torpes y desconectados, mientras que los ingleses se ven seguros y decididos. Nuevamente lo sublima, el mar que con poder y fuerza amenaza un pequeño barco de madera, marca esta obra del primer viaje al continente del artista.

Turner llegó sano y salvo a tierra firme y por primera vez pudo conocer el continente. En su primer viaje recorrió Francia y Suiza. En sus cuadernos de viaje se puede ver que quedó impactado por el paisaje y especialmente por los Alpes suizos.

En su paso por París Turner visitó el Louvre, que tenía una vasta colección de arte francés y que ya en esos días Napoleón había llenado de obras de arte robadas de territorios conquistados.



J.M.W. Turner
Calais Pier
1802, óleo sobre tela, 172 x 240 cm
Londres, The National Gallery



J.M.W. Turner
Fall of the Reichenbach in the valley of Oberhasli
1804, acuarela, 103 x 70,4 cm
Bedford, Cecil Higgins Art Gallery.

Turner no quedó sorprendido por las obras francesas. Obviamente el nacionalismo de esos días influyó en su opinión, pero la pareció que la pintura francesa “sobrepone el detalle sobre la amplitud, el trabajo minucioso sobre el poder y abandona el color y el claroscuro por dibujos y contornos”¹¹⁷.

En mayo de 1803 la Paz de Amiens llegó a su fin y Turner volvió a territorio británico del que no volvió a salir hasta 1815.

Fall of the Reichenbach in the valley of Oberhasli, Suiza fue pintado en 1804, el mismo año que Turner decidió abrir su propia galería. “Junto a su casa de Harley Street, en Queen Anne Street”¹¹⁸. En esta pintura Turner decide usar acuarela en un formato que generalmente se usaría para una pintura al óleo. Él quería darle a la acuarela el mismo estatus del óleo, y tal vez por esa razón decidió exponerlo en su galería. Con esta pintura también empezó a experimentar con distintos métodos para lograr el efecto deseado en su obra.

Abrir su propia galería demuestra la fama del artista, ya que solo su nombre era suficiente para tener y atraer al público (ya no era necesario estar en una exhibición prestigiosa). Además era una excelente forma de exponer sus pinturas de la manera que él quisiera, sin tener que competir con las de otros artistas.

Turner ve que un nuevo viaje al continente es lejano, pero quiere seguir estudiando paisajes cercanos, y quería pintar desde el mismo escenario y no de bosquejos encerrado en un estudio. Era complicado porque en esos años todavía no existían los tubos de pintura. Debía trasladarse con los colores listos y el clima siempre podía ser un problema, pero de todas maneras, como con todo lo que se proponía, lo logró. Turner fue uno de los precursores de la pintura al aire libre, pero no el único. Constable, su rival profesional, también realizó pinturas de paisajes al aire libre.

¹¹⁷ Op Cit. Venning, B. p 64

¹¹⁸ Ibid. p 71

Pintar al aire libre produjo los mismos resultados que años después tendrían los pintores impresionistas. No se podía dedicar mucho tiempo al detalle, sino que había que captar la sensación del lugar a través de la profundidad, la luz y los colores.

Después de que terminara la Paz de Amiens la situación con Francia se volvió más tensa que nunca. Inglaterra pasaba por un momento complejo. Por una parte vivía los importantes cambios causados por la Revolución Industrial y veía como el mundo se hacía más moderno, más rápido y más industrializado. Por otra parte Napoleón amenazaba con invadir suelo inglés con una gran armada francesa. El miedo a que esto sucediera duró varios años, hasta la gran victoria de Nelson sobre los franceses y sus aliados españoles en Trafalgar. La guerra no terminó, pero el miedo a la invasión francesa sí. Turner, al igual que otros artistas ingleses decidió pintar la gran batalla.

Entre los años 1804 y 1811 vemos un Turner patriota y nacionalista. En estos años se hizo famoso por sus paisajes tranquilos y luminosos de la campiña británica. Cuadros que muestran un mundo estable, tranquilo y luminoso.

Pero Turner no se quedó en ese lugar cómodo, donde podría haber disfrutado de los beneficios económicos de su buena posición dentro del mundo del arte inglés. Era un pintor que no se conformaría con lo bonito y encantador.

En el período entre 1811 y 1819 la primera preocupación de Turner todavía era su reputación como artista. Pero también en esta época realizó las primeras pinturas criticadas de su carrera.

Durante la década de 1810 la imagen de una Inglaterra estable que tanto le gustaba a Turner comenzó a ser difícil de ver. El rey Jorge III, el mismo que perdió las colonias americanas y que mantuvo una fuerte resistencia contra Francia, comenzaba a mostrar los signos de locu-

ra que siempre lo habían acompañado, pero esta vez no parecía que se podría recuperar. En 1811 el mayor de sus 15 hijos, el príncipe Jorge, se convirtió en regente y lo fue por nueve años, hasta la muerte de su padre en 1820, cuando se transformó en Jorge IV. A los pocos años Jorge IV, que era de gustos caros y extravagantes, comenzó a mostrar los mismos signos de locura de su padre.

En mayo de 1812, el primer ministro Spencer Percival fue asesinado. Los movimientos radicales cobraban fuerza y los disturbios aumentaban, producidos principalmente por la escasez y el aumento de los precios a causa del bloqueo de Napoleón y los problemas sociales provocados por la industrialización. Inglaterra entró en recesión.

En 1811 Turner realizó un viaje a Yorkshire, donde conoció a un político militante que se transformaría en su amigo. Walter Fawkes era un activista político que apoyaba la gran cruzada moral de la época, la abolición de la esclavitud. Es muy probable que Turner simpatizara con las apasionadas ideas de Fawkes, pero si lo hizo fue de manera mucho más cuidadosa y conservadora. En esos años el artista estaba preocupado de su carrera y de su reputación y ser controversial no era la forma de lograrlo.

De todas maneras vemos cierta influencia de las ideas del activista en el cuadro que Turner presentó en 1812 en la Exhibición Anual de la Royal Academy: *Snow Storm: Hannibal Crossing the Alps*. Fue un éxito rotundo. Incluso Constable alabó la pintura “tan ambigua como para ser atterradoramente ininteligible en algunas partes (y esas partes, las principales) y sin embargo como un total es novel and affecting”¹¹⁹

Lo que se ve es una tormenta de nieve junto a un sol ardiente. El ejército es la víctima de la tormenta que la envuelve con un aterrador remolino de una nube negra. En efecto, el remo-

¹¹⁹ Ibid. p 121

lino es la figura central de la obra y los detalles son secundarios. “incluso los pequeños detalles escogidos con tanto cuidado se hacen secundarios al vórtice mismo”¹²⁰.

La historia de Hannibal, el cartaginés, parece ser una alusión a Napoleón, al que Turner reduce en una silueta lejana y su ejército aplastado por una tormenta que nace de la imaginación del pintor. En 1812 fue la nefasta campaña de Napoleón en Rusia, donde el ejército francés fue derrotado por el duro invierno del norte.

En 1813 Turner presentó solo una obra en la Exhibición, una obra que perfectamente podría haber sido de los realistas de mediados de siglo. *Frosty Morning* nos muestra otro lado de Turner, un tipo de pintura completamente distinto. El paisaje es triste y desolador, y los personajes están quietos mirando en silencio la escena, lo que la hace todavía más fría.

En 1815 pintó *Waterloo*, obra que no fue expuesta hasta 1880, porque no tenía nada de patriota, algo raro en Turner. La batalla de Waterloo marcó el esperado fin de una larga guerra con Francia y los ingleses esperaban algo que mostrara la victoria. Pero Turner decidió hacer algo muy distinto. El cuadro representa el campo de la batalla después de la guerra, lleno de los cuerpos apilados sin vida de los soldados que pelearon por su país. El cielo está completamente oscuro, casi negro, y la única luz viene que mujeres que con atrochas buscan entre los sobrevivientes a sus maridos, padres, hermanos o hijos. Las nubes negras como de una tormenta en el cielo negro hacen más fuerte la sensación de desolación y angustia. Queda claro al ver la pintura que Turner quiso representar la guerra misma y sus horrores, incluso en la victoria.

¹²⁰ Ibid. p 124



J.M.W. Turner
Tormenta de nieve: Anibal y su ejército cruzan los Alpes
1812, óleo sobre tela, 146 x 237,5 cm
Londres, Tate



J.M.W. Turner
Frosty Morning
1813, óleo sobre tela, 113,5 x 174,5 cm
Londres, Tate



J.M.W. Turner
El campo de Waterloo
1818, óleo sobre tela, 147,5 x 239 cm
Londres, Tate

Después de 1815, tras la derrota de Napoleón, los ingleses pudieron viajar al continente después de años de guerra con Francia. Turner solo había dejado la isla durante el corto período de la Paz de Amiens en 1802. El pintor viajó por Bélgica y el Rin en 1817, y en 1819 pudo por fin hacer un viaje a Italia, lugar casi obligatorio para los artistas de la Royal Academy y para cualquier amante del arte. En esa época todavía se consideraba que el arte italiano del Renacimiento era el *cannon* a seguir de todo gran arte europeo. Este fue el primero de muchos viajes que realizó hasta sus últimos años.

Su primer viaje a Italia (pasando por Francia y Suiza) duró seis meses. Siempre había sido un viajero pero dentro de los límites que permitía la guerra y sus montones de bocetos son su mejor registro. En este largo viaje por Italia además de bocetos realizó grandes acuarelas.

Turner comenzó su carrera haciendo dibujos que pintaba con acuarela y después se convirtió en un gran acuarelista. Aunque llegó a dominar a la perfección la pintura al óleo nunca dejó la técnica que lo hizo conocido. La acuarela es un medio más rápido de preparar y de secar, lo que la hace ideal para realizar bocetos de viajes a color. Turner siempre experimentaba con distintas técnicas, y aunque a veces el resultado se deterioraba más rápido de lo esperado, con la acuarela los resultados son espectaculares.

Estando en Roma, Turner aceptó ser miembro honorario de la Academia Romana de San Lucas. No quedó especialmente sorprendido por los artistas romanos su época, pero sí con Roma y con toda Italia y con sus pintores de los siglos XV y XVI. Podemos saber que visitó varias ciudades de Italia gracias a sus cuadernos de viajes.

La pintura del Coliseo se conoce comúnmente con el nombre de *El coliseo a la luz de la luna*, pero en realidad lo pintó al atardecer, como una manera de representar la decadencia del imperio romano.

En estos años, en los montones de bocetos y acuarelas que realizó en su viaje a Italia, se puede ver como el pintor comienza a cambiar su estilo por uno menos realista, de trazo más suelto y expresivo. Es como si hubiera querido llevar al lienzo trabajado y definitivo el dinamismo de sus bocetos “en las acuarelas de su primer viaje a Italia, se pone de manifiesto que Turner comenzaba a abandonar el camino seguro de la tradición y del realismo. Significan una pequeña revolución, que no obstante tuvo lugar calladamente. Los audaces experimentos de sus acuarelas y estudios fueron mostrados tan solo a un pequeño grupo de amigos. Es digno de considerar que Turner nunca haya hecho un programa de su nuevo estilo”¹²¹

Uno de estos estudios de color está en uno de sus cuadernos de viaje de 1819, una trama de colores que puso en líneas horizontales y que sin tener nada figurativo dan la sensación de una luz y un lugar, que queda abierto a la imaginación del espectador. “Una interpretación concluyente no hay; la obra deja abierta la posibilidad de varias”¹²².

El fondo de otra acuarela del mismo libro de viajes, *Vista hacia el oriente desde la Giudecca: en la madrugada*, tiene un fondo parecido, pero agrega unas pocas líneas puestas de la misma manera para dar la sensación de una ciudad. “puede observarse que pocos objetos reconocibles bastan para presentar la totalidad de un paisaje. Unas cuantas formas arquitectónicas permiten interpretar las otras formas puntiagudas y los bloques que aparecen en el medio también como puntas de torres y edificios... La fuerte impresión de vastedad que causa la acuarela depende solo en mínima medida de las diferencias de tamaño que vemos en ella. Y los edificios de la ciudad no darían la impresión de lejanía si no hubiesen sido pintados en azul. Ambas impresiones- la de vastedad, apoyada en la perspectiva, y la de lejanía, producida por el color azul- se refuerzan recíprocamente”¹²³

¹²¹ Op Cit. Bockemühl, M. p 33

¹²² Ibid. p 35

¹²³ Ibid. p 34

Otra acuarela del mismo año, San Giorgio Maggiore: en la madrugada, muestra las mismas características de vastedad, poca precisión y sensación de ambiente.

En las tres pinturas podemos ver algo que con los años pasaría a ser característico de Turner, el objeto sugerido, que en los últimos años perdería toda intención reproductiva. “Poco a poco la sensación del ojo, el efecto óptico, a Turner le fue pareciendo de importancia secundaria: las emociones y ensueños del cerebro especulativo y razonante se apoderaron de él. Sentía el deseo de pintar epopeyas gigantescas, filosóficas y humanitarias....Sus obras componen un extraordinario revoltijo, una maravillosa confusión en la que están enterradas figuras de todas las clases. Póngase a un hombre en medio de la niebla, en medio de una tempestad, con el sol en sus ojos y su cabeza nadando y represente si se puede sus impresiones sobre el lienzo: éstas son las lóbregas visiones, la vaguedad, el delirio de una imaginación como la de Turner”¹²⁴

En la década de 1820 Turner pasó por un período de relativa poca actividad, tomando en cuenta lo activa que había sido su vida profesional. Para esos años la situación financiera de Turner era muy buena y aparentemente vio que podía descansar. En 1822 y 1823 dejó de hacer clases de perspectiva en la Royal Academy y entre 1821 y 1825 presentó pocas pinturas nuevas en la Academia. Aunque seguía siempre experimentando con lo que había comenzado en Italia, Turner siguió realizando el tipo de pinturas que lo habían hecho famoso. En este período sus cuadros son tranquilos y luminosos.

¹²⁴ Op Cit. Lukacher, B. p 138



J. M. W. Turner
El Coliseo a la luz de la luna
1819, color para acuarela, 22,8 x 36,8 cm
Londres, Tate



J.M.W. Turner
Trama de colores
1819, color para acuarela, 22,6 x 28,7cm
Londres, Tate



J. M. W. Turner
San Giorgio Maggiore: en la madrugada
1819, color para acuarela, 22,4 x 28,7 cm
Londres, Tate



J.M.W. Turner
Vista hacia el oriente desde la Giudecca: en la madrugada
1819, color para acuarela, 22,4 x 28,6 cm
Londres, The British Museum

En 1822 comenzó a trabajar en un proyecto que consistía en una serie de impresiones que se llamaría Los Ríos de Inglaterra, seguida de otra llamada Vistas Marinas y Puertos de Inglaterra. Estas series de ilustraciones fueron publicadas en distintos años y muchas están incompletas, porque al parecer Turner era un negociador implacable que tenía plena conciencia de lo que valía su nombre en una lámina impresa y tuvo muchos problemas con los impresores.

En Stangate Creek, on the River Medway, una acuarela de la serie Los Ríos de Inglaterra, de 1824, se puede ver en el primer plano una ilustración muy figurativa y perfectamente bien hecha sobre las actividades comerciales y la gente trabajadora que usan el río. El fondo fue realizado con la técnica de las acuarelas que realizó en Italia, lo que produce la idea de lejanía a través de los colores, y los barcos no son más que simples trazos de pincel.

En noviembre de 1824 Turner fue por última vez a Yorkshire a la casa de su amigo Walter Fawkes, que en ese momento estaba quebrado y muy enfermo. Murió a principios de 1826 y fue un duro golpe para el pintor. Fawkes había tenido siempre una vida extravagante y también cuentas extravagantes que pagar. Turner le había prestado 3000 libras, el único préstamo que nunca intentó recuperar.

Las obras de este período que Turner si quiso exhibir no tienen la abstracción de las acuarelas de Italia, pero si tienen el efecto del fondo de Trama de Colores y la luz como foco principal que bañaba todo de amarillo. Los críticos decían en broma que Turner había contraído fiebre amarilla en Italia.



J. M. W. Turner
Stangate Creek, on the River Medway. Lámina 101, Los Rios de Inglaterra
1824, acuarela, 16,1 x 24 cm
Londres, Tate



J.M.W. Turner
Crepúsculo con nubes oscuras
1826, color para acuarela, 22,5 x 46,8 cm
Londres, Tate

Pero lo que había comenzado en Italia no había terminado para Turner. Así como trabajó la sensación de vastedad y de cuadro abierto a la imaginación del espectador, Turner añadió trabajos sobre la sensación de movimiento en la pintura. Todo a través de colores y texturas, con las que el pintor siempre había experimentado. En su cuadro *Crepúsculo con Nubes Oscuras* de 1826, al igual que en su *Trama de Colores*, no hay ningún objeto físico más que la luz del sol y sin embargo nos da la sensación de nubes y cielo. Como el cuadro es abierto también podríamos ver agua en el tenue reflejo de la luz del sol. Eso queda a la imaginación del espectador. “Cuanto más claro sea que la mera combinación de colores puede asumir la función de representar objetos, tanto más consiente debió haber sido Turner de que tal forma de pintar tenía un valor en sí misma. Y en efecto, Turner continuó explorando este terreno”¹²⁵

El fin de la década de los veinte terminó mal para el artista. Su padre estaba enfermo hace algún tiempo. “Obviamente él no sintió que su padre no estaba en peligro inmediato, porque en agosto de 1829 viajó a París y después bajó por el Sena para juntar material para futuros proyectos topográficos”. Volvió a Londres a principios de septiembre, y el 21 de ese mes William Turner padre murió, a los 84 años.

Este fue un duro golpe para Turner que cayó en una profunda depresión. Su padre era la persona más cercana al artista, su compañero, su asistente, su amigo y el único que lo conocía completamente, tanto su vida profesional como su vida privada.

Turner siempre tuvo excelente salud, pero tras la muerte de su amigo Falwkes y después de su padre, la idea de la muerte lo empezó a atormentar. El mismo día del funeral de William Turner padre, el pintor realizó su testamento, en el que deja “Aparte de un pequeño legado para su ex amante, Sarah Danby, a sus hijas Evelina y Giorgiana, y a su pariente Hannah Danby, que cuidó la casa y la galería en Queen Anne Street, él designa fondos para dotar las

¹²⁵ Op Cit. Bockemühl, M. p38

cátedras de pintura de paisaje en la Royal Academy. Con el resto de su fortuna el quiso formar una caridad para “pintores ingleses deteriorados (solo pintores de paisajes)”.¹²⁶

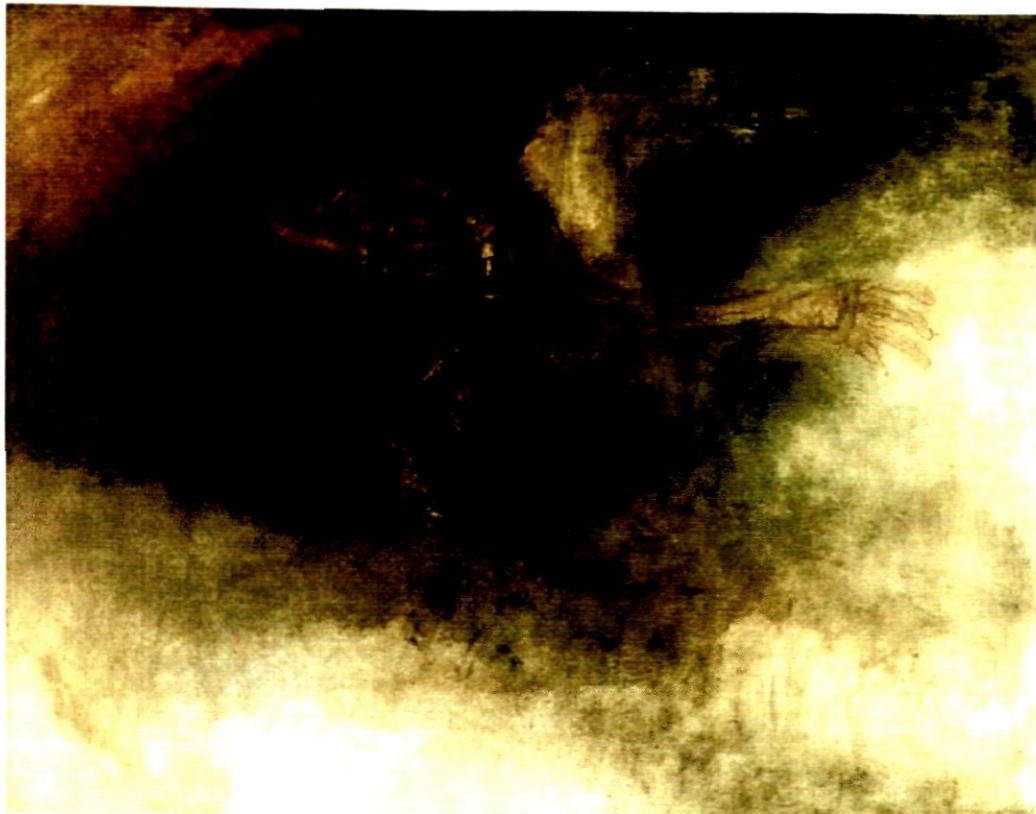
Poco después de la muerte de su padre, en menos de un año Turner perdió a su amigo, el pintor George Dawe, después murió Harriet Wells, hija de su amigo William Wells y en 1830 murió Sir Thomas Lawrence, el presidente de la Royal Academy. Esto solo aumenta el tormento del pintor que comienza a sentirse aterrado por la idea de su propia mortalidad.

La salud de Turner decae por la tristeza y comienza a tomar Estramonio, un narcótico que no debe haber sido bueno para su fértil imaginación, ni mucho menos para su miedo a la muerte. Pero Turner no se deja morir en un hoyo de tristeza y melancolía como un romántico tísico y se recupera lo suficiente para seguir pintando. Su arte se volvió cada vez más extraña a los ojos de la gente de su época y más espectacular a los nuestros. Es en este período cuando Turner realiza algunas de sus obras más importantes.

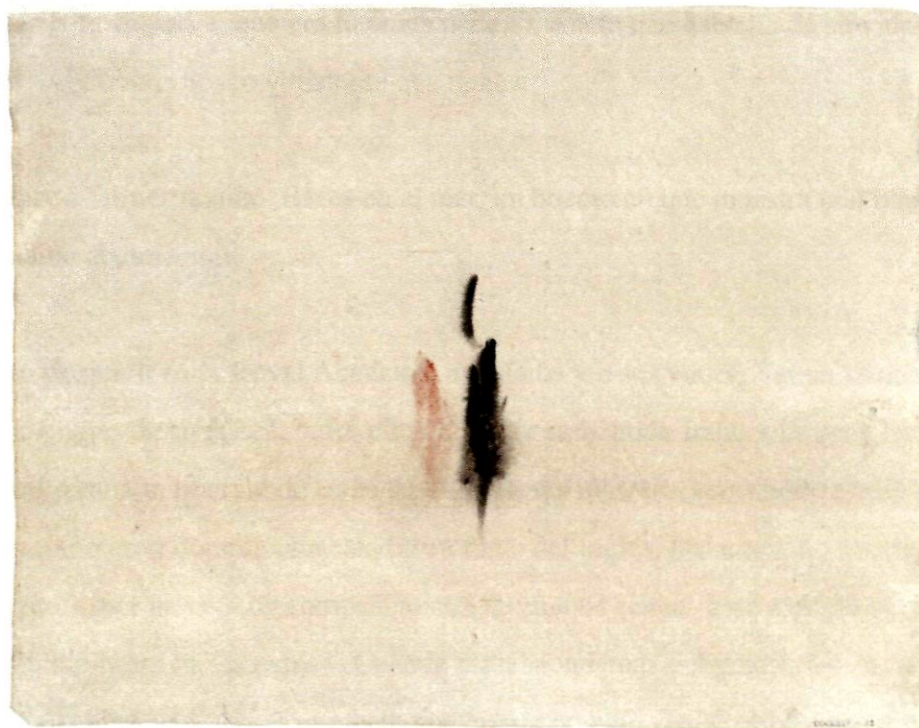
En 1830, pocos meses después de verse rodeado por la muerte, Turner retoma una obra que había comenzado en 1825, *Un esqueleto Cayendo de un Caballo en el Aire*. Es un aterrador imagen de un esqueleto que cae en una posición anormal de un furioso caballo en un cielo tormentoso. Está claro solo con ver las texturas y colores que forman un cielo amenazante y al esqueleto que cae en una posición poco natural que Turner plasmó acá sus pesadillas de miedos. Esta pintura no fue expuesta hasta muchos años después de la muerte de Turner, porque parecía ser muy personal para que el público la viera “podría ser una expresión de la vida interior de Turner y eso era muy personal para es escrutinio del público”¹²⁷.

¹²⁶ Op Cit. Venning, B. p 203

¹²⁷ Ibid. p 205



J. M. W. Turner
Un Esqueleto Cayendo de un Caballo en el Aire
1825, retomado en 1830. Óleo sobre tela, 60 x 75,5 cm
Londres, Tate



J.M.W. Turner
Botes en el mar.
1830, retomado en 1830. Colores para acuarela, 22,2 x 28 cm
Londres, Tate

Es muy posible que el público inglés de la época victoriana no estuviera preparado para ver representados en un lienzo los terroríficos miedos de un artista de manera tan violenta. O tal vez personas como Ruskin no querían que las personas dejaran de pensar en Turner como el creador de maravillosos paisajes llenos de luz. Esto tiene sentido si se toma en cuenta que Ruskin destruyó varias acuarelas eróticas del pintor porque no quería deteriorar su imagen “Ruskin destruyó muchos de esos dibujos porque pensó que podrían revelar un lado degenerado de la personalidad de Turner que podría dañar la imagen del artista”¹²⁸

A principios del siglo XX, casi 80 años después de creada esta pintura, los artistas vanguardistas querían mostrar su mundo interior en sus pinturas, o al menos su manera personal de verlo. Y hacia el 1900 el público todavía no estaba preparado por completo.

A partir de la década de 1830, al acercarse a sus 60 años Turner comenzó a pasar períodos enfermo por primera vez en su vida. Se dice que la muerte de cualquier conocido lo afectaba mucho y que cuando se enfermaba no quería que nadie supiera de su estado de salud. Tras la muerte de su padre, que era la única persona con la que hablaba de su vida personal, el artista se volvió más hosco y distante que nunca.

Para esta época Turner realizó *Botes en el mar*, un boceto en que muestra una impresionante capacidad de abstracción.

Gracias a su posición en la Royal Academy, a su fama y a sus viajes, Turner conoció a grandes personajes de su época, entre ellos al pintor romántico francés Eugene Delacroix. Delacroix admiraba la libertad de trazo de los pintores ingleses, especialmente de Turner. Cuando se conocieron durante una estadía en París del inglés, Delacroix no quedó sorprendido. El gran Turner parecía un campesino con las manos sucias. Este aspecto sucio se debía a que tenía pintura en las manos. Cuando pintaba, además del pincel, usaba sus manos, sus dedos y sus uñas para lograr el efecto que quería no solo con el color, sino que también

¹²⁸ Ibid. p 205

con las texturas del lienzo y de la pintura. Se dice que una vez un joven aspirante a artista y admirador fue a visitarlo y Turner, al ver sus manos blancas y limpias, lo miró con desprecio y le dijo: “Tu no eres un artista”.

A pesar de que su salud ya no era lo de antes, a que tras la muerte de su padre se había vuelto más huraño y a que la idea de la muerte lo atormentaba, Turner nunca dejó de pintar, ni dejó completamente de lado su escasa vida social. Tal vez esto era debido a que Turner, hombre de pocas palabras, se comunicaba a través de la pintura “Podría tenerse la impresión de que las cosas que le interesaba expresar eran imposibles de decir con palabras, y que la única manera de manifestar su relación con el mundo- e incluso de encontrarla- era la pintura”¹²⁹

En la década de 1830 fue de visita con regularidad a Petworth, la casa de Lord Egremont, donde siempre podía disponer de un taller y en el que realizó una serie de bosquejos y acuarelas sobre la vida social de la casa. Es interesante ver en la obra del pintor la representación de las figuras humanas, que a excepción de unas pocas pinturas de los comienzos de su carrera, siempre están representadas con formas sugeridas poco definidas. Las acuarelas realizadas en Petworth son un excelente ejemplo de esto

¹²⁹ Op Cit. Bokermülh, M. p 49



J.M.W. Turner
Keelmen heaving in coals by moonlight
1835, óleo sobre tela, 90,2 x 121,9 cm
Washington D.C. National Gallery of Art



J.M.W. Turner
Concierto en East Cowes Castle
1835, óleo sobre tela, 121,3 x 90,5 cm
Londres, Tate

En esta pintura *Concierto en East Cowes Castle* hay figuras que parecen mezclarse con el entorno. La mujer está representada de espalda, con el pelo tomado, el cuello largo y los hombros caídos, una manera muy común de Turner de pintar mujeres. La pintura representa la atmósfera del lugar que podemos imaginar a pesar de la escasez de detalles. Las figuras humanas representadas en pocos trazos se ven completamente integradas a su entorno y el trazo hace que se vean en movimientos y que cobren vida. Como siempre en la pintura de Turner más bien parecen parte de un paisaje. “Los colores cálidos forman un armónico acorde. El espacio parece lleno y el espectador no se siente excluido de la escena, sino involucrado por su atmósfera”¹³⁰

También en esos años los avances de la revolución industrial ya eran completamente evidentes y el mismo Turner en el transcurso de su vida fue testigo de como el mundo cambiaba. En su obra no se ve una crítica a las condiciones en que vivían los más pobres, o a como la industria había deteriorado el paisaje, que era temas conocidos por todos y discutido por pensadores y artistas. Lo que si se ve en la obra de Turner, especialmente a partir de mediados de 1830, es la tecnología, especialmente la velocidad y fuerza de las máquinas a vapor.

En 1835 pintó *Keelmen heaving in coals by moonlight*. Una imagen de la Inglaterra moderna. La composición de la pintura es muy del estilo de Lorrain, pero en vez de dioses y ninfas hay trabajadores del carbón y barcos a vapor.

Ya en estos años Turner dejó de meramente ajustar y afinar la apariencia de sus cuadros. En muchos casos usaba los Días de Barnizado para realizar terminar sus pinturas con su estilo tan especial. Rippingille, uno de los artistas que expuso con él en la British Institution, se pasó tres horas viendo trabajar al artista en su obra de 1835 *El incendio en la casa de los lores y de los comunes, 16 de octubre de 1834*. “En palabras de Rippingille el cuadro era sin forma y vacío, como el caos antes de la creación, y un pequeño grupo de espectadores

¹³⁰ Ibid. p 51

se reunió para observar el proceso por el cual se transformó en una pieza terminada”¹³¹. La peculiar técnica que usaba Turner en sus pinturas (que incluían todo tipo de elementos) en ningún caso eran solo un capricho. Trabaja de manera meticulosa y completamente concentrado, muy cerca de la pintura. Nunca se alejaba para ver el proceso o el resultado. Cada pincelada, raspada o extraña resina que aplicaba a su pintura era para lograr un preciso efecto que tenía muy claro en su cabeza, probablemente en la imagen mental del resultado que esperaba. “Aunque su costumbre de verter y empapar de pintura sus lienzos fuese más allá de lo comprensible, llevaban el sello indiscutible del genio”¹³²

Sobre el tema de la pintura que Ripplingille comenta anteriormente, Turner fue uno de los muchas personas que, desde el otro lado sur del río Thames, contemplaron asombrados el gran incendio que destruyó parte del palacio de Westminster el 16 de octubre de 1834, aparentemente por el sobrecalentamiento de una estufa. Se dice que el pintor logró subir a uno de los botes que estaban en el río para poder ver más de cerca la poderosa fuerza del fuego dentro de la ciudad.

En la pintura que realizó sobre el incendio unos meses después, Turner refleja a la perfección el poder del acontecimiento, que llena todo el cielo con dinámicos movimientos que representan fuerza, humo y fuego fuera de control. La profundidad la dan los colores y la referencia es el puente y la multitud de personas que ven el incendio desde la seguridad del otro lado del río el horrible espectáculo (sublime). Aunque es posible entender el escenario, los detalles no existen y todo parece fundirse “Algunas cabezas, un farol, la proa de un bote- a la fantasía de un espectador le toca decidir si la figura va a aislarse más de su entorno, así como determinar el lugar que ocupa dentro de él. Si se juzga la obra con un criterio realista, les falta a la figuras y a los objetos una definición más precisa de sus contornos, a pesar de que todavía es posible identificar a unas y a otros”¹³³

¹³¹ Op Cit. Venning. p 229

¹³² Op Cit. Beckett, W. p 264

¹³³ Op Cit. Brockemühl, M. p 43

En estos años Turner tenía muchos admiradores, pero también comenzó a tener fuertes críticos, que veían sus pinturas como un caos que se alejaba mucho de la realidad y de lo que esperaban de un paisaje. El mismo Turner que solo había tenido aplausos y éxito ahora era blanco de duras críticas. Uno de sus más fuertes críticos fue el Reverendo John Eagles, uno de los editores de *Blackwood's Edinburgh Magazine*, una importante revista de la época. Para Eagles Turner representaba lo opuesto a su ideal de una pintura de paisaje, que debía ser un escenario ideal y pintoresco, como un escape del mundo moderno. Turner no temía lo moderno, no lo criticaba ni lo exaltaba. Lo representaba como lo que era, un nuevo mundo de velocidad y dinamismo. Para Eagles Turner era parte de una decadencia moral general de la sociedad de sus días. Eagles fue uno de los muchos críticos de Turner, probablemente el más duro de todos. Fue una de estas críticas la que llamó la atención de un joven Ruskin de 17 años, que salió por primera vez en defensa del artista que admiraba profundamente. En 1843 escribió su monumental libro *Modern Painters*, que empieza como una defensa a Turner y luego desarrolla una serie de volúmenes sobre estética de la época. “No es solo lo que pinta lo que lo mete en problemas con críticos de clase alta, sino también como lo pinta”¹³⁴

En el invierno entre 1836 y 1837 Turner cayó enfermo con influenza. Su doctor le recomendó no salir de la casa hasta que mejorara el clima, pero como siempre Turner no dejó de pintar. Ese mismo año murieron dos amigos suyos, William Wells y John Soane. Poco después, en abril de 1837 murió el rey Guillermo IV y asumió el trono su sobrina de 18 años Victoria. Turner no creía que la joven Victoria tuviera larga vida como reina. Probablemente en ese momento muchos al igual que Turner, no tenían puestas grandes esperanzas en alguien tan joven y menos en una mujer. Victoria vivió y reinó hasta 1900, fue una gran reina que dio su nombre a toda una era.

El mismo año que Victoria asumió el trono murió Lord Egremont, con lo que terminaron sus visitas a Petworth y gran parte de la poca vida social que aún tenía el pintor. Al desaparecer la vida social de Petworth para Turner, el artista comenzó a visitar Margate, un lugar que había conocido siendo niño. Ahí conoció a Sophia Caroline Booth, dueña de la pensión donde se alojaba. Ella era una viuda veinte años más joven que él, con la que estuvo los últimos años de su vida hasta su muerte en 1851. Al igual que con Sarah (si suponemos que fueron amantes) decidió mantener esta relación en secreto. Los vecinos de la casa donde vivió con Sophia no sabían nada de él y lo conocían como Admiral Booth, creyendo que estaban casados y que él era un hombre de mar retirado. Es probable que esto último se deba a la piel quemada y maltratada del viajero Turner.

En las costas de Kent se inspiró para varios cuadros marítimos. Ya en estos años su técnica de perspectiva atmosférica, escaso detalle y gran trabajo del trazo y el color eran el sello de Turner.



J. M. W. Turner

El incendio de la Casa de los Lores y de los Comunes, 16 de octubre de 1834
1835, óleo sobre tela, 92 x 123 cm
Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, Colección John H. Mc Fadden



J.M.W. Turner

El barco de guerra Temeraire es transportado a su último ancladero para ser desmantelado.
1838, óleo sobre tela, 91 x 122 cm
Londres, The National Gallery

En 1838-39 Turner pintó *El barco de guerra Temeraire es transportado a su último ancladero para ser desmantelado*. Fue su cuadro principal para la Exhibición Anual de 1839. La pintura fue aclamada por los críticos y además era la pintura favorita de Turner. Tanto que se negó a venderla a pesar de varias ofertas y cuando murió seguía en su poder.

La pintura muestra como el Temerario, el barco en que el Almirante Nelson tuvo su gran victoria en Trafalgar, era remolcado desde la base naval de Sheerness por un pequeño vapor para ser desguazado en un astillero privado porque ya era un barco inútil y viejo. Al fondo de ve un espectacular atardecer. La escena se puede entender como el pasado da paso a las máquinas de la era industrial y también una metáfora del último viaje del alma humana. Es posible que sea un reflejo de como Turner veía su propia vida, él mismo con su pasado glorioso pero ahora viejo y enfermizo se acerca hacia su fin. Ruskin dijo sobre este cuadro: “Nunca jamás la puesta de sol volverá a vestirle con ropas doradas, ni la luz de las estrellas brillará más sobre las olas que creaba a su paso...”¹³⁵

Después de un viaje al continente Turner expuso seis óleos en la Exhibición Anual de 1840. esta vez no tuvo el éxito del año anterior. Ninguna de sus seis obras tuvo buena crítica y su pintura principal, *Slave Ship* fue muy criticado, no por el tema, sino por la técnica. El tema de la esclavitud estaba muy en boga en esos días y muchos abolicionistas hacían campaña en contra del tráfico de esclavos. En 1781 el capitán del barco *Zong*, arrojó al mar lleno de tiburones del Caribe a 132 esclavos enfermos, para poder cobrar el seguro de bienes perdidos en el mar, un caso que había sido muy controversial en sus días. Turner no quiso representar esa misma escena que había ocurrido hace muchos años, sino que quería representar una idea general de como era un barco de esclavos para sus contemporáneos.

Los críticos se rieron de los detalles como la extraña pierna, el cardumen de peces que atacan a los esclavos y los grilletes que flotan “y otras cosas que no pueden flotar, como lo describió Mark Twain... Los únicos comentarios productivos que emergieron de la marea

¹³⁵ Op Cit. Wolf, N. p 78

de críticas adversas fueron del novelista William Thackeray, quién, aunque dijo que no sabía si la pintura era sublime o ridícula, también dijo que era la más tremenda pieza de color que jamás había visto”¹³⁶. Hay que entender que Turner seguramente sabía que el hierro no flota, son detalles para simbolizar esclavitud en los que, como ya había hecho con otras cosas, desafía a al realismo.

El 20 de junio de 1840 Thomas Griffith, el encargado de comerciar los cuadros de Turner en la Royal Academy of Arts, invitó a Ruskin a comer a su casa. Fue ahí donde por primera vez el joven crítico conoció al pintor. Luego escribiría sobre el artista “Todo el mundo me lo ha descrito como una persona grosera, tosca, nada de intelectual y vulgar. Esto, yo sabía que era imposible. A mi me pareció un poco excéntrico, de maneras afiladas, un caballero de mentalidad inglesa: de evidente buena naturaleza, de evidente mal temperamento, que odia todo tipo de patrañas, perspicaz, tal vez un poco egocéntrico y muy intelectual. Los poderes de su mente no salen fuera para deleitar en una manifestación, o en una intención de mostrarse, sino que salen ocasionalmente en una palabra o en una mirada”¹³⁷

Poco después de este encuentro Turner viajó nuevamente al continente, en el que sería su último viaje a su amada Venecia. En esta estadía, como siempre, llenó cuadernos de bocetos y acuarelas con lo que veía. En este viaje pintó *Aproximación a Venecia*, una pintura llena de luz, calidez y reflejos dorados que dan una potente sensación de paz y alegría. “Turner ha roto el mundo en pedacitos de papel y los ha tirado al sol; allí se prenden y él los pinta al tiempo que grita: ¡Aleluya!”¹³⁸

En la Exhibición Anual de 1842, como siempre Turner presentó varias pinturas. Para ese momento el estilo que había comenzado a desarrollar con *Colour Beginning*, el mismo que había ganado tantas críticas en los últimos años, ya era su sello personal. Los cuadros vene-

¹³⁶ Op Cit. Venning, B. p 250

¹³⁷ Ibid. p 252

¹³⁸ Op Cit. Beckett, W. p 267

cianos tuvieron buena acogida, eran pinturas alegres y luminosas, y su estilo se entendía como parte de un estudio de la atmósfera. Los otros cuadros no tuvieron éxito y no tuvieron compradores.

Uno de los cuadros que permanecieron en poder del pintor hasta su muerte fue “Peace, Burial at sea”, pintura que Turner realizó para conmemorar la muerte del pintor escocés David Wilkie. Wilkie murió a bordo de un barco que regresaba desde Palestina y su cuerpo no pudo ser desembarcado porque los puertos habían cerrado los accesos por miedo a la peste de Oriente. El funeral tuvo que hacerse en el mar. Esta pintura muestra todos los elementos que Turner había desarrollado los últimos años. El cielo y el mar se funden entre azules, negros y grises donde no se puede definir donde empieza uno y termina el otro, dándole un mayor efecto de vastedad a la escena. En contraste el barco es prácticamente negro y una línea de luz dorada que tiene un aspecto casi divino corta la imagen, lo que representa el momento justo en que el cuerpo es arrojado al mar entre las antorchas que iluminan a los pasajeros. “Se dice que cuando el pintor Clarkson Stanfield le dijo a Turner que las velas negras no le parecían naturales, éste último replicó: “Me gustaría encontrar un color que me permitiera hacerlas más negras”¹³⁹

Otro de los cuadros criticados que Turner expuso en la Exhibición anual de 1842 fue el que tal vez es el cuadro más reconocido de Turner y sin dudas uno de los más espectaculares. *Snow Storm*. El nombre completo del cuadro es *Tormenta de Nieve: un vapor situado delante de un puerto hace señales en aguas poco profundas y avanza a la sonda. El autor estuvo durante la tempestad, esa noche, en el Ariel, cuando salió del puerto*. “El objetivo de Turner en su último período era “Crear un tejido de luz y color independiente de los objetos sólidos”. Con este título inusualmente largo, parece como si el autor garantizara el hecho de que, a pesar de la desintegración de las formas en su obra, ésta se basa en observaciones reales”¹⁴⁰.

¹³⁹ Op Cit. Wolf, N. p 78

¹⁴⁰ Ibid. p 78



J. M. W. Turner
Paz- Sepultura en el mar
1842, óleo sobre tela, 87 x 86,7 cm
Londres. Tate.



J.M.W. Turner
EBarco de esclavos, traficantes de esclavos arrojan a los muertos y a los agonizantes por la borda- se forma un tifón
1840, óleo sobre tela, 90,8 x 122,6 cm
Boston, The Museum of Fine Arts, Fondo Henry Lillie Pierce

Era muy raro que el poco hablador Turner dígiera algo sobre las críticas que recibía, tampoco opinaba mucho cuando eran alabanzas, pero “cuando describieron esta pintura como “jabón y cal” Ruskin afirmaba que vio a un sentido y enojado Turner decir entre dientes “¡jabón y cal! ¿Que tendrían? Me pregunto como piensan ellos que es el mar, me gustaría que hubieran estado ahí”¹⁴¹

En 1842 Ruskin, al saber la enorme cantidad de críticas que había recibido Turner, el pinto que tanto admiraba, comenzó a escribir “un trabajo que él pensaba iba a ser un panfleto en defensa del artista”. En 1843 publicó *Modern Painters*, una obra que en los siguientes años llegaría a tener cinco tomos. Ruskin con apenas 24 años publicó el primer libro de manera anónima, como “Un graduado de Oxford”. En su libro postula que Turner es más fiel a la naturaleza que sus predecesores, que en comparación eran “flojos y formulistas”, y que su mejor arte comenzó en el momento que se desligó de ellos y comenzó a pintar en su estilo particular.

En un viaje Ruskin pudo comparar un paisaje suizo pintado por Turner con el real. La comparación lo sorprendió. “En el volumen IV de *Modern Painters*, Ruskin insiste de que había presenciado “una verdad más grandiosa y más profunda”. Un verdad de impresiones más que de estricta fidelidad a las apariencias. Encarnaba no meramente lo que el artista vio, sino que lo que sintió y experimentó”¹⁴². Dieciocho meses después de la publicación del primer tomo de *Modern Painters*, Turner le dio las gracias a Ruskin.

En la Exhibición Anual de la Royal Academy, después de *Modern Painters*, Turner volvió a ser bien valorado y a recibir buenas críticas. Su cuadro principal *Lluvia, vapor y velocidad* tuvo excelente acogida del público. Quién más que Turner podía representar todo lo que significaba el ferrocarril, algo de lo que todos sus contemporáneos estaban tan orgullosos como el pintor. El nuevo mundo de la Revolución, velocidad, movimiento y dinamismo, los

¹⁴¹ Op Cit. Venning, B. p 263

¹⁴² Ibid. p 271

elementos que tanto trabajo, experimentación y estudio le había costado al artista, y que había logrado representar con éxito en una imagen estática.

Ruskin nunca fue un amante de los cambios de la Revolución Industrial. Todo lo contrario “murió como un solitario socialista cristiano que luchó contra la violenta irrupción de la Revolución Industrial”¹⁴³. Sobre *Lluvia, vapor y velocidad* solo dijo que “Turner solo lo pintó para mostrar que podía hacer con un tema feo”¹⁴⁴

Después de 1845 la salud de Turner se deterioró mucho. Dejó sus viajes al continente y comenzó a pasar períodos más largos en Margate, donde por primera vez en su activa vida pasaba días descansando. Pero, como siempre, no dejó de pintar y logró presentar seis óleos en la Exhibición Anual de 1846. Entre ellos estaba la enigmática y a la vez fascinante pintura *Angel Standing at the Sun*. Ninguna de las figuras está dibujada con detalles, todas parecen fundirse con el fondo de luz que tampoco evoca algún paisaje reconocible. Nadie logró esclarecer que quería representar Turner con esta pintura, solo que puede deberse a que el pintor esperaba producir un conflicto en las cabezas de las personas que lo veían “pero puede ser que no haya percibido que tan impenetrables algunas de ellas resultaban”¹⁴⁵

Ese mismo año Turner dejó su casa de Queen Anne Street y arrendó otra en Chelsea, con buena vista al río Thames, a la que se fue a vivir con Sophia. Para mantener su privacidad hizo que ella fuera la arrendataria, no le comentó a nadie sobre su nueva dirección y se aseguró que todos pensarán que él era el Admirante Booth. En estos años su vida social eran las invitaciones a comer en casa de Ruskin, obviamente sin Sophia.

¹⁴³ Op Cit. Beckett, W. p 269

¹⁴⁴ Op Cit. Venning, B. p 278

¹⁴⁵ Ibid. p 284



J. M. W. Turner
Lluvia, vapor y velocidad
1844, óleo sobre tela, 91 x 122 cm
Londres, National Gallery.



J.M.W. Turner
Aproximación a Venecia
1843, óleo sobre tela, 62 x 94 cm
Washington DC. National Gallery of Art.



J. M. W. Turner
El ángel que está en el sol
1846, óleo sobre tela, 78,7 x 78,7 cm
Londres, Tate



J.M.W. Turner
El héroe de las cien peleas
1802 retomado en 1847, óleo sobre tela, 91 x 121 cm
Londres, Tate

En estos años pareciera que Turner empezó a tener dificultades para pintar, debido a la poca cantidad de bocetos y pinturas de estos años. Para la Exhibición Anual de 1848 solo presentó una pintura, que había realizado en 1802 y que intervino para la ocasión. *El Héroe de las cien peleas*. Esta pintura es un perfecto reflejo de la evolución de Turner, de un gran pintor romántico a un gran Turner, de un estilo único y personal. Incluso podemos ver un poco del enigma de *Angel standing at the Sun*, en oposición al fondo fácil de entender.

En la Exhibición de 1849 Turner no presentó ningún cuadro, pero sorpresivamente en 1850 sí. Fue la última vez que el pintor participó en el evento.

El 19 de diciembre de 1851, después de una larga enfermedad, murió en su casa con Sophia. Fue enterrado en la catedral de San Pablo al lado de Joshua Reynolds, por petición personal.

Se dice que las últimas palabras del gran pintor inglés William Turner antes de morir fueron "The sun is God". Sea cierto o no, no cabe ninguna duda de que la luz fue fundamental para el artista, especialmente en sus últimas obras. Esta frase también podría haber tenido relación con la idea de Ruskin de que Turner no compartía la creencia cristiana de una vida celestial luego de esta, que también quedaría corroborado por lo que le dijo al doctor cuando le dijo que no le quedaba mucho por vivir: "So I am to become a non entity, am I? ¿Entonces me voy a transformar en una no entidad, no es cierto?"¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Ibid. p 298

CONCLUSIONES

Las dos las dos grandes revoluciones del siglo XVIII cambiaron el mundo completamente. La Revolución francesa se presentó, en una primera instancia, como un triunfo de las ideas y un cambio en lo establecido por siglos. La Revolución Industrial cambió radicalmente el mundo en todos los sentidos. Las ideas del Romanticismo cambiaron la manera de pensar y por lo tanto cambiaron el arte.

Por la época y el lugar en el que le tocó vivir, un genio como Turner tenía todo para ser un grande de la pintura y lo fue. El estilo que desarrolló hacia el final de su carrera tiene mucho de los estilos que rompieron con todo lo establecido en el arte años después. No solo los impresionistas, que se sabe sí fueron influenciados por el pintor inglés, también en algunos de los estilos de las vanguardias del siglo XX.

Como otros grandes artistas, por ejemplo Leonardo Da Vinci en la Italia del siglo XV o Vermeer en la Holanda del siglo XVII, Turner vivió en el país de mayor auge económico de su época, la Inglaterra principios del siglo XIX, potencia indiscutida gracias, principalmente, a la Revolución Industrial.

Esto no es casualidad. En un país con un a economía floreciente hay más poder adquisitivo y son más las personas que deciden comprar o encargar obras de arte. Si hay más posibilidades de vivir del arte, más artistas pueden dedicarse a eso, hay más ideas que compartir y desarrollar y también hay más competencia entre talentosos. A finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX Inglaterra, que no se había destacado en varios siglos como un país de artistas, tuvo a varios de sus más grandes pintores, entre ellos J.M.W. Turner.

Las ideas del Romanticismo que tienen sus raíces primero de la filosofía de Herder, y pocos años después en las ideas del gran filósofo Kant, que fue el punto de partida para las ideas de Fichte que en resumen postulaba que: “la realidad objetiva, o el no yo, estaba construida por el yo, definida por sus propios límites y caracterizada como su opuesto. El yo estaba en constante actividad, creando el mundo en la medida en que se proyectaba como pensamiento hacia el infinito. El universo existía como idea en la mente de cada espectador”¹⁴⁷; fueron de gran influencia en la obra del J.M.W. Turner y en todas las artes de su época.

En la obra de Turner se puede ver también una fuerte influencia de la idea de lo sublime del inglés Burke. En obras de la juventud del artista lo sublime es como en las de la pintura románticas en general, grandes y sobrecogedores imágenes de la naturaleza que sobrepasa al hombre. Podemos ver por ejemplo, el cuadro del pintor alemán Caspar David Friedrich *El mar de hielo* de 1823-24, y compararlo con *El Paso de San Gotardo* de 1804 de Turner. Aunque las pinturas no se parecen en la técnica, ni tienen el mismo tema, la idea de lo sublime está clara en ambos cuadros.

Hacia el final de la vida de Turner pareciera ser que la idea de lo sublime adquiere un significado más profundo aún para él artista, y pasa a ser no solo el tema, sino que la obra misma, incluso en la manera que tenía de pintar. La pincelada, los colores brillantes, las texturas de la pintura y el trazo único del inglés.

Las ideas del Romanticismo (especialmente el subjetivismo), junto con los cambios en el aspecto del mundo que ya se veían a causa de la Revolución Industrial, y el derrumbe de instituciones y tradiciones con siglos de antigüedad que produjo la Revolución Francesa significaron una ruptura con la tradición en todos los sentidos, especialmente en el arte.

Con las ideas del Romanticismo y los cambios cada vez más evidentes en el mundo, ya no parecía tener sentido seguir con el tipo de arte de siglos anteriores. El artista quería repre-

¹⁴⁷ Op Cit. Cranston, M. p 36

sentar su propia realidad y necesitaba libertad para elegir sus propios temas. Algunos artistas como Turner fueron más allá y crearon también su propia técnica.

La necesidad de libertad y de poder romper con los temas de moda y dejar de hacer lo que los clientes querían a su gusto, que generalmente era copiar algo que habían visto, fue la raíz que dio paso a la creación de las academias, un lugar donde los artistas por ser parte de ellas adquirirían una posición importante y dejaban de ser vistos en menos por trabajar con sus manos. Ser parte de la Royal Academy of Arts en la época en que vivió Turner era muy prestigioso.

Con el paso de los años, hacia finales del siglo XIX, las academias perdieron importancia por la misma necesidad de libertad de los artistas que la habían creado en un comienzo. En las academias las obras de arte se vendían, por lo que sus artistas tuvieron que: “trabajar para triunfar en una exhibición en la que siempre existía el riesgo de que lo espectacular y pretencioso brillase más que lo sincero y sencillo”¹⁴⁸.

A finales del siglo XIX los impresionistas tenían la errónea idea de que Turner, por su estilo tan especial y sus obras tan alejadas del realismo que estaba de moda en las obras de los académicos de esos días, había sido un rebelde obstinado que se había abierto paso solo en el mundo del arte. Nada más lejano a la realidad. Turner fue fiel a la Academia hasta el final de su vida, a pesar de las duras críticas en sus últimas exhibiciones. A su vez la Royal Academy of Arts fue fiel a Turner y le dio todo el reconocimiento que se merecía.

Turner fue un pintor que estuvo en una permanente evolución de su estilo, y al final de su carrera parece haberse dado cuenta que el trazo rápido de los bocetos que hacía para describir en un papel un momento y poder recordarlo después, era más expresivo, más dinámico y mucho más sugerente que un dibujo descriptivo y cuidadosamente pintado. Los impresionistas unos años después saldrían fuera de los estudios a pintar al aire libre y realizar obras

¹⁴⁸ Op Cit. Gombrich, E. p 481

rápidas que representara un momento del día. Turner hacía algo muy parecido en sus bocetos. Los dibujos, bocetos y estudios de Turner hoy se exhiben en museos.

Los pintores impresionistas Claude Monet (1840- 1920) y Camille Pizarro (1831- 1903) realizaron un viaje a Londres en 1870, refugiándose de la Guerra Franco- Prusiana: “Antes de volver a casa, el año siguiente visitaron la Exhibición del Legado de Turner, que se exponía en el South Kensington Museum. Quedaron impresionados por lo que vieron. Su relación con Turner es más compleja y fascinante que la engañosa palabra influencia”¹⁴⁹

Hoy en día las obras de los impresionistas, que en su época eran motivo de burla entre los críticos, son admiradas y queridas. Son pinturas brillantes, alegres, un poco despreocupadas y luminosas. “No intenta sondear el significado de la existencia, sino que refleja la superficie llena de colorido de la vida”¹⁵⁰ Cuando el impresionismo comenzó fue una revolución del arte en París, en esa época el centro del arte. Esta revolución comenzó con Manet, un hombre de la clase alta de París que simplemente quería pintar el mundo como él lo veía. Nunca fue su intención crear revuelo con su arte, ni mucho menos cambiarlo completamente. Pero lo hizo, y un grupo de pintores se acercaron a él y abandonaron sus estudios académicos para pintar siguiendo su estilo.

La pintura “Impresión. Sol naciente” de Monet le dio el nombre a este grupo de burgueses que, aunque nunca quisieron ser revolucionarios con su arte, cambiaron definitivamente su rumbo. El nombre fue puesto de manera despectiva por el crítico Louis Leroy, que sobre el cuadro escribió: “Impresión. Sol naciente. Una impresión desde luego. Debe haber alguna impresión ahí ¡Y que libertad, que audacia en la ejecución! El papel pintado más grosero tiene una composición más cuidadosa que ese mar de pintura”.

La pintura *Impresión. Sol naciente* fue realizada en 1872 y causó conmoción. Si la compa-

¹⁴⁹ Op Cit. Venning, B. p 304

¹⁵⁰ Op Cit. Runrberg, K. p 10

ramos con la acuarela *The Scarlet Sunset* de J.M.W. Turner, podemos ver que el parecido de la técnica, el tema, el trabajo de la luz y tipo de pincelada es notable, como si los dos pintores lo hubieran hecho juntos. Pero Turner lo pintó cuatro décadas antes.

La influencia del inglés en los pintores impresionistas es evidente, y saber que Monet y Pizarro conocieron y se impresionaron con su trabajo solo lo reafirma. A pesar de esto cuando los pintores franceses se hicieron ellos mismos famosos y admirados, fueron perdiendo su entusiasmo por Turner y no aceptaban una gran influencia de su trabajo, alegando que era un pintor del pasado. Monet dijo sobre Turner: “el exuberante romanticismo de su fantasía”¹⁵¹.

Es cierto que, al contrario de los Impresionistas, los cuadros de Turner no eran rápidos y cada pincelada era completamente intencional. Lo que tenía de los bocetos era la abstracción de la forma a la línea más simple, la que representara el objeto de manera más abierta. El objetivo de Turner era representar la esencia del objeto, lo que sabemos que el objeto debe ser y deja que la imaginación del espectador complete los detalles. Por otra parte los temas que Turner elegía no eran para representar la vida cotidiana, como los franceses.

El pintor francés Henry Matisse (1869- 1954), después de estudiar la obra de Turner decidió pasar su Luna de Miel en Londres, para poder ver más del pintor. Su colega fauvista, André Derain, escribió: “Turner nos autorizó a crear formas que van más allá de la realidad convencional”¹⁵²

El trabajo de color que desarrolló Turner después de su *Colour Beginning*, en que solo usando colores puede producir pinturas que sugieren, por ejemplo, cielo y mar, es parecido a lo que años después hizo el americano Mark Rothko (1904- 1980), del movimiento Expresionismo Abstracto. Rothko no sabía mucho del pintor inglés hasta que visitó una exhibición

¹⁵¹ Op Cit. Venning, B. p 310

¹⁵² Ibid. p 310

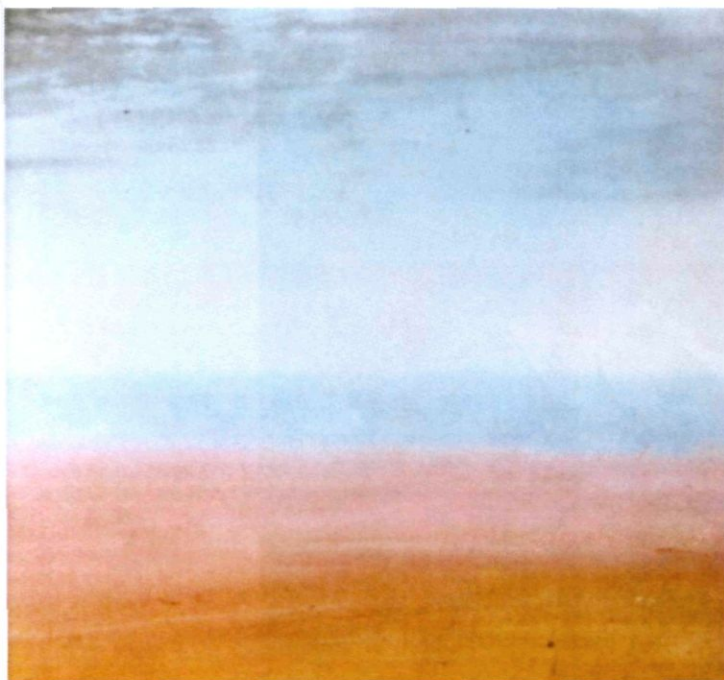
de obras de Turner. Al parecer quedó muy sorprendido al ver la afinidad que tenía con el artista del siglo XIX. Con humor dijo: “este hombre, Turner, ha aprendido mucho de mi”. Poco después el artista americano donó su obra *Seagram Murals* al Tate, para que lo colgaran al lado de una obra de Turner, lo mismo que había hecho Turner con un cuadro de Claude Lorrain.

No es necesario que los artistas del siglo XX hayan visto o estudiado la pintura de Turner para que sus obras tengan similitudes con ella. Los artistas vanguardistas del siglo XX tenían un afán de crear estilos innovadores y de representar la realidad como cada uno de ellos la veía y también como cada uno quisiera representarla. Ese mismo afán tenía Turner en un mundo que recién había experimentado los cambios radicales producidos por la Revolución Industrial, la Revolución Francesa y el Romanticismo. Acontecimientos que cambiaron el mundo, cambiaron el arte (especialmente los de la Revolución Industrial) y que ya eran completamente evidentes a principios del siglo XX. Todavía hoy siguen “Esta revolución transformó y sigue transformando al mundo entero”¹⁵³.

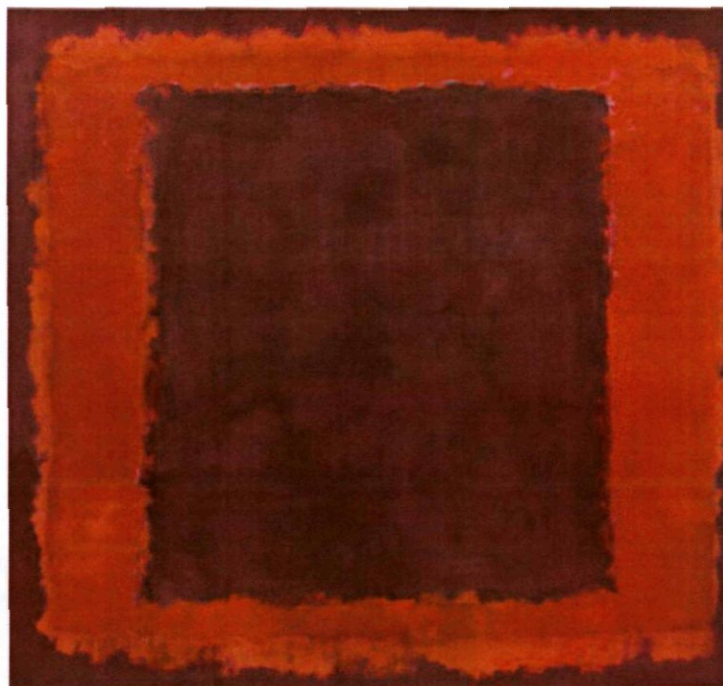
“Yo pinto lo que veo y no lo que otros acceden a ver”¹⁵⁴ Manet.

¹⁵³ Op Cit. Hobsbawm, E. p 9

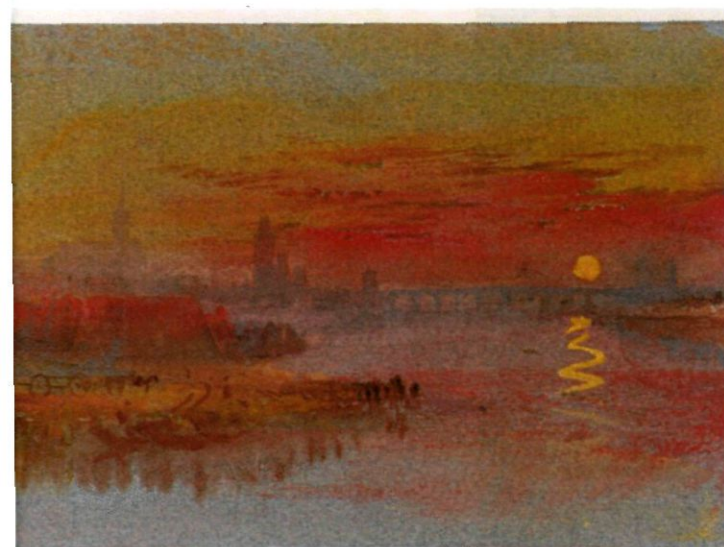
¹⁵⁴Op Cit. Runrberg, K. p11



J.M.W. Turner
Trama de colores
1819, color para acuarela, 22,6 x 28,7cm
Londres, Tate



Mark Rothko
Red on Maroon
1959, óleo sobre tela, 266, 7 x 238, 8 cm
Londres, Tate



J.M.W. Turner
The scarlet sunset
1833, acuarela y pintura a la aguada sobre papel azul, 13,4 x 18,9 cm
Londres, Tate



Claude Monet
Impresión. Sol naciente
1872, óleo sobre tela, 48 x 63 cm
París, Musée Marmottan



Caspar David Friedrich
El mar de hielo (El hundimiento de la esperanza)
1823-24, óleo sobre tela, 96,7 x 126,9 cm
Hamburgo, Hamburger Kunsthalle



J.M.W. Turner
El paseo de San Gotardo
1804, óleo sobre tela, 98,5 x 68,5 cm
Kendal, Cumbria, Abbot Hall Art Gallery

BIBLIOGRAFÍA

Austen, Jane. *Sensatez y Sentimientos*. librodot.com

Ashton, T. *The Industrial Revolution 1760-1830*. Oxford University Press, 1964.

Beckett, Wendy. *Historia de la pintura*. Editorial la Isla, Buenos Aires, 1995.

Bird, Michael. *100 ideas que cambiaron el Arte*. Editorial Blume, Barcelona, 2012

Bockmühl, Michael. *J.M.W Turner. 1775-1851. El mundo de la luz y del color*. Editorial Taschen. China, 2010

Burke, Edmund. *Philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. The Project Gutenberg, gutenberg.org.

Cranston, Maurice. *El Romanticismo*. Editorial Grijalbo, España, 1997.

Ecco, Umberto. *La historia de la belleza*. Editorial Lumen, Italia, 2004.

Flanders, Judith. *Consuming Passions*. Harper Press, Londres, 2011.

Gaarder, Jostein. *El mundo de Sofía*. Editorial Siruela, España, 2003.

García Morente, Manuel. *Lecciones preliminares de filosofía*. Editorial Losada, Buenos Aires, 2004

Giannini, Humberto. *Breve Historia de la Filosofía*. Editorial Catalonia, Santiago de Chile, 2005.

Gombrich, Ernst H. *La Historia del Arte*. Editorial Phaidon, Nueva York, 2008.

Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte II. Desde el Rococó hasta la época del cine*. Editorial Debolsillo, España, 2004.

Hobsbawm, Eric. *La Era de la Revolución. 1789-1848*. Editorial Crítica, Buenos Aires, 2012.

Krebs, Ricardo. *Breve Historia Universal (hasta el año 2000)*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2013.

Lukacher, Brian. *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Editorial Akal, Madrid, 2001.

Papineau, David. *Filosofía*. Editorial Blume, Barcelona, 2008.

Prieto, Fernando. *Historia de las ideas y de las formas políticas. Tomo III, Edad Moderna (2. La Ilustración)*. Unión Editorial, Madrid, 2001.

Prieto, Fernando. *Historia de las ideas y de las formas políticas. Tomo IV, Edad Contemporánea (1. El Romanticismo)*. Unión Editorial, Madrid, 2001.

Read, Herbert. *Historia de la Pintura Moderna*. Ediciones del Serbal, España, 1984.

Ruhrberg, Karl. *Arte del siglo XX. Volumen I*. Editorial Taschen, China, 2005.

Ruskin, John. *The Elements of Drawing*. vol XV. Londres, 1903. The Project Gutenberg, gutenberg.org.

Safranski, Rüdiger. *Romanticismo, una Odisea del Espíritu Alemán*. Tusquets Editores, España, 2009.

Shelley, Mary. *Frankenstein*. Libros EnRed, 2004.

Venning, Barry. *Turner*. Editorial Phaidon, Nueva York, 2003.

Wolf, Norbert. *La Pintura del Romanticismo*. Editorial Taschen, Portugal, 1999.

BCA. UNIV. GABRIELA MISTRAL
Universidad Gabriela Mistral



3561800145881