

La representación de la ley y la composición de la belleza en J. Ruskin

José Antonio López Ruiz¹

La cosa más grande que un alma humana puede hacer alguna vez en este mundo es ver algo y decir qué vio de forma sencilla. Cientos de personas pueden hablar por una que puede pensar, pero miles pueden pensar por una que puede ver. Ver con claridad es poesía, profecía y religión —todo en uno—.

J. RUSKIN, *Works*, 5, 333.

Existe una ortodoxia a la hora de iniciar un artículo sobre Ruskin que consiste en dar cuenta del olvido o desconocimiento total que sufre su nombre y su obra. Ninguno de los intentos posteriores a 1900 —año de su fallecimiento— para recuperar su obra ha logrado una estabilidad permanente en el tiempo, excepto en Inglaterra, donde existen licenciaturas y posgrados que se centran exclusivamente en este autor. Un buen resumen de los motivos de este olvido podemos encontrarlo en *Ruskin Hoy* de Kenneth Clark (Penguin Books, Middlesex, 1967) y en *John Ruskin* de Tim Hilton (Yale UP, New Haven, 2002), y podrían ser su moral victoriana, una retórica pasada de moda, su religiosidad, la afectación de las pasiones en el discurso en detrimento de la razón, etc.; a los que habría que añadir otro motivo no menos importante, el hecho de que las tesis de Ruskin más importantes en crítica del arte se pusieron de manifiesto para el gran público, excepto en la obra de Turner y los prerrafaelitas, en el último tercio del siglo XIX y primera mitad del XX, una vez secularizadas y desarraigadas de sus formulaciones originales e irreconocibles como pertenecientes a él.² La inmensa recopilación de sus obras en 39 volúmenes realizada por T. Cook y A. Wedderburn entre 1903 y 1912 sirvió más de monumento funerario que de base para su recuperación; incluso aún es posible hallar en las bibliotecas la mayor parte de la edición con los cantos de las hojas todavía por cortar y separar.

Sin embargo, principios estéticos que recorren todo el siglo XX, tales como la premisa impresionista del ojo inocente, la recuperación del Simbolismo, la ruptura con la semejanza entre objeto y representación, la abolición de las categorías estéticas tradicionales de lo bello, lo sublime y lo pintoresco que dio paso a la posibilidad de representar cualquier objeto dentro de una obra de arte, la radicalización del principio de subjetividad que aumentó la libertad del artista actual y un largo etcétera, fueron expuestos en sus escritos de la década de los cuarenta del siglo XIX. Es cierto también que una parte de estos principios se pueden derivar de la estética que parte del Idealismo alemán —el cual posee la ventaja de que cuanto nace en él lo hace ya de forma secularizada—, y que el Simbolismo y el Impresionismo han quedado fijados en la memoria artística como movimientos franceses, por lo que en principio sería posible ofrecer una explicación histórico-artística de los mismos sin recurrir a Ruskin, como tradicionalmente se hace. Su retórica moralista victoriana y la constante referencia a la divinidad en su obra la convierten para muchos en algo intolerable —esto último fue el motivo principal por el que Marcel Proust se distanció de él—, y para otros tantos en algo molesto debido a la labor que debe realizarse a la hora de extraer cualquier contenido de entre el complejo esquema teleológico en el que está inserto; un intento que en la mayoría de los casos resulta en vano, a consecuencia de lo cual el lector

¹ Los trabajos de investigación que he llevado a cabo sobre John Ruskin no habrían sido posibles sin la desinteresada colaboración de Stephen Wildman, director de la Ruskin Library y profesor de Historia del Arte en la Universidad de Lancaster. Gracias a su intervención pude disfrutar de una estancia de investigación en dicha universidad. A él y a todo el equipo que trabaja en la Ruskin Library quiero transmitirles mi más sincero agradecimiento.

² La excepción más notable a este olvido es la de E. H. GOMBRICH en *Arte e Ilusión*, donde expone las tesis de Ruskin sobre el ojo inocente como origen del Impresionismo.

debe proyectar la complejidad del sistema en cada caso para entenderlo.

Dado que las traducciones en castellano de Ruskin nunca incluyeron su obra más importante, *Pintores modernos* (5 vols.) —excepto una realizada por Carmen de Burgos a principios del siglo XX, que se limitó al paisaje debido a la importancia que cobró esta temática en el Modernismo—, he seleccionado el fragmento Norwood-Fontainebleau (extraído de *Praeterita*, sus memorias) como introducción a esta obra a causa de las indicaciones que ofrece aquí el autor para entender sus ideas. En un corto trayecto narrativo, con la simplicidad y la intimidad que el movimiento de sus recuerdos —aunque ya quebrados por varias crisis mentales— le confieren a su palabra, Ruskin nos presenta un conjunto de experiencias y creencias que están a la base de *Pintores modernos*. En esta obra, el autor inglés elaboró una estética filosófica *ad hoc* para defender a J. M. W. Turner, quien estaba padeciendo los embates de la crítica inglesa: primero de Sir George Beaumont, un influyente coleccionista de arte; y más tarde del reverendo John Eagles, que contribuía regularmente en la *Blackwood's Edinburgh Magazine*.

Fue precisamente un artículo del reverendo John Eagles en esta publicación, donde criticaba el cuadro de Turner 'Juliet and her Nurse', lo que llevó a Ruskin a escribir otro para defender al pintor.³ Sin embargo, una vez terminado, y por recomendación de su padre, no lo envió a la prensa y se lo mandó a Turner, quien a su vez lo remitió al dueño del cuadro que había sido criticado, el Sr. Munro of Novar, el mismo coleccionista de arte que le arrebató a Ruskin el 'Splügen', lo cual provocó el incidente familiar con el que empieza el fragmento Norwood-Fontainebleau. El propio Ruskin se refiere a esa carta de 1836 como el primer capítulo de *Pintores modernos*. Pero no fue hasta 1844 cuando publicó el primer volumen de un sistema que llegará a abarcar otros cuatro y que no verá el final hasta 1860. Sus otras dos obras más influyentes, *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849) y *Las piedras de Venecia* (2 vols.) (1851-53), son una prolongación de los mismos principios de *Pintores modernos* a la esfera de la arquitectura.⁴ Siendo todo esto así, he creído lo más oportuno remitirme al momento inaugural de su estética para dar con el núcleo que atraviesa todo el conjunto de sus obras más importantes.

Ese núcleo es el que hallamos en el fragmento Norwood-Fontainebleau, y en él destaca sobre cualquier otro aspecto la exigencia de pintar lo que el ojo ve, *lo que realmente estaba ahí*. Cuando se trata de caracterizar la obra de Ruskin bajo un aspecto filosófico, son muchas las relaciones que se encuentran con la filosofía de Hegel, sobre todo desde que R. G. Collingwood escribiera *La filosofía de John Ruskin* (1919) con motivo de

la celebración del primer centenario de su nacimiento (reed. Quentin Nelson, Chichester, 1971). Posteriormente, en la década de los setenta del pasado siglo, Robert Hewison se hizo eco de esa caracterización en su libro *El argumento del ojo* (Princeton UP, New Jersey, 1976), obra que hoy en día sigue siendo uno de los referentes académicos para los estudiosos de sus trabajos. Debido a esta reedición de las tesis de Collingwood, se continúa pensando en su *filosofía* —hay acuerdo en matizar el alcance de este concepto para clasificar su producción— bajo categorías hegelianas, especialmente la del "historicismo" frente al "logicismo". Hay que hacer notar, como ya lo hiciera Collingwood y Hewison, que Ruskin no leyó ni una línea de Hegel, que solo lo cita una vez en los treinta y nueve volúmenes de su obra y que siempre hizo gala de su anti-germanismo filosófico —nunca atendió a las recomendaciones de su amigo Carlyle— y de su hostilidad hacia la metafísica (excepto en el segundo volumen de *Pintores modernos*). Pero quizá el aspecto más hegeliano y que ya está presente desde las primeras líneas de su obra no ha sido todavía puesto de relieve. Este no guarda relación con el historicismo, ni con la admisión y fomento de la contradicción, ni con ningún otro tópico hegeliano, sino con el paralelismo que se da entre, por un lado, lo que le sucede a la conciencia en su intento de determinar el conocimiento en los tres primeros capítulos de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel y, por el otro, lo que le sucede a la conciencia en el primer volumen de *Pintores modernos* cuando trata de dar cuenta de la percepción. *Lo que realmente está ahí* va continuamente escapando a la percepción hasta diluirse en la compleja trama de influencias, cifrada en leyes, que recibe del contexto en el que se halla. La estructura del objeto va cambiando según se insiste en su determinación, se pasa de lo *ahí realmente* al estudio de las relaciones de lo *ahí realmente* con el resto de cosas que lo rodean, y de ese punto a la observación del conjunto de leyes que gobiernan el objeto y su trama de relaciones.

Para Ruskin, pintar cualquier cosa es pintar la naturaleza entera, y esta no es otra cosa que un apéndice de la divinidad, por lo que, al final, pintar cualquier cosa se convierte en pintar los atributos de Dios. Es así como debemos entender frases como estas del fragmento traducido: "‘Él había hecho todo bello, en su tiempo’, llegó a ser para mí de ahí en adelante la interpretación de la unión entre la mente humana y todas las cosas visibles"; o "Las cosas que entonces vi iban más allá del mero dibujar". No le cabe duda de que Dios gobierna la estética de la creación mediante leyes de la misma forma que gobierna la física, y que aquellas, a semejanza de las leyes de la gravedad que explican desde los movimientos de las galaxias hasta los de una mota de polvo, explican de

3 J. HAMILTON, *Turner*, Hodder and Staughton, London, 1997, p. 83.

4 La defensa de Turner en *Pintores modernos* se constituye sobre la base de un ataque al Renacimiento. Con el tiempo, Ruskin se percató de que el arte que más influye en el público no es la pintura, sino la arquitectura, pues no todos los días vemos un cuadro, mientras que siempre estamos rodeados de edificios. Cf. *Works* (9, 45-6).

igual forma la *composición* de masa forestal, una cadena montañosa, un álamo temblón o un trozo de hiedra. Esto permite que el mismo sistema de principios estéticos sirva para defender a Turner, los prerrafaelitas o un edificio gótico, pues no se trata de una cuestión de resultado final, de estilo o de técnicas de elaboración. Se trata, en primer lugar, de una formación moral, y, en segundo lugar, de una formación teórica a través de principios *a priori* que el artista ha de fijar en su cabeza antes de emprender cualquier obra, o antes de mirar cualquier objeto natural para representarlo.

Es en este movimiento donde esta estética adquiere su mayor virtualidad. Precisamente por ligar el arte a la divinidad, la religión y la moral, Ruskin lo liberó de la tiranía de los objetos, de la percepción sensorial y de la técnica, tal y como sucedía con la estética anterior (por ejemplo, en Burke), adquiriendo mayor importancia la libertad e imaginación del artista. En una estética así, la belleza no se logra representando las cualidades de los objetos bellos lo más fielmente posible, sino haciendo composiciones bellas con cualquier clase de objetos, al modo en que la naturaleza compone sus paisajes. Asimismo, en ese preciso movimiento se produce también una paradoja: lo que hoy constituye el principal lastre en la recuperación de sus trabajos, su religiosidad, fue lo que confirió a su estética los rasgos modernos que le hicieron sobrepasar su tiempo.

Otra de las novedades más radicales que aportó —aunque esta no hiciera fortuna— se deriva de la percepción de leyes, ideas, pensamientos, etc., y no de objetos. La categoría estética que domina *Pintores modernos* no es ninguna de las categorías al uso en el siglo XIX; se trata de la verdad. Para Ruskin, los cuadros de Turner no son bellos, ni sublimes ni pintorescos, sino verdaderos; este sería el artista que más refleja en sus cuadros las leyes de la naturaleza, así como el que produce o alberga los pensamientos más elevados y el que logra depositarlos de forma bella en ellos. Lo que realmente tiene que aparecer en el cuadro no es el objeto natural, sino las leyes que cumple en su aparecer ante otro, los pensamientos que comparten el artista y la naturaleza en el momento de la ejecución de la obra de arte, o la historia de la humanidad. Este es justamente el inicio de *Pintores modernos*.⁵ Inesperadamente, se lleva a cabo el ideal de arte que para Platón —un autor muy apreciado por Ruskin— era inalcanzable: en el

cuadro está el original, la ley o el pensamiento, y no una copia; *está el objeto mismo*. Tal y como sucedía en el Libro X de *La República*, un artista no debe pintar de una manera tan realista que confunda al espectador, que le impida distinguir entre copia y original. En una obra así no habría espacio para que el espectador pudiera ver las leyes o pensamientos plasmados en él; no quedaría más que la sensación de sorpresa que nos produce ver una copia casi perfecta, o el engaño total al confundir una cosa con la otra, aunque, de todas formas, estaría solamente ante una copia.

Ruskin liberó al arte de la tiranía de los objetos, de la percepción sensorial y de la técnica, tal y como sucedía con la estética anterior

5 J. RUSKIN, *Works* (3, 87): "La pintura, o el arte en general, como tal, con todas sus técnicas, dificultades y fines particulares, no es nada más que un lenguaje expresivo y noble, incalculable como vehículo del pensamiento, pero nada por sí mismo".