

## William Turner

# El hombre que fue una época

*Hablar de William Turner, el más universal de los artistas ingleses, supone hablar de la historia de la pintura. No es sólo que su estilo, romántico y evanescente, anticipe la rebelión del impresionismo; es que sus paisajes, ejecutados en óleo o acuarela, son pintura pura: luz, color, felicidad de las formas.*

Una de las grandes paradojas de la historia del arte moderno es la escasa influencia de William Turner sobre los impresionistas. Se trata de un caso más en que los innovadores terminan, involuntariamente, por crear a sus predecesores: es retrospectivamente que notamos el vínculo, pues el más alto lírico de la luz pintada no pasó de inspirar sino un breve y reticente entusiasmo en el movimiento que llena de colores y claridad las salas de los principales museos. Sabemos que Pissarro y Monet, durante su estadía en Londres en 1870, estudiaron no sin cierto deslumbramiento las obras de Turner y Constable. Pero Constable —cuya trayectoria estética es simétricamente opuesta a la de Turner— ya era conocido en Francia desde 1824, cuando uno de sus cuadros expuesto en el *Salon* oficial contribuyó a cambiar la paleta de Delacroix. El descubrimiento de Turner, por lo tanto, debería haber sido crucial y no lo fue. Pissarro diría después, de manera poco convincente, que Turner no había resuelto el problema del color de las sombras (uno de los problemas formales de los impresionistas), aunque sí llegó a la división de tonos. Monet, menos aficionado a la teoría, se limitó a expresar una improbable antipatía por el “exuberante romanticismo de su imaginación”.

La conclusión obvia y tradicional es que Turner puede haber sido una especie de precursor, pero que de alguna manera se equivocó de camino. La gran exposición *Turner* del Metropolitan Museum de Nueva York (del 1º de julio al 21 de septiembre), la más amplia y completa jamás realizada en nuestro hemisferio, permite revisar ese virtual consenso, aunque los textos que acompañan el hermoso catálogo no ofrezcan muchos elementos de reflexión. Pero es evidente que con el impresionismo a punto de surgir —su año clave es

1874—el descubrimiento de Turner llegaba demasiado tarde. La “Impresión” de un atardecer londinense pintada por Monet, que inspiró como pulla el término “impresionista”, podría ser considerada un eco u homenaje a Turner, pero no lo era. Vincularlos podría tener algo de verdad pero no toda la verdad. Más aún, la exposición del Metropolitan hace posible proponer una historia alternativa: Turner no podía contribuir al surgimiento del impresionismo, no porque ya estuviera superado, sino porque ya se le había adelantado. Cuando el Museo de Arte Moderno de Nueva York presentó la gran exposición antológica de Turner en 1966, esta fue interpretada sin titubeos como un claro anticipo de las vanguardias del siglo XX. La actitud tenía precedentes. Cuando en 1906 se exponen en Londres por primera vez los *colour beginnings* (esbozos de color) que Turner había pintado en privado desde antes de 1820, el público estaba viendo las primeras pinturas abstractas de la historia del arte moderno cuando la capital del arte moderno, París, recién estaba descubriendo las premoniciones cubistas de Cézanne. El “postimpresionista” Paul Sérusier, guiado por Gauguin, se había acercado en 1888 con su paisaje titulado *Talismán*. Pero es sólo en 1910 que Kandinski (como Turner) buscaría un equivalente musical con pinturas que no representaban nada sino formas puras. Todo indica que Kandinski no deriva de las abstracciones (vistas con los ojos de hoy) de Turner. Es probable, sin embargo, que Mark Rothko las conociera en su periodo maduro (1960-1970): la sala especial que le dedica la Tate Gallery, el museo que acoge la donación que Turner hizo de su obra al Estado, establece un lazo tácito pero inevitable.

La modernidad de Turner es tema sobado, pero hay que comenzar por ahí para darse cuenta de la soledad absoluta de su experiencia estética y de su significado en la historia del arte. Su aislamiento no es algo que caiga de su peso. Sus biógrafos registran que su éxito es tan precoz como su talento: la Royal Academy (RA) acepta su primer dibujo en su salón de



Barco de esclavos (1840), de William Turner.

1790, cuando Turner cuenta con sólo quince años; los grandes coleccionistas empiezan a comprarlo desde 1795; a los 24 años es elegido miembro asociado de la RA y tres años después, en 1802, es miembro efectivo. Mientras tanto, sus dibujos y acuarelas topográficos (edificios, ciudades y parajes famosos o pintorescos), hechos para la reproducción mecánica en revistas y estampas, divulgan su nombre y lo enriquecen; en 1804 abre una galería para mostrar su trabajo, algo inédito. Aún estaba vivo cuando John Ruskin publica, en 1843 y 1846, los dos primeros volúmenes de *Modern Painters*, el más grande monumento crítico de la lengua inglesa, del que Turner es el protagonista. Respetado y admirado, cuando muere en 1851 es enterrado en la Catedral de Saint Paul, junto al gran patriarca de la pintura inglesa y fundador de la Royal Academy, Joshua Reynolds.

Esta exitosa trayectoria vital, combinada con un inesperado aislamiento estético, sólo puede ser comparada con la de Velázquez (Rembrandt muere pobre y casi ignorado después de su triunfo inicial, y Cézanne sufrió una soledad sin compensaciones). Pero la figura de Turner posee un relieve especial debido a la época revolucionaria que encarnó, la época de la transición —no como fenómeno particular sino como tendencia generalizada— hacia la pintura “pura” que, como la música, no “representa” nada, hasta cuando es figurativa. Lo extraordinario de Turner es que, de hecho, encarna en una sola persona uno de los periodos más importantes de la historia del arte. Para explicarlo es necesario un rodeo. Isaiah Berlin señala que el romanticismo es tal vez la más radical e importante revolución mental de los tiempos modernos. Desde el propio concepto de revolución hasta fenómenos de gran actualidad, como el nacionalismo y el globalismo, la cultura popular y el individualismo subjetivo, el Estado de derecho y el totalitarismo, etc., es en el romanticismo que encontramos sus raíces o primera expresión. Crucialmente, Berlin afirma que el romanticismo es el primer caso de la historia de Occidente

en que las artes adquieren un carácter casi hegemónico en la concepción de la vida. La idea es discutible pero la carga de verdad que trae permite ilustrar nuestro tema.

El género pictórico por excelencia del romanticismo—como la novela en la literatura—es el paisajismo, que sin embargo tuvo que imponerse venciendo una empedernida resistencia. Es uno de los géneros de la civilización burguesa, del individuo que finalmente se apropia del mundo. Como Merleau-Ponty dijo memorablemente, “las cosas ya no me interpelan, y el mundo se cristaliza en una perspectiva ordenada”. La conquista del paisaje, intelectual y estéticamente, fue ardua y prolongada. Para los antiguos la naturaleza es hostil (Prometeo sujeto con grilletes a una montaña); para los cristianos es un despreciable y transitorio valle de lágrimas (y el Purgatorio del Dante es una montaña). La exaltación panteística o subjetiva de la naturaleza es de los románticos: Berlioz quería subir al Vesubio, una montaña que era un volcán, para entrar en comunión con una alma gemela. Desde el ángulo estético la evolución es aún más morosa; el hombre no sólo no entendía a la naturaleza, tampoco podía verla. El paisaje, como la geometría o el amor, es una invención humana.

Descubrimientos recientes indican que la pintura de la antigüedad estaba más desarrollada de lo que pensábamos, incluido el paisajismo. Eso no quita el hecho de que el género como lo conocemos surja en el siglo XV con Jan van Eyck; y no menos significativo es que se le atribuye a Van Eyck el perfeccionamiento de la pintura al óleo, que permite las gradaciones sutiles que exige una visión aún literal del paisaje. El hecho de que Van Eyck sea nórdico es fundamental. El renacimiento italiano, apoyado en el carácter escultórico de los valores estéticos heredados de la antigüedad (de la que no se conservan pinturas), convierte en dogma pictórico las formas nítidamente delineadas. El paisaje, empero, no tiene delimitaciones claras y preestablecidas; es decir, exige un oficio menos

estricto y predecible. Por lo mismo, la conquista de la efigie humana es señal de probidad artística. Las reglas estéticas que de esto se derivan —y que Reynolds todavía predicaba cuando Turner oía sus famosas conferencias— relegaban el paisaje a un papel secundario, cuando no meramente decorativo. De ahí la categorización clásica que coloca en la cima del arte la representación humana de los cuadros religiosos y, después, históricos, con el paisaje y los bodegones como simples accesorios. La pintura de paisajes consiste en rellenar el fondo y es realizada casi mecánicamente por aprendices o asistentes especializados, usando un repertorio de formas más simbólicas que naturalistas.

Lo que explica la avasalladora preeminencia nórdica en la invención y desarrollo de la paisajística. Y de allí que el primer gran periodo del género, en el siglo XVII, tenga como escenario las primeras sociedades burguesas en los Países Bajos, con Rubens, Rembrandt, y paisajistas profesionales como Ruisdael. Es entre ellos (con la excepción de Velázquez y el Greco) que la pintura pura aparece como proféticos chispazos. La razón es simple: sin la obligación conceptual de una narrativa pictórica, y sin la concentrada gramática visual de la figura humana, la paisajística adquiere su plenitud con la forma pura. Al mismo tiempo es interesante recordar que cuando Turner viaja a París en 1802 para ver la mayor colección de pinturas de Occidente jamás reunida —el botín napoleónico— el pintor critica a Rubens y Rembrandt y se concentra en el estudio de los italianos. Pero hasta su muerte su mayor admiración la dedicaría a los franceses italianizados Poussin y Claude Lorrain. La aparente contradicción se resuelve al pensar que los dos grandes paisajistas mediterráneos, especialmente Lorrain, le ofrecen un nexo con la tradición convencional que predomina en Inglaterra. En eso se parece a Velázquez, que tampoco tuvo gustos heterodoxos. Como todos los más grandes y genuinos originales, Turner nunca buscó la originalidad. Sus métodos eran la imitación y la emulación, es decir, esa mezcla de humildad artesanal y orgullo técnico que es la receta perenne del genio.

La imaginación romántica que despertó la antipatía de Monet (aunque el impresionismo, como el simbolismo en la literatura, sea la última etapa del romanticismo) fue el vehículo perfecto para el talento de Turner. Su gran ventaja consistió en que nunca lo adoptó como programa estético, a la francesa. Este hijo de barbero, nacido en el centro de Londres, fue un revolucionario *malgré lui* y, como ahora sabemos, secreto. Si consiguió llevar la paisajística hasta sus últimas consecuencias estéticas y subjetivas fue, como Daumier en otro terreno, gracias a un obstinado trabajo con fines comerciales. El paisaje “topográfico”, mera ilustración con objetivos “pintorescos”, le permitió aproximarse a la naturaleza (en el primer esfuerzo sistemático de captarla *en plein air*, décadas antes de los impresionistas) sin preconceptos éticos. Sin saberlo, como una necesidad interna, estaba inaugurando la pintura moderna en la etapa gloriosa que culmina con Cézanne.

Un elemento básico de esta hazaña artística es la importancia de la acuarela, entonces un medio relativamente nuevo, en la trayectoria de su obra. Al contrario de los curadores de otras antológicas, los responsables de esta exposición del Metropolitan (junto con sus colegas de la National Gallery de Washington y del Dallas Museum of Art, instituciones que también abrigaron esta muestra) han incluido un número proporcional de acuarelas, representativas de todos los periodos del artista. Por supuesto, esa proporción es discutible al tratarse de una obra de unos veinte mil trabajos en los que los cuadros al óleo son una pequeña minoría. Pero ese acervo acuarelístico prodigioso nos cuenta nada menos que la génesis secreta del arte moderno.

La acuarela, adoptada por Turner por el simple hecho de ser el medio usado en el género topográfico de la época, le permitió ver el paisaje con otros ojos e interpretarlo con otros recursos, reinventándolo antes que la Escuela de Barbizon o los impresionistas, lo que explica el rechazo patricida de estos. La tradición de la pintura al óleo forzaba, en la época, a un acabamiento que impedía la radical discriminación que organiza visualmente el paisaje moderno, haciendo que “encontremos en la naturaleza exterior un eco que responda a nuestra alma”, en palabras de Hegel. En su recta expresión la acuarela no admite errores o retoques y hace imperativa una severa selección de formas y tonalidades que naturalmente se distribuyen en planos de colores. Al mismo tiempo su transparencia —que no puede ser soslayada incluso cuando se la completa con las opacidades de la *gouache*— establece una nueva relación entre la luz y la corporeidad del tema. Los críticos de Turner, y hasta el propio Constable, buen amigo, se quejaban de la influencia de la acuarela en sus óleos. Pero sin eso Turner no habría podido, en las palabras de Constable, “pintar con vapor teñido, tan evanescente, tan aéreo”. Es gracias a la acuarela que Turner liberó al óleo para la pintura pura. En el otro extremo cronológico del periodo podemos ver que Cézanne sólo llega a su plenitud estética después de dominar la acuarela.

La historia ha confirmado dos afirmaciones de Ruskin que en la época parecían temerarias. Turner, dijo, fue “el primer pintor moderno”. Sabemos que Baudelaire atribuyó ese título al estupendo y siempre relegado Constantin Guys, otro acuarelista y modesto proveedor de estampas. Pero el poeta se refería a la temática, a la narrativa social por medios pictóricos. Por eso las picantes instantáneas de Guys aún no se han recuperado de la invención de la fotografía. La modernidad de Turner no se apoya en una narrativa —que él frecuentemente fingió con resultados algunas veces cómicos— sino en el uso irreversible de la pintura no como un medio sino como un fin en sí. Su instrumento fue el paisaje, ese “instrumento de gigantesco poder” en las palabras de Ruskin, reconciliando al hombre con la naturaleza al ponerla por primera vez en un papel protagónico, mientras daba un nuevo sentido a la historia del arte. Turner, además de ser un pintor supremo, fue también toda una época. —