

EL VALOR DEL ARTE. JOHN RUSKIN

Alejandra Bertucci

UNLP

En la segunda mitad del siglo XIX se generó en Inglaterra un movimiento de valoración estética que es conocido como “esteticismo”. Walter Pater, Matthew Arnold y Oscar Wilde van a pensar el arte sin referirlo a entidades trascendentes y al hacerlo influirán de una forma determinante las reflexiones posteriores. La importancia del pensamiento de Ruskin en este contexto se basa en que, si bien, no puede ser considerado un esteticista propiamente hablando, es quien establece los temas y el tratamiento que de ellos va a hacer el esteticismo.

El presente trabajo intenta reconstruir la teoría estética de Ruskin a partir de dos temas principales. El primero tiene que ver con la figura del crítico. Podemos fijar en Ruskin el origen de la doctrina del crítico como artista, que siendo dependiente de una determinada concepción de la sensibilidad estética, será la clave de nuestra interpretación de la continuidad del pensamiento de Ruskin en el esteticismo posterior. El segundo, la dimensión moral o religiosa del arte nos permitirá ver la ruptura.

La figura de Ruskin brindó la primera encarnación del crítico artista. Harold Bloom sostiene que Ruskin puede ser considerado uno de los primeros, sino el primero de los críticos “mito” o “arquetipo”.¹ Su influencia marcó la era victoriana al extremo de que para muchos es su muerte en 1900 y no la de la reina Victoria en 1901 el punto de quiebre, el paso de una era a otra.² La clave para entenderlo está no sólo en sus escritos sino también en el papel que cumplió como formador de opinión.

Ruskin basó su reputación sobre la defensa de los artistas contemporáneos y llegó, en el momento de la cúspide de su carrera, a sellar el destino de un artista por su simple intervención. El inicio de su carrera como crítico es el primer tomo de *Pintores modernos* (1943). Inicialmente concebido en defensa del pintor Turner termina en un obra de cinco tomos que le lleva casi veinte años. En *Pintores modernos* Ruskin se pronuncia en contra de la jerarquía tradicional del arte y los artistas, establecida por Sir Joshua Reynolds, quien veía en el Renacimiento la medida de la verdadera maestría; y en

¹ Bloom, Harold. (1987) *The Literary Criticism of John Ruskin*. USA, A Da Capo Paperback. pág XVI.

² Lambourne Lionel.(1999) *Victorian painting*. London, Phaidon. pág 487-488.

cambio, contra esto, se atreve a sostener la superioridad de un pintor moderno como Turner.

La apreciación de Ruskin por Turner, por momentos casi obsesiva y que durará toda su vida; no sólo dio origen a los pasajes más exaltados de su prosa sino que va a ser el punto de partida de su concepción estética. Cuando Ruskin se enfrenta por primera vez con la obra de Turner descubre en él una capacidad sensual de placer en la vista que le permite ver lo que otros no ven; capacidad que Ruskin también cree poseer:

“La cosa más grande que un alma humana puede hacer en este mundo es ver algo y decir lo que vio de una manera sencilla. Cientos de personas pueden hablar por uno que puede pensar, pero miles pueden pensar por uno que puede ver. Ver es claramente poesía, profecía y religión todo en uno”³

La capacidad sensitiva especial que es prerrogativa del artista, no conduce a la teoría ruskiniana a un solipsismo, como el que se le atribuye a Pater. El artista puede ver algo que efectivamente está en la realidad y a través de su obra puede comunicarlo a otros. El arte es lenguaje. Claro que un lenguaje noble y expresivo, de valor incalculable como vehículo del pensamiento.

De las ideas que el arte comunica las más importantes son la de verdad y belleza. El credo de la verdad y la belleza le dará a Ruskin la autoridad para enfrentarse a la opinión pública; y gracias a su concepción de ambas, podrá justificar la defensa de artistas tan diversos como Turner y los pre-rafaelistas. Los cuadros de paisajes de Turner sin contornos definidos y lindando con la abstracción y los cuadros de los pre-rafaelistas con su repudio a las convenciones académicas y su detallismo extremo en busca de la fidelidad a la naturaleza.

Esto es posible porque la verdad no es entendida como imitación. La imitación sólo puede ser de cosas materiales, en tanto que la verdad atañe también a las emociones, impresiones y pensamientos, hasta incluir verdades morales. En su concepción de una verdad no imitativa en el arte Ruskin evidencia la tensión entre lo trascendental y lo empírico que proviene del romanticismo. La solución ambivalente de Ruskin se centra en la existencia de dos tipos de verdad; la verdad de la ciencia y la del arte. Mientras que la ciencia considera las cosas como son en sí mismas, el arte las

³ Bloom, Harold. op. cit. pág. XXII. (La traducción es mía)

considera en cuanto que afectan al sentido humano y al alma humana. “*El arte no representa las cosas falsamente sino como aparecen al género humano*”⁴. Ruskin remite la verdad del arte a las apariencias pero considera estas apariencias como realidades finales.⁵

“El trabajo de toda la sociedad geológica por espacio de los últimos cincuenta años no ha conseguido hasta ahora el reconocimiento de esas verdades respecto a la forma de las montañas que Turner vio y expresó con pocos rasgos de un pincel de crin de camello hace cincuenta años, cuando era un niño”⁶

La misma ambivalencia entre apariencia y realidad trascendente se ve en la noción de belleza. Es bello un objeto material cuando la simple contemplación de sus cualidades exteriores produce placer, pero las causas del placer en la naturaleza humana son referidas por Ruskin a la voluntad de la divinidad. De hecho encontramos placer en aquello que nos revela la naturaleza de Dios.

El tratamiento de la belleza y el placer nos llevará a nuestro punto de partida, la especial sensibilidad que poseen el artista y el crítico y que les permite ver lo que otros no ven.

“El que siempre haya seguido estas leyes naturales de aversión y deseo, haciéndolas más imperiosas al obedecerlas constantemente, y por lo mismo siempre ha obtenido placer de lo que Dios dispuso originariamente que debería causarle placer, y obtiene la mayor suma de placer de cualquier objeto dado, es un hombre de gusto”⁷

El artista y el crítico son hombres de gusto que obtienen placer de los objetos y que son capaces de comunicarlo. Sin embargo, no basta con una sensibilidad excepcional, también es necesario un entendimiento serio que ponga un límite a las sensaciones ya que en algunos casos estas pueden conducir al error. El equilibrio

⁴ Ruskin, John. (1944) *El arte primitivo y pintores modernos*. Buenos Aires, El Ateneo. Selección de textos de Alice Manini. pág 346.

⁵ Bloom, Harold. op cit. pág XX.

⁶ Ruskin, John. *El arte primitivo y pintores modernos*. op cit. pág 348.

⁷ *Ibidem*. pág. 47.

requerido entre las facultades que deben poseer los grandes artistas no es fácil de conseguir; es por ello que son seres excepcionales. Seres a los que les pedimos:

“Ponte entre esta naturaleza y yo- esta naturaleza que es demasiado grande y admirable para mi, combínamela, interprétamela, déjame que vea con tus ojos y que oiga con tus oídos, y tome ayuda y fuerza de tu grande espíritu”⁸

Desde su trabajo como crítico a su concepción de la función del artista; Ruskin presenta los elementos que darán origen a la doctrina del crítico como artista: a) el arte es la expresión de un espíritu y personalidad único, la del artista. b) la función del artista es la de mediar entre nosotros y la grandeza de la naturaleza, interpretándola para nosotros. c) Ruskin explícitamente se atribuye la sensibilidad estética requerida para ser un artista. d) Ruskin es el modelo de crítico, siendo el más importante de su época.

Cuando Wilde sostiene, defendiendo el carácter creativo de la crítica, que *“El crítico tiene la misma relación con el trabajo de arte que juzga que el artista con el mundo visible de forma y color o el mundo invisible de la pasión y el pensamiento”*⁹; desarrolla un movimiento que se había iniciado en Ruskin.

El otro tema que trataremos es la dimensión moral o religiosa en el pensamiento de Ruskin. Si de su teoría estética varios elementos pudieron ser incorporados al esteticismo, como vimos en el caso de la valoración de la crítica; no sucede lo mismo con la dimensión moral o religiosa que Ruskin le atribuye al arte. El esteticismo sólo pudo surgir cuando se separaron las esferas estética y ética.

Como sabemos, para Ruskin, belleza y verdad son las nociones fundamentales en relación al arte. Verdad que incluye a la dimensión moral y belleza que remite a Dios. Ambas se articulan con el fenomenismo estético de “el arte presenta las cosas con aparecen al género humano” mediante la distinción moral entre una percepción imaginativa genuina y una inválida.

Cuando vimos las características que debía poseer el artista mencionamos que una excesiva sensibilidad podía llegar a producir errores si no estaba correctamente guiada por el entendimiento. La falacia patética, forma retórica por la cual se le atribuyen características de una criatura viva a cosas inanimadas, es un ejemplo de esta

⁸ Ibídem. Pág. 47.

⁹ Wilde Oscar. (1994) *El crítico como artista*. México, Aguilar. pág. 932.

percepción imaginativa inválida. Ruskin denuncia la falacia patética por brindarnos una versión falsa en nuestras impresiones de las cosas externas.¹⁰

Representa un problema entender la formulación de Ruskin de la falacia patética para cualquiera que haya leído sus escritos, ya que es muy fácil imputársela a él. Sin embargo, creemos que la clave para su interpretación está en su concepción religiosa.

Ruskin sostiene que “*todo gran arte es alabanza*”,¹¹ significando que el arte es la expresión del deleite racional del hombre en las formas y leyes de la creación de que forma parte. Tal afirmación ha generado que frecuentemente se considere a Ruskin sólo como un crítico moralista. En contra de tal reduccionismo se ha pronunciado Harold Bloom para quien “*La moralidad de Ruskin, como un teórico crítico es una moralidad de la contemplación estética (...) no es, en su contenido una moralidad evangélica. Aunque su fervor le imprima una versión desviada del evangelismo*”.¹²

Sin caer en el reduccionismo; creemos que hay que matizar la postura de Bloom; en tanto que, la concepción religiosa desborda la dimensión estética y que muchas de sus opiniones, sobre todo las más controvertibles, sólo pueden ser entendidas en el marco de sus creencias religiosas.

La religión evangélica protestante que marcó su niñez le dio una envidiable confianza en sus convicciones morales y críticas y lo dirigieron lejos del cuerpo humano. Se puede decir con Robert Hewison que el puritanismo inhibió su sexualidad y su respuesta estética.¹³ Siendo los hechos más extremos; la anulación de su matrimonio por no haberse consumado y la destrucción por su parte de los dibujos eróticos de Turner.¹⁴ Sin olvidar su rechazo al Renacimiento como estética pagana y la defensa del gótico.¹⁵

Pero el Evangelismo no sólo le da el puritanismo sino que le ofrece a Ruskin la revelación, la práctica de la interpretación tipológica, que significa leer en términos de símbolos no sólo la Biblia sino la palabra que Dios hace manifiesta en su creación del mundo natural. El tema central de la estética ruskiniana se presenta como la síntesis entre hechos naturales y verdad simbólica, entre percepción verdadera y expresión

¹⁰ Ruskin, John. *Modern Painters III*. In Bloom, Harold. *The Literary Criticism of John Ruskin*. op cit. pág 62-73.

¹¹ *Ibidem*, pág 331.

¹² Bloom, Harold. *The Literary Criticism of John Ruskin*. op cit. pág XVII. (La traducción es mía)

¹³ Robert Hewison. (2000) *Ruskin, Turner y los pre-rafaelistas*. London, Tate Gallery Publishing. pág 13.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 25 y 84.

¹⁵ Especialmente en Ruskin, John. (1985) *The Stones of Venice*. USA, Do Capo Press

imaginativa. Síntesis que es sólo posible por la presencia de Dios en la creación y que se revela al hombre a través de la belleza.

Esta convicción le permite a Ruskin denunciar la falacia patética. La percepción imaginativa arbitraria que sólo remite al sujeto que la posee es un engaño, el verdadero arte es el que revela la presencia de Dios en el mundo. Y; si bien es cierto, que no puede reducirse esta presencia a la visión evangélica. Ruskin no considera una falacia patética cuando Homero le atribuye propiedades de seres vivos a los arroyos, porque esas características no hablan del arroyo en sí mismo sino de las ninfas que viven en él. Es la presencia de una realidad trascendente a las apariencias la dadora de sentido. Si no hubiera verdades trascendentes no podría haber engaño y no existiría la falacia patética.

El hecho de que exista la falacia patética para Ruskin y no para Pater; nos permite matizar la posición de Bloom que ve en Ruskin una insistencia Pateriana en que la moralidad de la atmósfera productiva y radiante del poeta es la moralidad de la sensación correcta. Esto convertiría a Ruskin en uno de los primeros en reemplazar la religión por la religión del arte.¹⁶ Creemos, que esto es cierto para Pater pero no para Ruskin justamente porque para Pater las apariencias no remiten a nada.

El esteticismo posterior dejara de lado la dimensión moral pero conservará la creencia ruskiniana del arte como llamado:

“la mayoría de los hombres no saben lo que llevan en sí hasta que reciben este aviso de sus semejantes: sus corazones yacen en su interior, durmiendo tranquilamente sobre ellos el letargo de las emanaciones del mundo, nada agradecen tanto como este grito: “Surge, tú que duermes”¹⁷

Para Proust el llamado que es el arte se traduce en la historia de una vocación que pasa por Ruskin. Su teoría e intereses, el recorrido de sus peregrinaciones dan forma a su estética; pero, como en el caso de los esteticistas, toda referencia a entidades trascendentes ha desaparecido.

¹⁶ Bloom sostiene que “La religión pragmática de Ruskin permaneció siempre una “piedad natural” wodsworthiana, en la que la experiencia estética y la experiencia espiritual no podían ser distinguidas una de la otra. Bloom, Harold. *The Literary Criticism of John Ruskin*. op cit. pág XXIII.

¹⁷ Ruskin, John. *El arte primitivo y pintores modernos*. op cit. pág 357.