

Se clausura el 19 de enero

Exposición «Turner y el mar. Acuarelas de la Tate»

Conferencias de Javier Arnaldo, Carmen Pena, Francisco Calvo Serraller y Begoña Torres

El 19 de enero se clausura en la Fundación Juan March la exposición «Turner y el mar. Acuarelas de la Tate», integrada por 70 obras –en su mayoría acuarelas, dos óleos y nueve grabados a partir de acuarelas– del pintor romántico inglés J. M. W. Turner (Londres, 1775- 1851). La muestra, que se exhibe desde el pasado 20 de septiembre, está estructurada en varias secciones temáticas, y ha sido organizada por la Tate y la Fundación Juan March. Las obras proceden en su mayoría del legado del propio Turner que conserva la Tate.

Como complemento de la exposición, la Fundación Juan March programó en su sede, los días 19, 21, 26 y 28 de noviembre pasado, un ciclo de conferencias sobre el mismo tema, que impartieron, respectivamente, Javier Arnaldo, catedrático de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense y conservador del Museo Thyssen-Bornemisza; Carmen Pena, catedrática de Historia del Arte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense; Francisco Calvo Serraller, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense, académico de Bellas Artes y crítico de arte de «El País»; y Begoña Torres, directora del Museo Romántico de Madrid. A continuación ofrecemos un resumen de sus intervenciones.

Javier Arnaldo

Turner y Caspar David Friedrich

Dos de los máximos exponentes de la pintura de paisaje del primer Romanticismo, Friedrich y Turner, nacidos, respectivamente, en 1774 y 1775, consiguieron granjearse para el género del paisaje una función representativa comparable a la que hasta entonces había detentado la pintura de tema. Friedrich hizo de la pintura de paisaje algo equivalente a la pintura religiosa y Turner la privilegió como espacio de la pintura de historia. Los dos autores



denotan una voluntad de manumisión y transformación del género.

El proceso de reinterpretación del género del paisaje no es coincidente en Friedrich, Turner y su coetáneo Constable. A posteriori encontramos muchas afinidades entre sus obras, pero de hecho remiten a tradiciones parcialmente distintas y no tienen en común una misma poética, ni una operatividad semántica muy similar. Friedrich se subtrae realmente al influjo de la

escuela británica, cuyos máximos exponentes apenas conoció, aunque ya en 1814 un periodista anónimo del *Dresdner Anzeiger* pudiera considerar que sus románticos cuadros coincidían con «el modo de la pintura de paisaje que los británicos denominan hoy *monumental landscape*».

Turner y Friedrich, en concreto, no tomaron conocimiento recíproco de sus obras. Desde esta circunstancia, sin embargo, se hacen más llamativos sus parecidos que sus diferencias. Existen, de hecho, categorías estéticas, que tienen valor interpretativo en su época, que afectan a ambos. Conceptos tales como «romántico», «sentimental», «pintoresco» o «sublime», aunque no cuenten, ni mucho menos, con definiciones únicas, son importantes para la comprensión tanto de uno como de otro.

Pero la pregunta que nos queremos plantear es precisamente qué es lo que distingue los modos de operación semántica de la pintura de Friedrich de otras posibilidades del paisaje romántico. O, a la inversa, qué ocurre con las singularidades de Turner en relación al paisajismo de su época.

Friedrich y Turner son, en buena medida, los grandes paradigmas del Romanticismo en los que más se ha fijado el siglo XX. La proyección de la obra de John Constable sobre la pintura del siglo XIX fue colosal. En buena medida su pintura orientó el paisajismo naturalista francés (Rousseau, Díaz, Daubigny..., antes en el paisaje de De-

lacroix) e incluso los comienzos del impresionismo (Sisley), mientras que el influjo de Turner se hizo notar sobre todo en la estampa de libros de viajes (David Roberts, por poner un ejemplo) o en pintura de paisaje sumamente alambicada, como la de John Martin. Sin embargo, Robert Rosenblum señaló, en un libro de 1975 que tuvo notable éxito entre los historiadores, cómo Turner y Friedrich son referente fundamental para explicar la obra de autores centrales de la pintura del siglo XX, como Franz Marc, Munch, Feininger e incluso de autores del expresionismo abstracto norteamericano, como Rothko. Esta condición permite hablar de estos dos pintores como referentes primordiales de la modernidad. Pero, más que en sus parentescos, nos interesa abundar en sus diferencias.

En las impresiones de su viaje a Alemania, que publicó en 1834 Anna Jameson, una especie de homónima británica de Madame de Staël, escribió sobre Caspar David Friedrich lo siguiente: «Uno de los pintores más poéticos entre los paisajistas alemanes. Es un poco manierista en el plano del color, como Turner. Pero se sitúa en las antípodas de este último: es en las tinieblas donde se complace su genio, mientras que Turner se complace en la luz».

Este distingo no sólo es plausible, sino también acertado. La maestría de Turner para el tratamiento de atmósferas brumosas, tormentosas o turbulentas no es sino un componente primor-



dial de unos estímulos artísticos que se recrean en la inmensa vitalidad, en la fuerza deslumbrante de los celajes y del agua. En buena parte de su obra la naturaleza es espacio de dramas heroicos, en ella se vislumbran acontecimientos históricos remotos, tradiciones sagradas, vivencias míticas y literarias o eventos reales que abruman por su locución épica.

En muchos casos, por supuesto, se desprovee de asociaciones literarias, pero, lo haga o no, la naturaleza dramatizada de Turner es siempre plasmación plástica de una experiencia sensible, de la observación directa y arrobada de las acciones de la propia naturaleza. Su compromiso profundo con la recreación de sensaciones de color y de luz, incluso en los paisajes históricos, legitima el comentario que hace Ernst Gombrich sobre Turner cuando afirma en *Arte e ilusión*: «Este artista suprimió lo que sabía del mundo y se concentró únicamente en lo que veía».

Sobre el planteamiento del paisajismo de Friedrich no puede decirse lo mismo. En su obra al óleo refleja una conciencia muy pregnante e intelectualizada de la naturaleza. En sus cuadros, a diferencia de los de Turner y otros británicos, el componente de la satisfacción sensible se halla muy sofrenado. Los objetos de la naturaleza se tratan en su pintura por vía de la introspección, se convierten en sujetos de una vida interior. Anna Jameson, al decir que en la pintura de Friedrich habitaban las tinieblas, insinuó esa in-

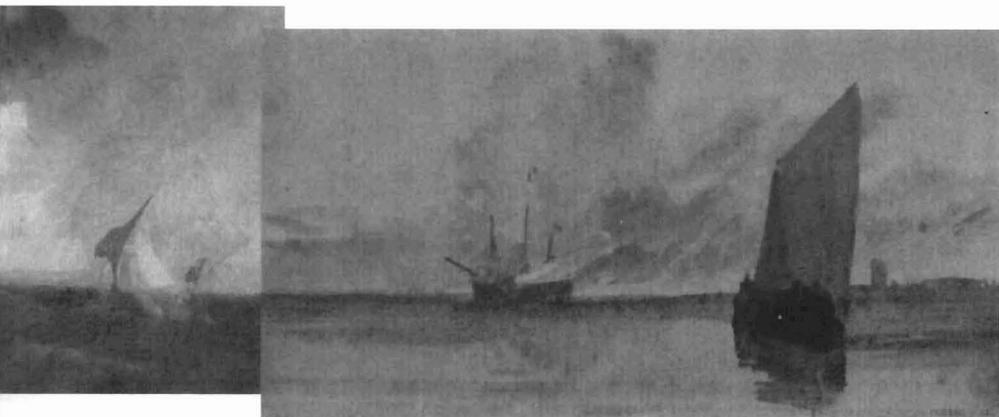
flexión introspectiva de la obra del artista alemán.

Recordemos también lo que afirmó el célebre místico alemán Jacob Böhme: «Nuestro interior trabaja constantemente por la Revelación». Y esa cita puede venir muy a propósito, si consideramos el contenido religioso pietista de los cuadros de Friedrich.

Debemos tomar muy en serio el aserto del propio Friedrich cuando decía: «El pintor debe pintar lo que ve en sí». Con un giro lingüístico distinto decía esto mismo en 1822 un periodista del *Artistisches Notizenblatt* sobre la intención de los cuadros de Friedrich: «Despiertan en la contemplación más el ánimo que el sentido del color».

El acallamiento o estancamiento del factor sensible a favor de experiencias anímicas puras es una circunstancia elemental en el conjunto de la obra pictórica de Friedrich. Un ejemplo excelente lo encontramos en la pareja de lienzos que presentó en 1810 a la Exposición de la Academia de Berlín: *El monje junto al mar* y *La abadía en el robledal*.

A diferencia de las realizaciones de Turner, en la obra pintada de Friedrich prima la idea sobre la atracción manifiesta hacia la dinámica de lo sensible. Sus paisajes se construyen para la idea, y ésta logra paralizar toda gratificación sensible, de modo que las impresiones de los fenómenos que aparecen en el paisaje, lejos de poder ser recreadas por el espectador, son necesariamente trascendidas.



Carmen Pena

Teoría y práctica del color

La fuerza de atracción del Romántico Turner para un espectador contemporáneo reside esencialmente en su modernidad. La modernidad de Turner corresponde, sin embargo, a su época, y no es lo que representa sino cómo lo representa donde reside su *look* de adelantado: ese cómo lo representa es de una modernidad que atañe al uso del color, así como a su tratamiento de la técnica de la acuarela para estudios, bocetos inacabados u obras terminadas en esa técnica: ambos se hacen más libres, personales y radicalmente pioneros de lo mental y lo abstracto sobre todo en la pintura del mar, en ese lugar sublime por su amplitud inabarcable que hace referencia al vacío y a la representación de lo etéreo e ingrávito, así como al desbordado movimiento vertiginoso y amenazador, que se representa en los torbellinos de aire y agua.

Por estos motivos la exposición «Turner y el mar» resulta enormemente adecuada para hablar sobre la singularidad y novedad de la teoría y práctica del color en Turner, apoyándose en las características de la misma, donde se muestran sobre todo acuarelas con el motivo del mar, para estudiar los efectos pictóricos desde el estudio y experimentación del color y la luz, a la sombra de las teorías pictóricas, estéticas y científicas coetáneas, interpretadas con extraordinaria originalidad por el pintor. En esta exposición se muestran por primera vez un cincuenta por ciento de acuarelas nunca expuestas, lo cual es un privilegio.

A lo largo de los primeros años de trabajo Turner realiza sus primeros «estudios de la realidad» centrándose toda su formación en su preparación específica como paisajista. Cuando comenzó a



pintar, uno de los conceptos estéticos con los que más se identificaban los paisajistas era el de lo pictórico, un concepto que venía del s. XVI y que se había reforzado a lo largo del s. XVII, pero que los pintores del s. XVIII y especialmente los ingleses tratarían de una forma nueva:

la cualidad de lo *pictórico* se hallaba en aquellos lugares agradables a la vista, en los cuales la *variety* era su más preciada característica, refiriéndose con ella a la variedad infinita de formas y combinaciones en la naturaleza. En esa «variedad» que buscaban recorriendo la campiña y los paisajes ingleses, el color se convirtió en un elemento central junto con la luz para representar los cambiantes aspectos de la naturaleza. En esa identificación con lo *pictórico* se revalorizaría de una forma importante la acuarela: ésta lograba mejor que otras técnicas dar fe de las propias emociones visuales; poseía cualidades de inmediatez, casualidad y repentización; otra de sus cualidades, que fue determinante en el color de Turner y en la pintura posterior, es que no hay que preparar el soporte; y el papel, bien transparente las capas de pintura irradiando luz blanca, bien en ciertos fragmentos el propio blanco del papel sin pintar actúa de forma activa.

A partir de 1793 entra en contacto con el círculo del Dr. Monro, estudiando aplicaciones de lo *pictórico*, comenzando a estudiar la pintura de lo *sublime*, por ejemplo, en la pintura de Louthembourg. Allí también estudia las manchas de Cozens y copia las colecciones de maestros antiguos del doctor, que Thomas Girtin dibujaba y él coloreaba.

Determinar la cualidades de lo *sublime* es fundamental para entender a Turner: sin duda lo contradictorio es lo

que lo define: es decir la atracción simultánea al rechazo ante el objeto definido como tal. Turner había leído *Los placeres de la imaginación* (1712) de Joseph Addison, el primer teórico en exponer los efectos psicológicos de lo sublime. El texto y su contenido se diluyó y sistematizó por medio del tratado de *Lo bello y lo sublime* de Edmund Burke. Uno de los parajes que había llevado a la concreción de esta cualidad fueron los Alpes, descritos también en un libro de viajes por Addison —*Remarks an Several Parts of Italy*—, donde Turner y otros muchos pintores irían a sufrir y gozar de la grandeza de la naturaleza y del horror del abismo, del vacío, pintando desde tal perspectiva, por ejemplo, *El puente del Diablo* en El Paso de San Gotardo.

En lo *sublime*, la ausencia, el vacío, es tan o más atractivo que la contundencia material; de aquí que Turner hiciese de los espectáculos vaporosos del mar, sus horizontes y sus reflejos etéreos objeto de sublimidad plástica. Los escenarios amplios, abiertos y lejanos como los del mar y océanos, inabarcables, pueden también producir una sensación de infinito sublime, de inquietante placer.

En un determinado momento de su obra, más o menos a comienzos del siglo XIX, deja de reproducir los lugares elegidos normativa y sistemáticamente por los teóricos para encontrar las cualidades de lo sublime en una elaboración cromática mental de la sensación, traducida a efectos plásticos. Esto se produjo al tomar clara conciencia de que en realidad lo *sublime*, habiendo tenido su origen en la literatura, la poesía y la retórica, tenía que encontrar su moderna redefinición plástica en las equivalencias pictóricas de ese campo, abriéndose a nuevos panoramas de lo *sublime* y a nuevas representaciones del mismo.



Entre el estudio dibujado o a la acuarela que Turner tomaba de la realidad y la realización del óleo medía mucho tiempo, de manera que este espacio de tiempo entre ambos separaba la visión directa de la visión representada: la imagen surgía de la impresión visual y era después reconstruida por la memoria: según Ruskin, era un proceso de la mente mediante el cual los cimientos de la memoria se mezclaban en nuevas formas, consiguiendo la reproducción «no en una voluntaria producción de imágenes nuevas, sino en un recuerdo involuntario en un momento adecuado de algo que se ha visto».

Es lógico que en todas esas búsquedas de expresar tan particularmente la impresión, mediante la luz, el color y la reproducción de la profundidad del espacio, se interesase no sólo por las teorías pictóricas, técnicas o estéticas, sino que lo hiciera desde el conocimiento de las teorías científicas, físicas, ópticas y cromáticas del color, partiendo de Moses Harris hasta Goethe y de sus círculos de colores «complementarios», que lograban una luz nueva y otra clase de color, donde el negro, por ejemplo, tenía una actividad que ya nada tenía que ver con la ausencia de luz.

Para terminar, lo esencial de la pintura del maestro sería, según Laurence Gowing, que «aisló el efec-

to pictórico... tuvo éxito en aislar la cualidad intrínseca de la pintura y en revelar lo que podía ser autónoma: una función aparte en el proceso de la imaginación».



Francisco Calvo Serraller

El mar

El mar es un tema muy genérico, pero me parece oportuno no sólo porque es uno de los temas fundamentales en la obra de Turner, sino porque yo creo que conviene hacer un poco de memoria histórica respecto a lo que supuso el mar en el arte —creando un subgénero del paisaje, la marina—, que es un episodio realmente corto, tan corto como la relación de los occidentales respecto al mar; hoy, cuando de repente nos encontramos con que es difícil hallar un lugar para ver el mar, quizás pensemos que toda esa especie de frenesí —la pasión por el mar— ha sido algo consustancial al hombre occidental, cuando no ha sido así. Esta especie de afición al mar es muy reciente. Todavía en 1862, un gran historiador francés, Jules Michelet, publicaba un libro, *El mar*, en el que se veía obligado a explicar por qué reivindicaba el mar, un poco para convencer a sus lectores de que el mar no era ese lugar terrible que la gente pensaba que era. Porque el uso del mar tradicionalmente había sido un uso marcado por la necesidad.

La gente se incursionaba en el mar estrictamente por necesidad: es el caso de los griegos, de los romanos, es el caso también de las pequeñas repúblicas comerciales como Venecia o Génova, es el caso también de los Países Bajos y lo es, desde luego, del Reino Unido, cuya fuerza consiste precisamente en esa gran fortaleza marina que le aísla, y que le permite desafiar imperios más formidables. Es el caso también, en cierta manera, de España, que vive su fortuna en función de dos mares: Ara-



gón, el mar Mediterráneo, y Castilla, el Atlántico. El mar es, pues, un lugar de aventura, pero del cual la gente recela, y el uso que hacemos actualmente nosotros del mar no tiene nada que ver con el uso que hacían nuestros bisabuelos. La playa —esa salida casi natural de nuestro ocio a la orilla del mar— es una creación de finales del siglo XIX y es estimulada por razones higiénicas y médicas.

Esto, desde el punto de vista artístico, tiene un reflejo claro. En arte, el mar es un escenario de lucha o de aventura, pero no de placer. En los cuadros de batallas, el mar es una especie de laguna, de reconstrucción imaginaria, que no tiene ninguna verosimilitud. Se trata de contar como si fuera una batalla terrestre. Aunque había alguna representación del mar en el arte griego, siempre era una representación muy sumaria, recelosa; el mar se convierte en una tierra, dándole episodios que están en torno a una ribera. No hay más que pensar en la gran epopeya marina que es la *Odisea*, de Homero.

Las marinas se desarrollan de una manera subsidiaria respecto al nacimiento del paisaje como género autónomo, que es algo que se produce a par-



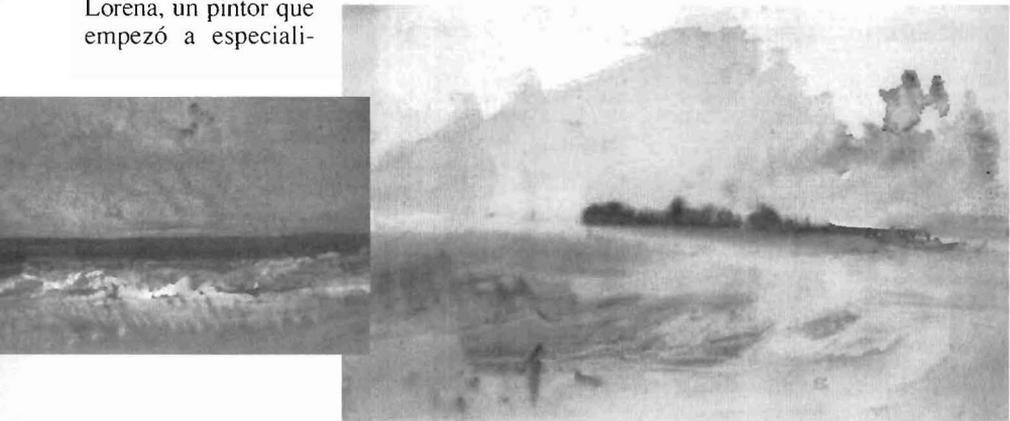
Turner
 1775-1841

tir del siglo XVI. En un cuadro que está en el Museo del Prado y que es de ese gran paisajista flamenco que es Patinir, se nos recuerda que la visión tradicional del infierno era acuática, y no de fuego, es el paso de la laguna Estigia: el alma del difunto la llevaba el barquero Caronte. Hay otro cuadro muy célebre, también del XVI, de Peter Brueghel, «La caída de Ícaro», que no se puede explicar si no se tiene en cuenta que el pintor es consciente ya de cómo el mundo se ha ensanchado precisamente a través del mar, después del descubrimiento de América, y hace esta visión, en la que pretende abarcar todo el cosmos, y sobrepone desde la costa la imagen no sólo de la tierra y sus labores, sino que vemos un barco iniciando su travesía y luego un paisaje infinito, en el cual se pierde en el horizonte la visión del mundo marino. Esto hubiera sido insólito antes del descubrimiento de América. Es muy interesante este cuadro de Brueghel porque de forma premonitoria, con su genialidad, abre una perspectiva vertical, que nos concierne y que tiene que ver con lo que significa el mar en nuestro imaginario; y es que hay una doble perspectiva, una, el horizonte, y otra muy importante vertical: Ícaro sube con sus alas hasta el sol, se le queman y cae patéticamente. Lo que hace que hoy el mar tenga menos interés es que realmente la gran aventura hoy ya no es la marina, sino la espacial: el cielo es el gran océano.

Hay un pintor muy apreciado por los británicos —Constable, Turner, entre otros— que es Claudio Lorena, un pintor que empezó a especiali-

zarse —como hacían los pintores que no tenían una formación— en los géneros pequeños, como era el paisaje, y que creó imágenes formidables, con paisajes románticos ya en fecha tan temprana como hacia 1633. Lo importante de Lorena es lo que Eugenio d'Ors llamaba «el agujero de luz», es decir, la luz rasante, el crepúsculo, o el amanecer; cuando la luz se dramatiza, se hace patente. Ésta es una revolución extraordinaria, porque todo el arte moderno va a ser un problema de dramatización lumínica. Lorena lo sabe comprender, y comprende dos cosas: la importancia del crepúsculo y la idea de que el paisaje es fundamentalmente luz reflejada. Es en este sentido un precursor extraordinario. El otro episodio previo fundamental para explicar a Turner es el paisaje holandés de la segunda mitad del XVII, cuando lógicamente esa República que debe toda su existencia a conquistar el terreno al mar, y a vivir en función del mar, es naturalmente la primera que empieza a hacer marinas. Con estos antecedentes podemos entender mejor a Turner.

Turner era un amante del mar en una cultura que estaba volcada al mar y en un momento en el que esa cultura había marcado su imperio, aunque era hijo de un barbero, que hizo algunos viajes y no era ciertamente un esforzado marino. Pero tenía esa admiración por el mar que tiene la gente de tierra, bien por la idea de la magnificación del naufragio o bien —algo que no se dice mucho de Turner— por su intención de me-



ter historias en sus obras. Sólo al final de su vida se libera de ese intento de dar como un carácter literario a su pintura. Turner utiliza el agua como un espejo, como una prolongación, que luego utilizarían tanto los impresionistas, y ha adquirido también esa lección de la dramatización del cielo. Otro tema que a Turner le interesó mucho es la evolución de los barcos, un mundo marinero en constante cambio. Es un mundo un poco elegíaco. Frente a este mundo está el ejemplo de otro paisajista como Caspar David Friedrich (del que ya se ha hablado en este ciclo, pero no quisiera dejar de recordarle con su particular visión religiosa que tenía de la naturaleza).

El mundo del naufragio interesa mucho a todos los pintores de la época, no sólo a británicos y a alemanes, y hay buenos ejemplos en la pintura francesa (Géricault, Delacroix, etc.). A mediados del siglo XIX coinciden en la costa normanda Delacroix, Courbet y un adolescente Monet, que empieza a pintar y, de repente, su forma de enfrentarse al

tema del mar supone un sesgo revolucionario, porque todo ese afán de dramatizar desde el punto de vista épico, sublime, queda congelado en función de una visión puramente naturalista del mar. Los tres coinciden en este modo de pintar de forma natural el mar. Es una época ya en la que el mar es algo más frecuentado y la sensación de peligro se vivía con menos agobio. Y el salto definitivo lo da un pintor, maestro de Monet, Boudin, que no sólo reincide en esta línea de normalización y de auténtica fruición estética del paisaje marino, sin más connotaciones, sino que empieza a descubrirnos esa extraña cosa, que hubiera sorprendido a los anteriores, que era la gente en la playa, algo realmente insólito. Estamos ya a finales del siglo XIX, con unos burgueses endomingados tomando el aire en la playa. La playa ya va teniendo una existencia. Se convierte en un ambiente de ocio estival, de placer. Monet va ser el gran pintor del mar, el que radicaliza todos estos elementos y es autor de unas sorprendentes, formidables marinas.

Begoña Torres

Un romántico en la vanguardia de la sensibilidad

Basándonos en el título de esta comunicación, contemplamos la obra de William Turner a la luz de tres conceptos fundamentales: romanticismo, vanguardia y sensibilidad. Por lo que se refiere al primero de ellos, analizamos lo que significa el movimiento romántico y su estética. Éste abarca un conjunto de fenómenos muy diversos, que se desarrollan en un momento confuso y complejo, y para los que no es posible ofrecer una definición concisa, ya que su punto de referencia prioritario se en-



cuentra en materias en las que el aspecto subjetivo es fundamental. El romanticismo no puede reducirse a un canon formal, ya que no es tanto un estilo cuanto una manera de sentir y de entender toda la existencia, una nueva concepción del mundo.

A pesar de que, como se ha dicho, no es posible hablar en sentido estricto de un «estilo



romántico» y tampoco es posible catalogarlo mediante un mero inventario de características, su uso histórico no puede ponerse en duda.

El estudio del romanticismo actualmente se aborda —dada su heterogeneidad y diversa multiplicidad— no desde el punto de vista de escuelas o grupos sino, por el contrario, teniendo en cuenta los individuos o grupos de individuos. Coincide así con uno de los principios románticos que se basaba en la idea de que los artistas debían ser juzgados, no tanto por su estilo —orden estable de representación artística— como por su sensibilidad, impulsando las maneras individuales de los artistas originales, los pluralismos formales, los modos personales.

Siguiendo esta idea nos centramos en la figura de W. Turner como individuo particular, pero también teniendo en cuenta todos aquellos aspectos de la época que, indudablemente, influyeron en su personalidad y en su pintura. Desde los acontecimientos históricos (la Independencia Americana y el tema de la esclavitud, la Revolución industrial y, principalmente, la Revolución Francesa y todas sus consecuencias) que marcaron en Turner y en muchos de los románticos una nostalgia, una desilusión por la marcha de los acontecimientos contemporáneos y un sentido, en palabras de Baudelaire, de «irreparable pérdida»; pasando por sus relaciones con los descubrimientos científicos del momento (la óptica, la química, el electromagnetismo, etc.) y cómo contribuyeron a esa «nueva imagen de lo real» tan característica del pintor; hasta la ruptura de los géneros y la interrelación con

la poesía y la música que desembocará en la teoría del «arte por el arte» y el principio de lo «autodeterminado» y la demolición de las barreras entre el arte y la vida.

Porque lo que verdaderamente distingue a la mente romántica no es tanto el procedimiento en el proceso de creación, como una concepción del mundo nueva y revolucionaria. En este sentido, tradicionalmente muchos estudiosos han valorado a W. Turner únicamente como un innovador en materia pictórica, es decir, se ha subrayado en él la primera vertiente —el procedimiento en el proceso de creación— y se ha tenido menos en cuenta la significación de su pintura. Una mirada más atenta permite vislumbrar en el artista características de sensibilidad, visión imaginativa, intensidad ideológica que, junto a las ya ponderadas novedades técnicas, le convierten plenamente en un romántico.

Encontramos en Turner dos impulsos que, aparentemente, pueden parecer contradictorios: de un lado, elevar y hacer más compleja la significación de la pintura de paisaje; de otro, llegar a una nueva forma de pintar, en contra de las convenciones, que pueda transmitir la intensificada experiencia sensorial del flujo de la naturaleza. El mundo aparece como un continuo devenir, un interminable proceso de transformación. Todo ello tiene que ver con las teorías estéticas del romanticismo —«el eterno devenir» (Werden), la «progresión indefinida de lo moderno», la espiral, etc.— con las que, sin duda, Turner estaba co-



nectado. Por ello, y a la luz de algunas de las obras de la vasta producción del pintor, repasamos los «tópicos» más característicos de la estética romántica: desde la teoría del genio, a la nueva visión del espíritu de la naturaleza, pasando por temas tan interesantes como la inspiración e imaginación frente a la imitación, la percepción como conocimiento, lo sublime y lo pintoresco, la concepción biocéntrica del mundo, la valoración del fragmento y el boceto, la autonomía del arte, sin olvidar el tema cósmico-onírico del inconsciente y lo visionario.

Por lo que se refiere al segundo concepto que hemos utilizado en el título de esta conferencia –vanguardia– su aplicación a un pintor romántico como Turner puede parecer, a primera vista, poco adecuado. Erróneamente se ha identificado el romanticismo como una simple «evocación del pasado», cuando lo cierto es que, tras la máscara de esta nostalgia arcaizante, podemos encontrar una profunda modernidad, una manera de sentir y aprehender la existencia, sin la cual sería imposible entender el mundo contemporáneo.

La palabra vanguardia procede de un término militar –parte de una fuerza armada que va delante del cuerpo principal– y tiene un significado de «avanzada». En el contexto artístico se ha aplicado a las llamadas «vanguardias históricas». Sin embargo algunas de sus características, como el impulso hacia lo nuevo, el deseo de ser «de su tiempo» y la voluntad de originalidad, figuran ya como uno de los rasgos fundamentales y también contradictorios de este multiforme movimiento que ha sido el romanticismo que, desde sus inicios, fue visto por los propios románticos como «revolucionario» y «radical», puesto que tenía como meta la aniquilación del estilo oficial y su sustitución por el arte moderno y romántico.

El concepto de originalidad se hace inseparable del mito del artista como ser incomprendido, solitario, difícil y combativo. Estas cualidades del artista –recogidas luego por todos los movimien-

tos modernos– eran también una garantía de la calidad de sus logros y posibilitaban su permanencia, convirtiéndole, de grado o por fuerza, en un miembro de la «vanguardia». La ideología –compartida por Turner– del artista autónomo, elegido, desemboca en un elitismo, en una aristocracia del genio, que será un ingrediente que ya no abandonará el arte de nuestros días.

En cuanto a la sensibilidad, empleamos el término, no en su sentido habitual («propensión a dejarse llevar por afectos de compasión, humanidad y ternura»; en este sentido sería muy débil la frontera que separa la sensibilidad de la sensiblería), sino en una acepción próxima a la que emplearon los primeros románticos, es decir, como «la facultad de sentir», de experimentar sensaciones. Para el propio Baudelaire, la esencia del romanticismo no estaba «ni en la elección de los temas ni en la verdad exacta, sino en la manera de sentir».

El intenso grado de sensibilidad con la que muchos románticos experimentaron lo que para ellos fueron ideas o estados del alma, estaba cimentado en una confianza casi ciega en el resurgimiento del Yo, en un individualismo y subjetivismo radical –en oposición de la escuela racionalista y empirista ilustrada– que confiere a la obra de arte la capacidad de sugerir una realidad más profunda e insondable, por detrás de aquello que percibimos habitualmente.

Ningún artista de la época fue más consciente de la historia y ninguno tampoco más ambicioso por dejar su marca original, su personal manera de ver el mundo. Su malhumorado comportamiento con el público y la crítica nos lleva a la cuestión de cómo los artistas románticos se veían a sí mismos.

Los contrastes y las fuerzas dinámicas de su arte expresan su forma de pintar, pero también son reflejo de su carácter y de su pensamiento. Fue un hombre solitario, pesimista, recluso, obsesionado con su trabajo, comprimiendo en sí mismo, más que cualquier otro artista de la época, el arrogante genio romántico. □