

J.M.W. Turner: En busca de lo Sublime

Galería Ingram

20 de febrero al 7 de septiembre de 2020



Paz—Entierro en el mar, exhibida en 1842. Óleo sobre lienzo, 34 1/4 x 34 1/8 pulgadas

Considerado por muchos como el mejor pintor de la Gran Bretaña, Joseph Mallord William Turner fue un niño prodigio que ingresó a los 14 años como alumno de la Royal Academy Schools en 1789, y exhibió su primera acuarela, una escena de Londres, en 1790. En 1802, a los 24 años, se convirtió en el artista más joven—hasta la fecha—en ser elegido como académico titular de la Royal Academy. Las primeras obras de Turner marcaron la tendencia de su carrera futura. Dominó y transformó los estilos y métodos establecidos, y adquirió la costumbre de viajar durante el verano para reunir el material que, durante el invierno, convertía en obras terminadas. Sus acuarelas no tardaron mucho en atraer la atención por lo llamativo de sus composiciones y lo atrevido de sus técnicas, y en ganarle comisiones de mecenas influyentes y grabadores de publicaciones ilustradas.

A principios del siglo XIX, Turner se situó al frente de una tendencia novedosa: la producción de “acuarelas de exposición” cuyo gran tamaño, efectos variados y temas narrativos e históricos intentaban rivalizar con la pintura al óleo. Sus métodos característicos, como raspar el papel con la uña o el mango del pincel, o absorber la capa de pintura húmeda para dar toques de luz, mostraban que, como señaló en 1799 un artista veterano, Turner se liberaba de la “técnica del dibujo sistemático y

mecánico”.¹ El concepto de que una idea o un tema puede surgir del proceso o la ejecución, y no de un acto consciente de representación, es ciertamente muy moderno; no obstante, no había nada de accidental ni de inconsciente en el proceso creativo de Turner. La “idea que tenía en mente”² provenía de lo que había visto, de lo que recordaba o imaginaba, y fue lo que definió el rumbo de su búsqueda de una expresión técnica y pictórica idónea durante toda su vida. Los estudios inconclusos, los experimentos y su trabajo no terminado legados al museo Tate en 1856 son algunas de sus obras de más creatividad, que siguen un camino de transformación y renacimiento constantes, aunque, supuestamente, Turner las consideraba como medios para lograr un fin, y no, como el ojo moderno desearía verlas, como pinturas propiamente dichas.

Casi todas las obras de Turner, incluso las aparentemente más impresionistas, fueron pintadas en el estudio: Turner casi nunca pintaba al aire libre, ni frente al tema. Aunque muchas de sus pinturas terminadas parecen expresionistas, no son abstractas en el sentido moderno del término. La abstracción de Turner era más bien atmosférica, es decir, mostraba los efectos fugaces de la luz y el aire. Su admirador, el reconocido crítico John Ruskin, alababa a Turner como el más destacado de los pintores modernos por la honestidad con que presentaba la naturaleza. Turner, en efecto, se consideraba un pintor paisajista que, a principios del siglo XIX, llevaba las capacidades del tema a los límites más vastos imaginables. Se dice con frecuencia que las características predominantes de sus pinturas son la luz y el color, y que la interacción y la interdependencia de estas forman parte del carácter dinámico de su obra. Lo mismo se puede decir del modo en que su arte transmite la energía extraordinaria del mundo natural, las olas, las nubes o los cambios del tiempo, o de las nuevas tecnologías que afrontaban y aprovechaban la fuerza de la naturaleza.

En esta exposición, la tormenta y la inundación se ven por sí mismas y como el drama central de temas modernos e históricos. Las montañas y el mar muestran un mundo en movimiento: el deslizamiento glacial de la evolución geológica en los Alpes, la caída repentina de una roca impulsada por una avalancha, los cambios del monte Rigi según la hora y el tiempo, o el movimiento del oleaje del mar. En las imágenes de Turner, las montañas pueden parecer olas congeladas, y las olas se ven como montañas

que se mecen. La generación de Turner disfrutaba el sentimiento de temor, asombro y admiración que despertaba este fenómeno, y lo llamaba lo Sublime. El retórico Hugh Blair descubría lo Sublime en las “montañas escarchadas”, en los “lagos solitarios” y en la “vasta majestuosidad . . . del océano” que brotaba “no solo de su extensión, sino del movimiento perpetuo y la fuerza irresistible de esas masas de agua”.³ Para el filósofo Dugald Stewart, la idea de una “*sublimidad literal*” estaba “intrínsecamente combinada con la del mar, del grandioso espectáculo que ofrece cuando la tormenta lo sacude”,⁴ mientras que Edmund Burke, otro filósofo, dio nuevo



Figura 1: *El diluvio*, exhibida en 1805 (?). Óleo sobre lienzo, 56 1/4 x 92 3/4 pulgadas

impulso a lo Sublime en relación con la belleza, como una idea que se remontaba a la antigüedad. Turner modernizó este concepto al representar un ejército en un paso de los Alpes, el naufragio de barcos en la tormenta o un barco de vapor en medio de una tormenta de nieve. Su arte es una ventana a un tiempo de cambio violento y acelerado, devastado por la guerra y la revolución, y transformado por máquinas, en el que la paz y el consuelo se descubren en los destellos de una calma trascendental.

El ojo que Turner tenía para llevar un motivo importante más allá de su contenido intrínseco—tanto metafórico como literal—fue un factor clave para su éxito, y dio pie a que el escritor William Makepeace Thackeray comentara que sus pinturas “afectan la imaginación como la música o la poesía”.⁵ Turner usó frecuentemente la poesía para amplificar el contenido de sus pinturas. Su obra *Mañana entre las Coniston Fells, Cumbria* se incluyó en el catálogo de la Royal Academy acompañada de la descripción de John Milton en *Paraíso perdido* de las “neblinas y exhalaciones” que emanan de las colinas y de las aguas cuando el sol se asoma. Milton aparece de nuevo en relación con su pintura *El diluvio* (figura 1). El tema es la

inundación bíblica, pero Turner la muestra con un pasaje de *Paraíso perdido* que describe los vientos que arrecian, la oscuridad del cielo y la lluvia torrencial que azotó “hasta que desapareció la tierra”. En el primer plano, la imagen de un hombre negro que intenta heroicamente rescatar a una joven de morir ahogada se agregó probablemente por solidaridad con las campañas británicas destinadas a poner fin al comercio de esclavos. Para los abolicionistas—como el conde de Carysfort, a quien posiblemente iba destinada esta pintura—este comercio era un mal que merecía el castigo divino.

La guerra entre Inglaterra y Francia había limitado los viajes hasta 1802, año en que se firmó el Tratado de Amiens, cuando Turner pudo viajar de manera segura y visitar el continente por primera vez. Si no hubiera llevado a cabo esta versión del llamado Grand Tour (un viaje obligado para los artistas desde el Renacimiento), en el que vio las pinturas de Nicolas Poussin, Tiziano y Paolo Veronese expuestas en el Louvre, Turner no podría haber pintado *El diluvio*. Para su desarrollo personal, su experiencia en los Alpes suizos durante ese mismo viaje fue todavía más importante. Ahí, reprodujo sus impresiones de glaciares, picos imponentes, rocas erosionadas y desfiladeros profundos. En gran parte, su perspectiva dinámica de la naturaleza ya se apreciaba en esos bosquejos en acuarela. Ahí también se descubre el origen de su creencia de que las obras de la naturaleza, como historia natural, eran tan sugestivas como los temas históricos convencionales que mostraban dramas humanos, al modo de los Grandes Maestros en las pinturas que vio en el Louvre. El paisaje mismo podía representar ese drama por medio de metáforas, contraste y la expresión de energía pura.

Al reanudarse la guerra en 1803, Turner se vio forzado a suspender temporalmente sus viajes. En 1807, comenzó a enseñar en la Royal Academy donde, como profesor de perspectiva, elogió “nuestro clima variado en el que se pueden ver las cuatro estaciones en un día” y “la naturaleza parece hacer gala de toda su dignidad”.⁶ El paisaje inglés, sus costas y sus ríos inspiraron óleos, acuarelas e impresiones para crear una imagen completa del país, con sus lugares característicos, vistas pintorescas y nuevas industrias. Los cambios repentinos del clima intensificaban la atmósfera de esta variedad de imágenes, dando lugar a menudo a obras sin ninguna relación directa con la campiña inglesa. Por ejemplo, una tormenta de

nieve en Yorkshire dio a Turner la idea para el fondo de su pintura de Aníbal cruzando los Alpes, mientras que una ola de calor casi mediterráneo en 1813 le inspiró a pintar el paisaje de Devon en una luz casi italiana dos años más tarde. Turner mostró su aprecio creciente por la luz y la atmósfera con una paleta más brillante y más luminosa, y llegó a ser conocido como el “pintor de la luz blanca”, para indicar la manera en que incluía una luz interior aun



Figura 2: *Venecia, el Puente de los Suspiros*, exhibida en 1840. Óleo sobre lienzo, 27 x 36 pulgadas

en las imágenes de colores sombríos aplicando capas delgadas o transparentes de pintura de óleo a un fondo blanco, tal como lo hacía cuando pintaba en acuarela sobre papel blanco.

La primera visita de Turner a Italia en 1819 marcó un hito en su vida. Ahí descubrió la emoción de la luz italiana y el efecto nítido de esta sobre el color; algo que exigía ser pintado. Esta visita y otra que hizo en 1828 marcaron el período en el que la luz deslumbrante y el color vívido figuraron en su obra casi como una especie de lo Sublime, ampliando los límites de la visión y la conciencia, e impresionando a menudo a sus contemporáneos. Los mejores ejemplos del color vívido de Turner son sus cuadros con temas de historia antigua o mitología clásica que siguió pintando durante toda su vida, y en los que empleaba los pigmentos más recientes para infundir nueva vida en los paisajes clásicos.

Turner visitó al menos tres veces la ciudad de Venecia: en 1819, en 1833 y un último viaje en 1840. Al igual que a otros cronistas del arte, como Canaletto y Whistler, le encantaba la arquitectura y el ambiente inconfundibles de la ciudad flotante. Tanto en sus obras terminadas como en los estudios, las imágenes acuosas que pintó de Venecia suelen considerarse entre las más poéticas, porque captan la majestuosidad luminosa y el encanto del deterioro de la que otrora fue una gran potencia mercantil. Los sitios famosos, como el Palacio Ducal, la Basílica de San Marcos y el Puente de los Suspiros (figura 2), así como las vistas



Figura 3: *Tormenta de nieve sobre el mar*, exhibida en 1842. Óleo sobre lienzo, 36 x 48 pulgadas

detalladas de los canales que cruzan la ciudad, hacen que la obra pictórica veneciana de Turner atraiga al observador a lo más profundo del ánimo complejo y cambiante de la ciudad.

No obstante, el color de Turner no siempre era brillante, como tampoco su luz era la de la calidez meridional. En la década de 1830, envió a la Royal Academy varias marinas de colores fríos y plateados, y algunos críticos consideraron que estas salvaban su reputación maltrecha por los efectos extravagantes de otras pinturas. Una paleta de fríos tonos grises, marrones, verdes y azules inyectados de blanco definieron una de sus obras posteriores más reconocidas, *Tormenta de nieve sobre el mar*, celebrada no solo por su narrativa de un barco de vapor que lucha por mantenerse a flote entre las olas traicioneras de un mar embravecido, sino por el relato personal que Turner le añadió al afirmar que él mismo había presenciado la tormenta atado al mástil de la nave, sin esperanza de salvarse, pero decidido a pintarla si sobrevivía.

La introducción de la energía de vapor en la década de 1820 había contaminado el ambiente, lo que motivó a Ruskin a escribir con tristeza acerca del “nubarrón de tormenta del siglo XIX”. Sin embargo, pinturas como *Tormenta de nieve* (figura 3) muestran que Turner no sentía repulsión por esos adelantos, sino que estaba fascinado con los trenes, las fábricas y los barcos de vapor. Entre 1840 y 1846, empleó los extremos opuestos del espectro de tonalidades—luz y sombra, más y menos, positivo y negativo—para crear efectos emocionales profundos intensificados por el impacto del vapor en la atmósfera. La evocación de la oscuridad en lo Sublime se ve en *Paz—Entierro en el mar* (página 1), donde Turner utiliza un negro intenso, aligerado por los blancos y rojos de la luna y la luz de las lámparas, para describir el entierro del pintor Sir David Wilkie, cuyo cuerpo es arrojado al agua desde un barco de vapor humeante frente a la costa de Gibraltar. Esas representaciones de las



Figura 4: *Paisaje marino con tormenta*, circa 1840. Óleo sobre lienzo, 36 x 47 7/8 pulgadas

nuevas tecnologías no gozaban de aprecio universal. Ruskin elogió el cuadro *Tormenta de nieve* como una de las “manifestaciones más imponentes del movimiento del mar, la bruma y la luz” jamás pintadas,⁷ pero sin hacer referencia alguna al barco de vapor. *The Times* comparó el barco de vapor de la pintura *Paz* con una “olla quemada y ennegrecida”.⁸ Imágenes como esas, fácilmente ridiculizadas entonces, han alcanzado un estado canónico apenas en la actualidad.

Esas pinturas mostraban el gran interés de Turner en dejar que las cualidades inconclusas de una obra le dieran a esta una expresividad emocional. Este concepto continuó en sus paisajes marinos posteriores, que Turner solía pintar cuando residía y trabajaba en la costa de Kent, tal y como Ruskin admitiera, para su propia satisfacción. Por ejemplo, *Paisaje marino con tormenta* (figura 4) muestra las características atmosféricas que el escritor William Hazlitt había observado en las pinturas de Turner exhibidas en 1816: “abstracciones de una perspectiva aérea y representaciones no tanto de los objetos de la naturaleza sino del medio a través del cual fueron vistos [. . .] los elementos de aire, tierra y agua”. Hazlitt cita una evaluación de los paisajes de Turner como “*imágenes de nada y muy fieles*”.¹⁰ Esta observación fue a la vez perceptiva y profética.

Turner, un Gran Maestro moderno defendido por Ruskin, pero rezagado de los gustos cambiantes, murió en Londres en 1851. En sus últimos trabajos, su obra más personal, su estilo se había tornado dramático como el del

viejo Tiziano, el de Rembrandt o el de Picasso. En su arte, tuvo la misma vitalidad dinámica y capacidad de reinención que en su vida personal, gracias a su curiosidad insaciable y su necesidad de seguir viajando. Turner vivió dedicado a su trabajo, y esto dificultó que se asentara en la comodidad de un hogar o que formara relaciones duraderas. Nunca se casó, y sus amantes y sus hijas estuvieron siempre en un segundo plano. Tuvo amigos cercanos, pero mantuvo muy poca correspondencia aparte de aquella relacionada con su trabajo.

Turner fue aún más incomprendido fuera de su país natal; en el extranjero, sus obras corrieron con menos suerte que él y su adopción de Europa después de las guerras napoleónicas no fue correspondida del otro lado del Canal de la Mancha. Los pintores franceses, alemanes y austriacos que conocían sus pinturas por medio de reproducciones, se mostraron horrorizados con su nueva obra exhibida en Roma en 1828. Tampoco presentó su trabajo en el famoso “Salon des Anglais” de París en 1824. No obstante, como lo demuestra una vez más esta exposición, el encanto internacional del que goza actualmente compensa estas contrariedades. Como artista, ahora Turner pertenece al mundo.

Adaptado de “Worlds in Motion” por David Blayney Brown, en el catálogo para la exposición *Turner: The Sea and the Alps*, del Kunstmuseum Luzern (Múnich: Hirmer, 2019)

NOTAS

1. Joseph Farington, *Diary*, 16 de noviembre de 1799.
2. Ibid.
3. Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, 3.ª edición (Londres, 1787), 58.
4. Dugald Stewart, *Philosophical Essays*, 3.ª edición (Edimburgo, 1818), 422.
5. William Makepeace Thackeray, *Fraser's Magazine*, junio de 1839, 744; citado en *The Oxford Companion to J. M. W. Turner*, editado por Evelyn Joll, Martin Butlin y Luke Hermann (Oxford, 2001), 332.
6. Citado en John Gage, *Colour in Turner: Poetry and Truth* (Londres: Studio Vista, 1969), 213.
7. John Ruskin, *Modern Painters*, 4.ª edición (Londres: Smith, Elder, 1848), 1:376.

8. *The Times* (RU), 6 de mayo de 1842.

9. William Hazlitt, "On Imitation", en *The Collected Works of William Hazlitt* (Londres: Dent, 1902), 1:76n1. Publicado por primera vez en *The Examiner* el 18 de febrero de 1816.

Todas las imágenes provienen de la Tate: aceptadas por la nación como parte del legado de Turner en 1856. Fotografías © Tate, 2019



La exposición *J. M. W. Turner: En busca de lo Sublime* fue organizada en colaboración con la Tate. Esta exposición es apoyada por una indemnización del Consejo Federal de las Artes y las Humanidades.

Patrocinador Platino



Partidario de Plata



Patrocinador Asistente

CHRISTIE'S

Patrocinador de Hospitalidad



Partidario de Educación y Divulgación



Financiamiento adicional provisto por el grupo **2020 Frist Gala Patrons**

El Frist Museo de Arte es apoyado en parte por



Frist Art Museum

919 Broadway, Nashville, TN 37203 • FristArtMuseum.org • [#TheFrist](https://twitter.com/TheFrist)
[#FristJMWTurner](https://twitter.com/FristJMWTurner)