

MUSEU NACIONAL
D'ART DE CATALUNYA

TURNER

la llum és color

20.05 – 11.09.2022

CAT



Índex

3 El Sol es Déu

DAVID BLAYNEY BROWN

12 Petites però poderoses: la «màgia» de les aquarel·les de Turner

AMY CONCANNON

El Sol es Déu

David Blayney Brown

Segons el seu jove admirador John Ruskin, Turner va pronunciar les paraules que encapçalen aquest assaig en algun moment durant les darreres setmanes de la seva vida l'any 1851, quan la seva salut s'estava debilitant.¹ Alguns relats posteriors fins i tot suggereixen que van ser les seves darreres, el matí del 19 de desembre, quan, com va consignar els metges, «estava molt apagat i trist però, just abans de les nou del matí, el sol va esclatar i resplendir directament sobre ell amb aquella lluentor que li agradava contemplar».² Si bé Turner no pretenia pas trobar-se amb el seu Creador mentre mirava el Sol per darrera vegada, sense importar-li ja si li feia mal als ulls, o si estava tenint una d'aquelles visions transcendents d'un túnel ple de llum de les quals parlen els supervivents d'una mort propera, el seu art parla per ell.

La llum és la vida en els quadres de Turner, amb color i atmosfera, qualitats que celebrem en aquesta exposició. Més que no pas una retrospectiva cronològica, es tracta —espero— d'una experiència immersiva en la qual les obres d'art es mostren com les «taques del temps» que William Wordsworth, contemporani de Turner, recorda en el seu poema autobiogràfic *El preludi* com la història de la seva imaginació; o les imatges residuals que suren a la retina després de mirar el sol que l'escriptor alemany Johann Wolfgang von Goethe va descriure. Els quadres que Turner va exposar en dates conegudes estan envoltats d'esbossos, estudis i peces inacabades en procés d'elaboració en les quals les seves idees i observacions són o deixen de ser l'objectiu. Algunes es van elaborar molt abans que es pintessin quadres a partir d'elles, i d'altres, anys després que una visió o experiència les plantés per primer cop a la seva ment. «De què serveixen sinó juntes?», va preguntar una vegada Turner.³

Mirant l'arxiu de l'estudi de Turner amb el privilegi que ens ofereix una visió retrospectiva, alguns crítics moderns han vist en ell un pintor molt superior a la seva obra exposada i que hauria inventat l'impressionisme, l'abstracció o l'expressionisme abans de les seves èpoques respectives. L'any 1966, quan el pintor Mark Rothko visitava una exposició de Turner al Museum of Modern Art de Nova York va fer broma dient que Turner havia après molt d'ell.⁴ El títol d'aquella exposició, ara llegendària, *Imagination and Reality* (Imaginació i realitat), i l'èmfasi que el seu comissari, Lawrence Gowing, va fer en el text del catàleg a l'acollida històrica que va tenir l'art de Turner podrien haver-lo advertit que les aparences enganyen. Fins i tot l'obra aparentment més impressionista de Turner va ser realitzada normalment a l'estudi i rarament a l'aire lliure, si no fos que es veïés impulsat a fer-ho per condicions inusuals o persuadit pels seus amics, com va succeir a Devon l'any 1813, quan el van convèncer que aprofités el bon temps i provés de fer alguns esbossos a l'oli a l'aire lliure. L'experiment va arribar en un moment en què Turner estava introduint més naturalisme als seus paisatges però sense abandonar les convencions pictòriques. Per a un estudi de l'estuari del Plym va triar una vista amb un pont en la mitja distància, una fórmula paisatgística arquetípica. Per bé que els seus quadres acabats semblen expressionistes pel seu tractament agosarat, en cap cas són abstractes en el sentit modern.

¹ E.T. COOK i ALEXANDER WEDDERBURN (eds.), *The Works of John Ruskin*. Londres 1903-12, vol. 22, p. 490.

² DR. BARTLETT, a A.J. FINBERG, *The Life of J.M.W. Turner*, R.A. Oxford, segona ed. 1961, p. 438.

³ Citat per DAVID BLAYNEY BROWN, *From Turner's Studio: Paintings and Oil Sketches from the Turner Bequest*. Tate Gallery, Londres 1991, p. 11.

⁴ Citat per E.B. BRESLIN, *Mark Rothko. A Biography*. Chicago, 2012, p. 666.

L'abstracció de Turner era atmosfèrica, no formal ni conceptual. El 1816, l'escriptor William Hazlitt (també pintor) va descriure les exposicions de Turner com a «abstraccions de perspectiva aèria... no tan pròpiament dels objectes de la natura com del medi a través del qual es veien... els elements de l'aire, la terra i l'aigua». Va citar l'opinió d'un altre crític que assegurava que Turner pintava «*quadres de qualsevol cosa, i molt semblants*», en cursiva per donar a entendre que calia matisar-ho.⁵ John Constable, el seu rival contemporani més proper com a pintor de paisatges, va dir d'ell que pintava amb «vapor d'aigua tintada».⁶ Ni Hazlitt ni Constable volien dir que als quadres de Turner els manquessin temes o idees, sinó que els donava vida mitjançant una extraordinària gamma d'efectes fugaçs i efímers. Posteriorment, Ruskin va enaltir Turner com el «pintor modern» més remarcable per la seva comprensió dels fenòmens naturals, no sempre pels seus temes, que a voltes no li agradaven o els mal interpretava. Per a Turner mateix, els nombrosos esbossos acolorits de núvols, onades, cels, climes i paisatges fets en el decurs dels viatges a la Gran Bretanya i l'Europa continental —i tot seguit a la fonda, l'hotel o l'estudi— eren matèries primeres, no pas obres d'art acabades. N'hi ha prou amb observar com els xàfecs i els arcs de Sant Martí van deixar de ser esbossos i van passar a ser aquarel·les com les dels rius i els ports anglesos, pensades per ser reproduïdes com a estampes; o presenciar la sortida i la posta del sol sobre imperis antics en algunes de les seves teles històriques més grandioses per poder veure de quina manera la visió i la percepció, la memòria i la imaginació es van sintetitzar a la seva obra i es van difondre a través de diversos mitjans. Turner va anomenar alguns dels seus esbossos «començaments». D'altres no van anar més enllà i —per més que avui ens delectin— es podrien considerar exercicis com ara les escales d'un pianista.

Quan Constable va conèixer Turner per primer cop en un sopar l'any 1813, el va trobar «tosc», però amb «una meravellosa amplitud de mires».⁷ Ambdues observacions semblen certes. Fill d'un barber londinenc, Turner, impulsat pel seu talent i la seva aguda intel·ligència, es va fer famós molt jove. Va ingressar a les escoles de la Royal Academy el 1789, quan tenia catorze anys, i va ser elegit acadèmic (RA) el 1802, a l'edat més jove possible. Primer es va donar a conèixer amb petites aquarel·les paisatgístiques i topogràfiques per a col·leccionistes i gravadors, i va contribuir a crear una moda d'aquarel·les de gran format per a exposicions que competien amb les pintures a l'oli; després es va passar a l'oli pròpiament dit i va presentar el seu primer llenç el 1796: una marina a la llum de la lluna, ambientada a l'illa de Wight. En aquella època passava els estius viatjant, recollint material per als quadres que pintava durant l'hivern per a les següents exposicions de primavera. Les seves tècniques poc convencionals, com ara «passejar els seus colors» per alliberar «la idea que tenia al cap» en aquell moment, van suscitar comentaris d'admiració.⁸ Tenia un munt d'idees. Fundada principalment per formar pintors d'història i de tema, l'Acadèmia va posar un llistó intel·lectualment alt tot fomentant l'estudi de la història grega i romana, la mitologia clàssica i els antics mestres europeus, així com la teoria i la pràctica. Turner va triar el paisatge, menys valorat com a gènere, i per superar els prejudicis jeràrquics va dur els seus límits més enllà d'allò que la seva generació hauria pogut imaginar, i encara més enllà, situant l'experiència humana en el gran món natural.

El 1807 ja se sentia prou segur en el seu àmbit de treball com per començar una sèrie de gravats segons els seus propis dissenys, un *Liber Studiorum* que representava les categories de paisatge tal com ell les entenia aleshores: pastoral, pastoral «èpica» o «elevada», muntanyosa, marina,

⁵ HAZLITT, *The Examiner*, 1816, a EVELYN JOLL, MARTIN BUTLIN i LUKE HERRMANN (eds.), *The Oxford Companion to J.M.W. Turner*. Oxford, 2001, p. 136.

⁶ Constable, 12 de maig de 1836, a LESLIE PARRIS, FLEMING-WILLIAMS i CONAL SHIELDS, *Constable: Paintings, Watercolours & Drawings*, catàleg d'exposició. Tate Gallery, Londres, 1976, p. 186.

⁷ Constable, a R.B. BECKETT (ed.), *John Constable's Correspondence*, vol. 2. Ipswich, 1964, p. 110.

⁸ JOSEPH FARINGTON, diari, 16 de novembre de 1799, a KENNETH GARLICK i ANGUS MACINTYRE (eds.), *The Diary of Joseph Farington*. New Haven i Londres, vol. 6, p. 1303.

arquitectònica i històrica amb històries clàssiques (Èsac i Hespèria, Glauc i Escil·la, Procris i Cèfal, 27, 24, 25). Aquesta taxonomia temàtica, reflex de l'afany il·lustrat per definir i classificar les coses, no va aconseguir sobreviure molt de temps a l'individualisme creatiu de la seva generació romàntica ni a la seva capacitat d'invenió. Durant els següents quaranta anys, cap artista britànic va poder igualar el seu repertori: paisatges ideals i vida quotidiana; temes històrics, moderns, urbans i industrials; topografia britànica i europea; guerra; il·lustracions de literatura; art clàssic i art popular; homenatges a Rembrandt, Claude Lorrain, Poussin, Tiziano, Rafael i Canaletto (els dos últims mestres van ser presents als seus homenatges respectius), i, de forma excepcional per a un pintor seriós, la tecnologia de l'era del vapor. Inevitablement, va ser Turner qui va marcar la transició de la vela al vapor en el mar i va ser el primer en col·locar un tren a les parets de la Royal Academy. Els seus quadres eren espectacles —i *performances* quan s'acabaven durant els dies d'apertura d'una exposició a l'Acadèmia, davant dels seus companys d'ofici que creien que assistien a una espècie d'alquímia—. Dinàmic en el seu contingut i tractament, en constant evolució i reinvenió, canalitzant les energies de la natura i els aclaparadors canvis socials, polítics i tecnològics que tenien lloc al seu voltant, la seva obra sempre va ser polèmica. Per a admiradors com ara Ruskin, va ser el més gran de la seva època. Sembla ser que la reina Victòria pensava que era boig.

És possible que hi hagi hagut bogeria, o quelcom semblant, a la seva família. La seva mare va ser internada en un manicomí després d'haver tingut brots d'histèria o d'ira violenta. Probablement, massa traumatitzat per parlar-ne o temorós de què allò es repetís, va invertit la seva energia a la feina, desconfià de les relacions íntimes i no es va casar mai, tot mantenint les seves amants i fills a l'ombra. Reclòs a la seva vellesa, va deixar que la seva casa londinenca, antany elegant, i la galeria privada que havia anat construint a mesura que s'enriquia, caiguessin a la misèria. L'obscuritat a la vida el va dirigir vers la llum al seu art? Els historiadors de l'art haurien d'evitar practicar la psicologia d'afeccionat, però tanmateix és possible que Ruskin tingués raó quan va comparar l'educació de Turner a «l'obscur» Londres georgià amb la de Giorgione en l'aire lluminós de la Venècia renaixentista.⁹ Potser Turner li havia parlat de la seva infància en un carreró ombrívol de Covent Garden, i del seu dormitori a l'àtic amb una petita finestra a través de la qual es veien les xemeneies fumejants que convertien els dies d'hivern en nits. A mesura que les emissions industrials s'afegien al fum domèstic, allò que Ruskin anomenaria posteriorment el «núvol de tempesta del segle XIX»¹⁰ es va establir al cel d'Anglaterra. Turner no va viure el seu pitjor moment. L'obscuritat contínua que va cobrir el món l'any 1816, tot creant un «any sense estiu» a la Gran Bretanya i Europa, no va pas ser causada per la contaminació industrial, sinó que va ser la conseqüència d'una erupció volcànica a les Índies Orientals; els cels finalment es van aclarir. Els tons ombrívols de les primeres obres de Turner —tan diferents de la seva vívida paleta posterior— no reflectien sempre el que veia al seu voltant (per bé que sí que eren adients en algunes de les seves vistes d'Escòcia, Gal·les o els Alps), sinó el que coneixia pels quadres que li havien après a admirar. Malgrat que no sempre eren obscurs, sí que havien estat «sotmesos pel temps», tot creant unes possibilitats que van impregnar la teoria i el gust.

Constable, defensor de la pintura «natural», va posar una vegada un vell violí al terra per convèncer un col·leccionista que tenia una mentalitat tradicional, pintor afeccionat i escèptic de Turner, Sir George Beaumont, de què l'herba era verda i no pas marró. Beaumont pensava que qualsevol paisatge havia d'incloure un arbre marró. A mesura que anava superant aquestes convencions fressades, Turner va estudiar òptica, teoria i procés del color, i va adoptar amb entusiasme nous

⁹ RUSKIN, *Works*, vol. 7, p. 385-386.

¹⁰ RUSKIN, conferències a la London Institution, 4 i 11 de febrer de 1884.

pigments més brillants. Es va interessar per les noves ciències naturals, la geologia i la climatologia.¹¹ Tanmateix, no veia el color com quelcom purament realista, sinó com un estat d'ànim amb el seu propi llenguatge expressiu. En els seus apunts i conferències reconeixia que el «color històric» d'artistes com ara Rembrandt i Poussin s'havia apagat i suavitzat per elevar els seus temes — ordinaris o profunds — pel damunt de la realitat quotidiana. A la seva conferència sobre «Fons» en l'art, quan era professor de Perspectiva de la Royal Academy, va argumentar que Rembrandt havia «depès del seu clarobscur, dels seus esclats de llum i d'obscuritat, per ésser *sentit*», i que havia fet servir l'ombra per tal de crear «un dubte misteriós», un «vel de color inigualable» que l'ull «considera un sacrilegi travessar».¹² El seu propi estudi de l'obscuritat i de com pintar-la es va ampliar a la utilització del negre pur (que la major part dels pintors consideraven vulgar) i al desig de trobar un que encara fos més negre. Fascinat pel contrast i la paradoxa, va utilitzar profusament el blanc i va cercar els grocs més brillants.

En un parell de quadres del *Diluvi bíblic* —la nit abans i el matí següent— exposats l'any 1843, *Ombra i obscuritat* i *Llum i color*, Turner va investigar la «teoria» de Goethe sobre l'espectre i els valors visuals i emocionals dels seus extrems oposats, fred i calor, obscuritat i llum,¹³ i si el color és el producte de la seva interacció o només de la llum. Sempre tendent a associar color amb temps, bé sigui el temps històric profund o les hores del dia, ja havia plasmat el dualisme de la llum en l'obscuritat a les vistes de l'alba i el capvespre del Districte dels Llacs anglès, *Matí entre els Coniston Fells, Cumberland* i *Llac Buttermere* exposades l'any 1798. Les va presentar amb cites de la poesia anglesa, una de les quals del *Paradís perdut* (1667/1674) de John Milton, que descriu «boirines i efluvis» que es dispersen quan «el sol els pinta d'or», i una altra adaptada de *Les estacions* (1726-1730) de James Thomson, sobre un «sol descendent», el «resplendor» del qual crea una «boirina groga» i un arc de Sant Martí on «apareixen tots els matisos». De fet, l'arc de Sant Martí del Buttermere de Turner no es prismàtic, sinó un arc de boira més rar, blanc en un aire més sec. Aquests primer quadres, els més atmosfèrics, en els quals la natura sencera es mou i canvia, ja demostren que Turner entén que la llum és el color i l'essència de l'art. Condiciona allò que veiem i com ho veiem: la seva absència oculta les coses, la seva presència les enlluerna, les cega, les posa de relleu o les desdibuixa en la dissolució i la transcendència.

«La indistinció és el meu defecte», va dir Turner, o tal vegada va ser «fort» en el seu accent *cockney* londinenc.¹⁴ L'any 1807 va exposar un quadre de la costa holandesa amb un títol que començava amb *Sol ixent a través del vapor* (National Gallery, Londres). Quan va escriure al seu comprador uns anys més tard li va oferir una alternativa, «dissipant la Boira Matinal» o «Boirina».¹⁵ Com a els pescadors a la platja, el tema és la llum que impregna l'atmosfera i dona al quadre una lluentor interior. En aquesta època, Turner va començar a preparar alguns dels seus llenços amb un fons gairebé blanc, que, un cop sobrepintat amb unes fines veladures, brillava, tot aclarint el seu to com el paper blanc a través de l'aquarel·la transparent. Beaumont va començar a anomenar-lo «el pintor

¹¹ Pel que fa a l'interès de Turner en l'òptica i la ciència, vegeu JAMES HAMILTON, *Turner and the Scientists*, catàleg de l'exposició. Tate Gallery, Londres, 1998; MARK FRANCIS i JONATHAN CRARY, *The Sun is God*, catàleg de l'exposició. Tate Liverpool, 2000; INÉS RICHTER-MUSSO i ORTRUD WESTHEIDER (et al.), *Turner and the Elements*. Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 2011.

¹² TURNER, 1811, a JERROLD ZIFF, «Backgrounds: Introduction of Architecture & Landscape». «A Lecture by J.M.W. Turner». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 26 (1963), p. 145.

¹³ GOETHE, *Farbenlehre*, 1810, traduït per Charles Eastlake, *Theory of Colour*. Londres, 1841.

¹⁴ Vegeu ADELE M. HOLCOMB, «Indistinctness is my fault»: 'A Letter about Turner from C.R. Leslie to James Lenox'. *The Burlington Magazine*, 114 (1972), p. 555-558.

¹⁵ TURNER a Sir John Leicester, 16 de desembre de 1818; a JOHN GAGE (ed.), *The Collected Correspondence of J.M.W. Turner*. Oxford, 1980, p. 75.

blanc». No es tracta pas d'un compliment, sinó de l'habilitat de Turner per aprofitar al màxim les seves superfícies de treball, bé fossin llenços o papers blancs o de color, per treure el màxim partit als olis, aquarel·les o guaixos que aplicava sobre aquestes, la qual cosa va esdevenir fonamental a la seva forma de treballar. De la mateixa manera que les seves primeres aquarel·les imitaven a voltes la pintura a l'oli, els quadres es van beneficiar del seu domini dels medis aquosos. Tanmateix, la il·luminació difusa de quadres com ara *Sol ixent* no va significar només un avenç tècnic, sinó que es va basar en els mestres de la llum del passat, Claude Lorrain i Aelbert Cuyp. La conferència de Turner sobre «Fons» elogiava «l'èter de color ambre» i «les qualitats aèries de la distància, les llums aèries, el color aeri» de Claude, i els «tons daurats del vapor ambiental» de Cuyp.¹⁶ A la dècada de 1840, Ruskin va pensar que Turner havia deixat ambdós artistes a l'ombra. Havien pintat «la llum del sol, però només Turner havia pintat el color del sol».¹⁷

La guerra contra la França revolucionària i napoleònica (1793-1815) va confinar en gran mesura Turner a la Gran Bretanya. Quan va pintar *Sol ixent* no havia vist Holanda, i no havia arribat a Itàlia, on Claude va passar la major part de la seva carrera, fins el 1819. Els va conèixer per primer cop a través dels quadres. El 1802, durant el cessament de les hostilitats després de la Pau d'Amiens, va travessar el Canal de la Mànega per arribar a França i Suïssa, tot passant unes quantes setmanes a París, on va visitar el Louvre i les seves col·leccions històriques, obertes des de la Revolució. La seva reacció davant el paisatge alpi, a vegades melangiós, pot veure's als seus espectaculars estudis del Pas del Sant Gotard, el més a la vora que va ser d'Itàlia, o de *Les Contamines a l'alba*, tot recordant la seva experiència d'aixecar-se d'hora per a una llarga caminada per la muntanya. Però al cap d'uns anys, en els estudis per a aquarel·les del riu Isèra a Grenoble, basats en dibuixos fets l'any 1802 en blanc i negre sobre paper chamois, va introduir un sol brillant que podria haver sorgit dels resplendents ports mediterranis de Claude. No va copiar els Claudes del Louvre com ho va fer amb altres mestres, potser perquè Claude, com ara Cuyp, estava representat a bastament a les col·leccions privades britàniques, els propietaris de les quals compraven els seus propis quadres. Va basar *Apulia a la recerca d'Appulo* (1814) en un quadre de Claude d'un altre tema que pertanyia al comte d'Egremont; un altre dels seus mecenes, el marquès de Stafford, posseïa el quadre de Claude del mateix succés de les *Metamorfosis d'Ovidi*. Havent perdut feia temps l'esperança de poder pintar com Claude, sembla haver exposat el que a primer cop d'ull podria confondre's amb una còpia del quadre d'Egremont per subvertir la idea d'imitació (Appulo va ser castigat per imitar un grup de nimfes), però la seva versió no és pas realment una rèplica sinó una metamorfosis en si mateixa. S'observen diferències en la composició i les figures, i l'atmosfera més càlida de Turner degué alleugerir l'efecte «fred, apagat i pesant» que Constable veia en l'original de Claude (potser aleshores no massa net).¹⁸

Turner mai va oblidar el que havia après a la Royal Academy, que l'art —especialment el paisatge si no havia de ser imitatiu com el retrat— s'elevava amb temes i associacions històriques o mitològiques, però convertí els esbossos de «paisatges històrics» amb Appulo o Dido i Enees en quadres amb el seu propi llenguatge particular. No es tracta pas de simples repeticions de vells mites i històries (més coneguts pel públic culte d'aquella època que el d'ara), sinó d'al·legories de la natura i les estacions, el bé i el mal, l'amor i la pèrdua, temes intemporals que mai desapareixen. L'atreïen especialment els temes que duïen la llum a la foscor i la cultura a allò primitiu i salvatge. En un

¹⁶ TURNER, a ZIFF, 1963, p. 144 (Claude), 146 (Cuyp).

¹⁷ RUSKIN, *Works*, vol. 5, p. 407.

¹⁸ CONSTABLE citat per MARTIN BUTLIN i EVELYN JOLL, *The Paintings of J.M.W. Turner*, New Haven i Londres, 1977, p. 82. Actualment, la comparació podria invertir-se: la pintura de Turner s'ha enfosquit mentre que la de Claude ha estat netejada.

quadre primerenc (1802; Tate) reproduït per al seu *Liber Studiorum*, Jàson busca el velló d'or en una cova fosca custodiada per una serp. A *Apol·lo i Pitó* (1811), un altre rèptil terrorífic és vençut pel déu Sol i la llum (de la poesia i la música, que Turner també aprengué a estimar). A *La branca daurada* (1834), la sibil·la de Cumes ofereix a Enees la branca sagrada que durà a l'inframón per trobar-se amb el fantasma del seu pare i conèixer el seu futur. Ruskin va ser el primer dels nombrosos crítics que va percebre quelcom autobiogràfic en aquests quadres, l'auto-renovació creativa que va permetre Turner alliberar-se de les imitacions literals de pintor anteriors i donar nova vida a les forces elementals que havien inspirat inicialment els mites que representaven. *La branca daurada* exerceix la seva màgia en una boira lluent que només Turner hauria pogut pintar. *La historia d'Apol·lo i Dafne* (1837), de les *Metamorfosis* —que un crític va considerar «absolutament màgica»¹⁹— va ser resumida per Ruskin com «la unió dels rius i la terra; i de l'ajuda i el gaudi perpetus oferts pels corrents, en la seva rosada, al fullatge de la terra».²⁰

Per bé que Ruskin va descriure Turner com un «adorador del Sol de la vella nissaga» que podia creure en Apol·lo o Zoroastre,²¹ pensava que el «quadre central a la carrera de Turner» havia estat *Ulisses burlant-se de Polifem* — *Odissea d'Homer* (1829; National Gallery, Londres), en el qual l'heroi grec mira cap enrere des del seu vaixell per riure's del ciclop borni al qual ha enganyat i cegat.²² L'esbós a l'oli que Turner va fer servir en aquesta obra es va associar en el seu moment amb la seva segona estada a Roma el 1828, quan va començar alguns quadres i els exposà. Per bé que el quadre de 1829 és una mostra enlluernadora (per als primers crítics massa enlluernadora) de la llum del sol del Mediterrani, actualment s'accepta que l'esbós va ser fet abans, presumiblement a Londres, juntament amb d'altres basats en una visita que fa ver a França l'any 1821. Aquesta nova datació dona suport a la possibilitat que els cavalls d'Apol·lo que tiren del carro del Sol, presents en el quadre acabat amb altres manifestacions elementals numinoses, tot incloent les nereides fosforescents al voltant de la nau d'Ulisses, hagin estat manllevades del *Cèfal i l'Aurora* de Poussin (National Gallery, Londres) que va ser deixat per a una exposició a Londres aquell any. També es va exposar l'any 1821 l'obra de Poussin *Orió cec a la recerca del sol* (Metropolitan Museum, Nova York; Fig.00), en la que el gegant, condemnat a la ceguesa, és guiat pel calor del sol fins a la redempció. És difícil imaginar un quadre més premonitori per a Turner que aquest «caçador d'ombres» a la recerca del «miracle de la llum»,²³ que havia format part de la col·lecció del seu primer mentor, el president fundador de la Royal Academy, Joshua Reynolds.

Una escena nocturna del mateix grup d'esbossos a l'oli, potser una possible parella d'*Ulisses*, va donar lloc a *La separació d'Hero i Leandre – presa del grec de Museu* (1837; National Gallery, Londres). El fet que Turner dibuixés per primera vegada aquests temes en quaderns d'esbossos molts anys abans,²⁴ i que probablement hi treballés durant un llarg període subjecte a diverses impressions, mostra la quantitat de temps que les seves idees tardaven en gestar-se. Necessitava haver experimentat la llum italiana per superar-la en el cel en flames sobre la nau d'Ulisses, i la costa al voltant de Nàpols per imaginar la roca del Ciclop. Potser el fet que els artistes de Roma es riguessin d'ell va aguditzar la seva idea del monstre cec i descerebrat, i Ulisses és el propi Turner desafiant els seus detractors. Mai va veure l'Hel·lespont, on Leandre es va ofegar, però podia

¹⁹ *Literary Gazette*, 6 de maig de 1837.

²⁰ RUSKIN, *Works*, vol. 13, p. 40.

²¹ *Ibid.*, vol. 22, p. 490.

²² *Ibid.*, vol. 13, p. 136-139.

²³ WILLIAM HAZLITT, 'On a Landscape of Nicolas Poussin', *Table-Talk: or, Original Essays*, vol. 2, Londres, 1822 [ed. 1908, Londres, p. 168-174].

²⁴ WEY, Guildford sketchbook c. 1807, Tate D06186, Turner Bequest XCVIII 5; Calais Pier sketchbook c. 1802, Tate D11036, Turner Bequest LXXX1 57, respectivament.

prendre com a referència als seus nombrosos estudis del mar i del cel per a les seves aigües tempestuoses, i el sol ixent i la lluna minvant, a través de les llums dels quals es representa amb passió operística el tràgic drama de l'amor i la mort que tant va commoure els romàntics. El regne de les ombres en el qual s'escenifica deu més a Poussin que a Claude, però Turner també havia renovat el seu interès per Rembrandt, i per la pintura veneciana que havia admirat des de la seva visita al Louvre el 1802, o fins i tot abans. A finals de la dècada de 1790, una entabanadora aventurera, Ann Provis, va afirmar haver recreat la seva profunditat i riquesa cromàtica amb un fals «secret venecià» que se remuntava «a Tiziano».²⁵ No hi ha cap prova de què Turner es deixés entabanar, i la recepta de Provis d'esbossar composicions en un «to tizianesc» de blaus foscos sobre un fons absorbent molt fosc o negre abans d'aplicar colors locals brillants era el contrari d'allò que Turner preferiria una dècada després: treballar a partir d'una base blanca. Tanmateix, va suscitar especulacions sobre les polaritats de la llum i l'obscuritat a la pintura, i *La visió de l'escala de Jacob* (cap a 1830) —un dels quadres més foscos de Turner, sobrepintat amb uns diàfans àngels blancs— gairebé es podria haver iniciat en un experiment anterior amb el «Secret», tot intentant-ho ni que fos per descartar-ho. La seva pinzellada ha estat comparada amb la de Tintoretto i la seva composició amb el mateix tema pel contemporani estatunidenc de Turner, Washington Allston, en la col·lecció de Lord Egremont. A la Bíblia, Jacob té una visió d'una escala que va de la terra al cel. La de Turner cap a l'eternitat artística tenia molts esglaons.

Turner posseïa una còpia de *Bacús i Ariadna* de Tiziano, que es troba a la nova National Gallery de Londres des del 1826, i va reprendre la història d'Ovidi sobre el déu i la núvia a la que ret homenatge amb una constel·lació d'estels en un quadre seu (1840). El seu entorn paisatgístic i la seva «explosió de llum —literalment un esclat de sol»²⁶— s'assembla més a Claude, la marina amb aquestes figures del qual es troba en una col·lecció britànica i havia estat gravada per François Vivares. Turner, eclèctic com sempre, barrejava les seves fonts per fer quelcom de nou, el primer d'una sèrie de quadres de format quadrat. Tal vegada va pintar un tema més famós associat amb Tiziano per entrar en l'ambient venecià abans de la seva última visita a una ciutat que va veure per primer cop el 1819 i que havia esdevingut un dels seus llocs favorits. Tot començant amb unes delicades aquarel·les de la ciutat surant com un miratge en la llum aquosa, els seus quadres de Venècia es troben entre les seves obres posteriors més accessibles i populars. Empobrida, ocupada per Àustria des de les guerres napoleòniques i en greu decadència, Venècia seguia essent una ciutat de carnavals, música i oportunitats eròtiques en la que un home sense esposa podia gaudir dels seus plaers com un déu grec. Turner va pintar els seus costats clars i foscos, la llum del sol, la llum de la lluna i el crepuscle, «l'hora del pintor», tan plena de possibilitats quan, com a ell li agradava de citar el poeta Byron —un altre amant de Venècia en tots els sentits—, «la lluna és a dalt, i tanmateix no és de nit».²⁷ Els seus quadres brillen i resplendeixen, però els esbossos íntims en gouache sobre paper chamois ens porten a interiors obscurs o al terrat del seu hotel, l'Europa, en el Palazzo Giustiniani, per veure com esclataven els focs artificials a través del cel nocturn.

Mai gaire donat a pintar a l'aire lliure, a Turner li agradava pintar des dels hotels i els triava per les seves vistes. A Lucerna, on va passar les seves vacances de treball fins el 1844, el seu hotel, el Swan, oferia unes vistes tot al llarg del llac fins al mont Rigi, els canvis de color del qual durant el dia li van produir una fascinació tan constant que gairebé no va necessitar allunyar-se de la finestra de la seva habitació, molt lluny de l'àtic de la seva infantesa a Londres. No va tenir temps de pujar a la

²⁵ A propòsit de Provis i el 'Secret', vegeu JOHN GAGE, *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londres, 1993, p. 213.

²⁶ *Spectator*, 16 de maig de 1840.

²⁷ BYRON, *Childe Harold's Pilgrimage*. Sobre l'"hora del pintor" a principis del segle XIX, GAGE, 1993, p. 192.

muntyana el 1802, ni forces per fer-ho a finals dels seus seixanta anys. Un quadre de l'alba des del cim, encarregat per un client, juntament amb una vista del llac des de Brunnen i un altre d'una Venècia banyada pel sol, només van poder ser imaginats, de tornada a Londres, a partir dels seus records dels voltants de la muntanya i de les «Estampes panoràmiques suïsses».²⁸ Amb només un detall topogràfic molt vague, es tracta d'una al·lucinació d'una enlluernadora llum blanca. Si Turner va dir realment «El Sol és Déu», tal vegada es va imaginar aquí més a la vora d'Ell, com Jacob a la seva escala. Un altre darrer esbós suís sembla incloure un àngel, i ben aviat Turner va pintar *L'Àngel dempeus al sol* (1846), una visió incandescent del judici. Cap al 1821, havia parafrasejat el consell de Reynolds donat als pintors de diferenciar la «veritat més gran de la menor; és a dir, la idea més ample i generosa de la natura de la comparativament estreta i confinada..., la que es dirigeix a la imaginació de la que es dirigeix únicament a l'Ull».²⁹ Per això, els crítics van considerar que la seva obra era poètica comparada amb el «retrat» paisatgístic de Constable; és necessari que els seus esbossos, amb tota la seva varietat, es distingeixen de la seva obra acabada; i el seu culte al Sol no es limitava a la llacuna veneciana o a un llac anglès on la llum baixa del capvespre interromp la línia de l'horitzó, sinó que s'estenia a la lectura dels mites grecs, la història romana, els llibres bíblics del Gènesi i l'Apocalipsi i els estudis sobre l'hinduisme i el panteisme.³⁰

En els seus darrers anys, davant l'hostilitat i l'escarni de la crítica, i amb prou riquesa com per no haver de vendre la seva obra, Turner es va retirar al seu estudi, on hi va pintar els seus quadres més visionaris. Per alleugerir una mica la situació, va passar molt de temps a Margate, una ciutat a la costa de Kent, amb la vídua d'un mariner, la Sra. Booth, la seva darrera amant i cuidadora, que va compartir molt poc la seva vida intel·lectual i el va mantenir amb els peus a terra. La seva casa tenia vistes a la platja i al moll, i cal suposar que allà va pintar diversos olis d'onades i tempestes, i aquarel·les d'allò que ell anomenava «els cels més bells d'Europa».³¹ Algunes són purament elementals, representades amb una immediatesa vital; a vegades hi afegia un naufragi, els vaixells de vapor que duïen visitants com ell a la ciutat o fins i tot un monstre marí augmentat a partir d'un peix que havia pescat (sempre li va agradar la pesca) o comprat a la platja (Tate). *La lluna nova*, amb nens que juguen —una de les preferides d'aquest escriptor— va ser exposada el 1840. A aquesta obra li va seguir el 1842 *Tempesta de neu. Vaixell de vapor davant la bocana d'un port*, que, segons ell, es basava en la seva experiència d'haver capejat una tempesta lligat al pal d'un vaixell, desafiant els elements com Ulisses burlant-se dels ciclops. La major part de les vegades no pintava per mostrar les seves obres sinó per a ell mateix.

Es va permetre una certa nostàlgia creativa. Tot reprenent temes del seu *Liber Studiorum*, va inundar les seves composicions, abans monocromes, d'una llum evanescent, un equivalent pictòric de les transformacions polítiques aclamades per Karl Marx i Frederick Engels l'any 1848: «tot el que és sòlid es fon a l'aire».³² Per bé que la bellesa d'aquestes revisions del *Liber* és reduccionista, queden vestigis de la composició clàssica, com ara el *Ponte delle Torri*, el seu últim pont pintat en la mitja distància. Com feia a vegades quan pintava a l'aquarel·la sobre fulles soltes, li agradava de treballar per sèries, passant d'un llenç a l'altre amb els mateixos pinzells i colors, tot representant variacions sobre un tema. Els darrers quadres que va exposar a la Royal Academy el 1850 van ser pintats d'aquesta manera. Malgrat els brillants colors difusos i les atmosferes etèries, disten molts de ser

²⁸ Turner al seu client Francis McCracken, 29 de novembre de 1844, a GAGE, 1980, p. 201.

²⁹ Turner [segons Reynolds], a ERIC SHANES, *Turner's Watercolour Explorations*, catàleg d'exposició, Tate Gallery, Londres, 1997, p. 18.

³⁰ JOHN GAGE, 'J.M.W. Turner and the Solar Myth', a J.B. BULLEN (ed.), *The Sun is God*, 1989, pp. 39-48.

³¹ Turner citat per RUSKIN, *Works*, vol. 27, pp. 161-4.

³² KARL MARX i FREDERICK ENGELS, *Manifesto of the Communist Party [1848]*, a A.J.P. Taylor (ed.), *The Communist Manifesto*, Harmondsworth, 1967, p. 83.

abstractes, atès que narren la història d'amor de Dido i Enees a Cartago a l'estil dels ports marítims de Claude. En el seu pas del dia a la nit parlen de la mort, de la pèrdua i d'un futur que encara ha d'arribar. Dido visita la tomba del seu difunt marit, Enees l'abandona per fundar un nou imperi i, com va escriure Turner en un epígraf, «El Sol es va enfurismar davant d'aquest engany». Atorgar-li un caràcter moral sembla reafirmar les seves creences, i degué saber que aquests quadres serien el seu epitafi. Si d'ells sorgís un nou art, deixaria darrere el seu món clàssic i es concentraria en allò que *The Times* —tot admetent les seves «excentricitats»— anomenà «la mà d'un gran mestre i un inigualable domini dels materials de la pintura, descuidat en la forma i pròdig en la llum».³³

(Traducció al català: Beatriu Krayenbühl Gusi)

³³ *The Times*, Londres, 4 de maig de 1850.

Petites però poderoses: la «màgia» de les aquarel·les de Turner

Amy Concannon

Turner va obrir els ulls a milions de persones, i, en alguns aspectes, com ara en les perspectives de núvols i els tons aeris, va mostrar mons fins aleshores desconeguts per a gairebé tota la humanitat.¹

Aquest comentari, escrit per un crític d'art vint-i-cinc anys després de la mort de Turner, resumeix perfectament la qualitat distintiva i duradora de l'obra de l'artista: el seu poder per fer que ens aturem, obrim els ulls i descobrim noves possibilitats en els seus mons de color. Turner va demostrar la seva capacitat per fer això una vegada i una altra en la tela, en olis de gran format que ens criden l'atenció. Tanmateix, aquí voldria posar en relleu la capacitat de Turner per copsar la nostra mirada i la nostra imaginació a una escala molt més petita, en el medi tradicionalment més humil de l'aquarel·la. A la dècada de 1790, quan Turner va començar a pintar, un artista que només treballés l'aquarel·la no podia ser escollit membre de la Royal Academy. L'aquarel·la s'associava a la pràctica artesanal i *amateur*; als ulls dels que pretenien mantenir el nivell acadèmic d'aquesta institució, aquest era un recurs apropiat per fer dissenys i dibuixos, però no pas per a l'*art*.

Tanmateix, l'aquarel·la va ser la pedra angular de la carrera de Turner, un element fundacional i continu de la seva pràctica a través del qual es va donar a conèixer com a jove artista. A les seves mans, aquesta tècnica va traspasar els límits i va desafiar les expectatives. Des del més fràgil dels medis, el pigment sobre paper, van sorgir visions àmplies i intenses declaracions d'ambició artística. Aquesta paradoxa queda demostrada amb més força en els diminuts esbossos de Turner, imatges de «mons desconeguts» i atmosfèrics de la mida del palmell de la mà que demostren que allò petit pot ser poderós. En un sentit bastant literal, Turner va desdibuixar la divisió entre l'oli i l'aquarel·la: a voltes pintava a l'aquarel·la directament sobre els seus olis, però, d'una manera innovadora, va utilitzar cada cop més l'oli com si fos aquarel·la, treballant de clar a fosc mitjançant la superposició de fines i transparents veladures de color per tal d'aconseguir gran lluminositat i tons més complexos. Els seus olis, més potents i susceptibles de ser vistos més fàcilment, van consolidar la seva anomenada. Altrament, les aquarel·les, en ser sensibles a la llum, es poden mostrar menys sovint, però això no comporta cap desavantatge, atès que en aquest aspecte es beneficien de ser menys conegudes i això els atorga una aura especial: la seva mida reduïda ens empenyen a mirar-les de prop. Alhora que ens podem meravellar davant d'obres molt cuidades i d'un virtuosisme tècnic impactant, també podem sorprendre'ns davant la impressionant senzillesa dels esbossos a l'aquarel·la de Turner. Amb una facilitat aparent, un pinzell carregat de pigment gris fosc que s'arrossega sobre un paper humit ens transporta, en perfecta sinergia amb el medi i el tema, a l'ull d'una tempesta al mar, mentre que un disc blanc que brilla enmig d'un estany blau ens mostra el reflex de la lluna sobre l'aigua. A través d'aquestes impressions magistrals i de moltes ditades de polze, les aquarel·les de Turner ens permeten acostar-nos al màxim a l'artista, seguir els moviments de la seva mà i albirar el funcionament de la seva ment.

L'aquarel·la va ser el mitjà a través del qual Turner va modelar i materialitzar la seva destresa juvenil. Es creu que a l'edat de dotze anys, quan ja tenia el seu propi joc de pinzells i colors, va rebre l'encàrrec d'acolorir una sèrie de gravats de paisatges per a un amic de la família a canvi d'alguns diners. Als catorze anys ja havia trobat feina com a colorista per a un dels millors

¹ «The Royal Academy (Third Notice)», *Athenaeum*, 13 de maig de 1876, p. 671.

gravadors de *mezzotinto* de Londres, John Raphael Smith (1752-1812). En la seva determinació juvenil per progressar, l'artista adolescent pintava cels a l'aquarel·la per vendre'ls com a fons per a artistes aficionats –tot sovint dones joves de famílies benestants– per pintar els seus paisatges, i presumia tot dient que «hi ha moltes joves que han aconseguit el meu cel per al seu dibuix».² Alhora que estudiava a la Royal Academy, on l'ensenyament es focalitzava en la producció de pintura històrica i dibuix al natural, Turner va cercar altres oportunitats per relacionar-se, aprendre i guanyar diners. Aquestes activitats extracurriculars es van centrar en l'aquarel·la i van contribuir a aprofundir en la seva immersió en la producció d'art paisatgístic i desenvolupar la seva destresa. La Royal Academy tenia el paisatge en baixa consideració, però la seva popularitat anava augmentant. El mercat estava ple de manuals per a artistes *amateurs*, guies il·lustrades i fastuosos volums de vistes, mentre que els teòrics del paisatge debatien sobre les definicions de *pintoresc*, *sublim* i *bell*; així doncs, hi havia diners a guanyar per a aquells que fossin prou destres i creatius per saber copsar l'aspecte i l'atmosfera d'un lloc determinat.

Amb la intenció de millorar el domini del dibuix de perspectiva, Turner va estudiar amb el dibuixant d'arquitectura Thomas Malton. Segons una reflexió posterior –potser perquè Malton li va ensenyar a dibuixar directament als carrers de Londres– va declarar que Malton havia estat el seu «mestre de veritat».³ A més de l'habilitat per dibuixar edificis amb rapidesa i precisió, Malton va introduir alguns trucs en el repertori de Turner, com ara agafar un punt de vista baix per exagerar l'alçada del seu motiu, quelcom que ell faria per tal de donar una sensació de sublimitat als seus paisatges. Als cap d'uns anys, en una escola nocturna dirigida pel Dr. Thomas Monro, reconegut metge i col·leccionista d'aquarel·les, Turner va rebre una formació bàsica important en l'art de l'aquarel·la de paisatge. A canvi d'una petita remuneració i un sopar amb ostres, Turner copiava escenes de paisatgistes famosos en col·laboració amb Thomas Girtin, company en la nova generació d'artistes, que dibuixava els contorns amb llapis mentre Turner hi aplicava el color. Sembla que, a partir del treball dels seus col·legues més experimentats, els dos haurien assimilat els principis de la composició clàssica del paisatge i s'haurien familiaritzat amb llocs coneguts com ara Roma i la *campagna* circumdant. Van aprendre la manera tradicional de treballar l'aquarel·la: esbossar l'estructura tonal en gris abans d'afegir-hi el color, una pràctica que portaria als anomenats «dibuixos tintats», amb una paleta esmorteïda i sòbria.

Turner va fer-se un nom com a innovador i estrella emergent en fusionar aquesta tècnica de l'aquarel·la amb els consells apresos d'artistes com ara Paul Sandby i Richard Westall, acadèmics de la Royal Academy, pretenien activament elevar la categoria de l'aquarel·la. Van triar grans temes i van fer servir pigments agosarats i brillants sobre papers de formats més grans perquè les seves obres destaquessin quan fossin exposades a la vora dels olis.⁴ Obres com ara *El dormitori i el transepte de l'Abadia de Fountains*. Capvestre reflecteixen l'ambició de Turner de seguir els seus passos. El seu tema –una ruïna pintoresca al capvespre– és una barreja escaient de gust popular i elevat missatge moral sobre la fugacitat de la vida i de l'esforç humà. No és pas un dibuix acolorit, sinó una ambiciosa «pintura a l'aquarel·la»: aquesta distinció, juntament amb la definició de l'aquarel·la com a mètode pictòric i no pas com a dibuix, va ser fonamental perquè aquesta tècnica assolís prestigi. Tanmateix, la innovació particular de Turner va consistir a aconseguir uns efectes intensos que s'assemblen als de la pintura a l'oli amb la utilització de l'aquarel·la «pura», és a dir, sense recórrer a

² Citat per Eric SHANES, *Young Mr Turner: The First Forty Years, 1775-1815*, Paul Mellon Centre for Studies in British Art, Londres, 2016, p. 19.

³ *Ibidem*, p. 20.

⁴ Greg SMITH, *The Emergence of the Professional Watercolourist: Contentions and Alliances in the Artistic Domain, 1760-1824*, Ashgate, Aldershot, 2002.

l'aiguada o al *bodycolor* (formes d'aquarel·la espessides amb guix), construint el color mitjançant diverses capes d'aigua transparent. *El dormitori i el transsepte de l'Abadia de Fountains. Capvespre*, que sembla lluir com si el sol es pogués realment al seu interior, mostra ja l'expert tractament de la llum i les ombres per part de Turner, i potser allò es degui a la fase en què experimentava la retroil·luminació de les aquarel·les amb espelmes. Aquesta suau resplendor contrasta amb els reflexos ben definits de les ones a l'aigua, obtinguts rasant la capa superior del paper; es diu que sempre mantenia llarga una ungla del polze a aquest efecte.⁵ L'amic de Turner, Girtin, també provocava admiració. A la seva obra mestra, *La casa blanca, Chelsea*, el paper en blanc proporciona l'enlluernadora i diàfana part central. Tot i que Turner i Girtin rebien igualment elogis pel fet de posseir unes «capacitats que els seus predecessors més enginyosos no havien estat capaços de descobrir», era Girtin qui li treia avantatge en totes les converses de la ciutat, on es contraposava la «genialitat» de Girtin a la «producció» de Turner.⁶ Tràgicament, Girtin va sucumbir a la tisi a l'edat de vint-i-set anys. Turner, reconeixent la genialitat del seu amic i la seva posició capdavantera, va manifestar que «si Tom Girtin hagués viscut, jo hauria mort de gana».⁷

Tanmateix, la destresa de Turner en l'aquarel·la es va combinar amb la seva sagacitat per als negocis i la gran ambició per assegurar-se de no morir de gana. Els compradors de les seves aquarel·les, primer aristòcrates i terratinents i més endavant industrials i empresaris de classe mitjana, pagaven preus elevats: durant els tres anys transcorreguts entre 1797 i 1800, els preus de les aquarel·les de Turner es van triplicar, i les seves obres es venien «tan bon punt les pinta».⁸ Tot i que podia cobrar preus encara més elevats pels olis, les aquarel·les tenien seguidors fidels i van generar un entusiasme nou per aquesta tècnica pictòrica. En els anys posteriors a les guerres napoleòniques, l'entusiasme per les aquarel·les de Turner va adoptar un to patriòtic i l'artista va ser aclamat com a capdavanter en la pràctica de l'aquarel·la, no només a la Gran Bretanya sinó arreu d'Europa⁹. L'any 1823 es va publicar el primer informe seriós sobre l'aquarel·la britànica. El seu autor, William Henry Pyne, va atribuir a Turner el mèrit d'haver transformat «l'estil topogràfic» del paisatge a l'aquarel·la insuflant-li una «emoció superior».¹⁰ Les exposicions de les aquarel·les de Turner van atraure grans multituds; en una d'elles es va poder observar l'artista passejant com «un general romà victoriós, la figura central del seu propi triomf».¹¹

Per bé que hi havia detractors que qualificaven les seves aquarel·les com a «frivolitats experimentals i cridaneres», les tècniques de Turner, especialment per la manera d'emprar el

⁵ La descripció de l'ungla de Turner prové d'Edith Mary Fawkes, mecanògrafa a la Biblioteca de la National Gallery, Londres.

⁶ William Henry PYNE (ed.), *The Somerset House Gazette*, vol. 1, núm. VII, 1823, p. 98; Joseph FARINGTON, *The Diary of Farington*, Kenneth Garlick, Angus Macintyre and Kathryn Cave (ed.), New Haven, CT, Yale University Press, 1978-1984, vol. 6, 9 de febrer de 1799, p. 265.

⁷ Walter THORNBURY, *The Life of J. M. W. Turner... Founded on Letters and Papers Furnished by His Friends and Fellow Academicians*, vol. 1, p. 117.

⁸ Andrew ROBERTSON, *Letters and Papers of Andrew Robertson*, 2^a ed., Londres, 1897, p. 91.

⁹ Ian WARRELL, «'The wonder-working artist': Contemporary Responses to Turner's Exhibited and Engraved Watercolours», a Eric SHANES (ed.), *Turner: The Great Watercolours*, Royal Academy, Londres, 2000, p. 37.

¹⁰ William Henry PYNE (ed.), *The Somerset House Gazette*, vol. 1, núm. VII, 1823, p. 98.

¹¹ Sam SMILES, *J. M. W. Turner: The Making of a Modern Artist*, Manchester, Manchester University Press, 2007, p. 11.

color, provocaven astorament i curiositat generalitzats.¹² Un crític va escriure: «Cap home ha abocat mai aquest gran volum de color sobre el paper». Un altre va fer la reflexió següent:

els efectes, barrejats i a voltes delicadament contrastats com els colors [de Turner], són exquisidament delicats, però no els manca la força suficient gràcies a una certa disposició màgica, un secret gràfic propi.¹³

La «màgia» va ser una referència freqüent. Aquest artista tan conegut era, per descomptat, reservat pel que fa als mètodes, però no va pas ser refractari a donar consells i fer suggeriments ni, com molts sospiten, procliu a oferir actuacions exagerades davant d'un públic entusiasta. Turner va aconsellar a un aspirant a aquarel·lista: «Primer de tot, respecti el paper!»¹⁴ Aquesta noció teatralitza la pràctica de fer una aquarel·la com si fos una batalla entre l'artista i els materials. Les anècdotes demostren que, a les mans de Turner, l'aquarel·la era tot menys un art refinat i delicat: era el vehicle d'una experimentació intensament física i intel·lectual. Un espectador va descriure com Turner «vessava pintura humida», i després «esquinçava... esgarrapava... fregava [el paper] en una espècie de frenesí» fins que, «com per art de màgia», sorgia la imatge.¹⁵ S'explicaven històries de cordes d'estendre la roba d'on penjaven papers saturats i de Turner fixant el paper sobre uns taulers i que,

després de submergir-los a l'aigua, deixava caure els colors sobre el paper quan aquest encara era humit, de manera que es produïen efectes de marbrejat i gradacions.¹⁶

Sens dubte, així va ser com va sorgir la barreja perfecta entre bandes de colors càlids i freds en una imatge com ara el *Pont de Grenoble*. John Ruskin va descriure aquest estudi de color com «un dels fragments més exquisits» del període central de la carrera de Turner.¹⁷ Sense les capes superiors de detalls més fins i la construcció de la forma, aquest esbós de treball ens permet observar la mecànica fundacional de la tècnica de Turner i la manera com la seva gradació de tons suau i controlada, de l'obscuritat a la llum, crea una immensa profunditat de camp i confereix una tridimensionalitat als objectes encara no del tot definits.

A mesura que l'estrella de Turner ascendia i es convertia en un nom famós, les seves habilitats aquarel·lístiques gaudien d'una demanda cada cop més gran. Els editors el rondaven, sabien que tenir el seu nom unit a un projecte asseguraria vendes més profitoses. La magnitud de la participació de Turner en projectes comercials d'impremta va sorprendre els seus contemporanis. A la dècada de 1830 es va dir que «aquest gran artista, a diferència de l'home corrent, troba temps per a tot».¹⁸ De fet, l'escriptor Sir Water Scott va acusar l'artista, addicte al treball, de tenir «deficiència pels diners» i de ser despietat en la seva recerca de beneficis.¹⁹ Tanmateix, fins i tot en l'apogeu de la seva carrera, quan es guanyava molt bé la vida amb la venda d'olis, Turner sabia que les seves aquarel·les, sobretot quan s'havien imprès, tenien un gran potencial per consagrar la seva fama. Alguns dels exemples més brillants de les

¹² Citat per Ian WARRELL a «'The wonder-working artist': Contemporary Responses to Turner's Exhibited and Engraved Watercolours»; Eric Shanes (ed.), *Turner: The Great Watercolours*, Royal Academy, Londres, 2000, f. 28.

¹³ Robert HUNT, *Examiner*, núm. 780, diumenge 5 de gener de 1823.

¹⁴ Consell donat a Mary Lloyd i referit per ella a «A Memoir of J. M. W. Turner R. A. by M. L.», reproduït a *Turner Studies*, vol. 4, núm. 1, p. 22-23.

¹⁵ E. M. FAWKES citat per Andrew Wilton a «An Authoritative Lesson in Art»; Cecilia Powell (ed.), *Paths to Fame: Turner Watercolours from the Courtauld*, Grasmere, 2008, p. 5-6.

¹⁶ William Leighton LEITCH, «The Early History of Turner's Yorkshire Drawings»; *Athenaeum*, 1894, p. 327.

¹⁷ COOK AND WEDDERBURN, 1904, p. 366.

¹⁸ *Literary Gazetteer*, núm. 823, 27 d'octubre de 1832, p. 680.

¹⁹ Citat per Gerald FINLEY, *Landscapes of Memory*, Londres, 1980, p. 55.

aquarel·les de Turner van sorgir de projectes d'impressió. Cadascun dels esbossos que va fer per a publicacions literàries a la dècada de 1830 és una obra mestra en miniatura. Amb abundants detalls pintats amb un sol pinzell de pel d'esquirol, aquestes «petites gemmes», com les anomenà un crític, sembla que brotin del paper a la perfecció. Les complexes capes d'ombrejat i puntejat de colors creen la rica variació de tons que serà traslladada als gravats monocroms realitzats a partir d'aquestes; aquestes petites pinzellades fan que la superfície ressoni i vibri amb el moviment. Les mateixes característiques –en particular, el joc dramàtic de llums i ombres– es troben a les seves aquarel·les per al projecte d'impressió *Rivers of England*. En la que representa el riu Medway es dona una perfecta congruència entre el tema i el material, atès que aquest riu impulsava el molí que produïa el paper mateix en què havia pintat. Turner va preferir aquest paper Whatman de trama blanca durant tota la seva carrera. Preparat amb una cola de gelatina, podia suportar la sèrie completa de la tècnica de Turner. L'arc de Sant Martí a *Medway* es va crear arrossegant un drap per la pintura humida per tal d'extraure el pigment abans d'afegir-hi tons de rosa i blau (aquest arc del cel tricolor es va basar en els coneixements científics de l'època sobre aquest fenomen); el cel també proporciona la tonalitat atmosfèrica a *La desembocadura del riu Humber*, l'obscuritat ricament texturitzada del qual es construeix a través de capes d'ombrejat.²⁰

L'origen d'aquests poderosos efectes va ser l'experimentació, impulsada per la recerca, a la qual Turner va dedicar tota la vida, per mirar de comprendre i representar millor la llum i el color. Per a Turner, l'aquarel·la i l'experimentació anaven juntes: era una tècnica còmoda, ràpida i relativament barata per poder provar i recollir noves idees. També va buscar nous materials, i a partir de la dècada de 1820 va trobar un potencial engrescador en els papers acolorits. Un projecte no realitzat de gravats dels rius Mosa i Mosel·la va produir unes obres enlluernadores realitzades amb una aiguada opaca gruixuda sobre paper blau. Aquesta combinació ofería un cert estalvi, atès que començar amb una fulla blava significava que el cel i l'aigua es podien embellir simplement amb color en comptes d'haver-los de fer des de zero. Amb un mínim esforç, només amb algunes pinzellades d'aquarel·la, Turner podia crear impactants instantànies d'efímers efectes meteorològics, de tempestes, postes de sol i mars enfurismats. En els escassos però magnífics esbossos veiem Turner arrossegant i empenyent el color per la pàgina, com si el pigment estigués controlat pels elements que Turner pretenia copsar. Quan va ser més gran va pintar moltíssims esbossos a l'aquarel·la com aquests en els anomenats quaderns «enrotllats», que amb unes cobertes de paper eren prou flexibles per enrotllar-los i guardar-los a la butxaca de la jaqueta. En aquella època, Turner també podia dur els colors a la butxaca atès que, gràcies a les noves tecnologies per produir materials per a artistes, es disposava de petits cubs de color. De manera prou enginyosa, Turner va convertir la coberta d'un vell calendari en un estoig d'aquarel·les portàtil amb aquests cubs de color.

Per bé que la rapidesa i portabilitat de l'aquarel·la van ser un component essencial en una trajectòria centrada en els viatges, el mitjà preferit per Turner per recopilar informació quan anava «de camí», com ell deia, era el llapis. Acolorir sobre la marxa li comportava «massa temps», com va dir a un amic: «podia fer quinze o setze esbossos a llapis per cada un dels acolorits», i normalment reelaborava els esbossos a llapis del dia amb color quan tornava al seu allotjament.²¹ Però quan Turner va visitar Venècia l'any 1840 va succeir quelcom especial: allà va dibuixar amb un pinzell aplicant d'una manera extensiva una tècnica coneguda com a

²⁰ Per a més informació sobre la comprensió de l'arc de Sant Martí, vegeu John E. THORNES, «A Reassessment of the Solar Geometry of Constable's Salisbury Rainbow»; Amy Concannon (ed.), In Focus: «Salisbury Cathedral from the Meadows exhibited 1831 by John Constable», Tate Research Publication, 2017, <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/salisbury-cathedral-constable/reassessing-the-rainbow>, consultat el 23 de juny de 2021.

²¹ Andrew Wilton, *Turner as Draughtsman*, Londres, Routledge, 2006, p. 64.

càrrega, és a dir, deixant caure el pigment sobre taques d'aigua per crear esteles difuses de color que segueixen el seu propi curs d'un costat a l'altre de la pàgina²². Per copsar el dramatisme de la ciutat al vespre va invertir el seu mètode, treballant de la foscor a la llum mitjançant esquitxades ràpides i escombrades d'una aiguada vívida sobre el paper marró. Malgrat la llibertat, soltesa i informalitat, aquestes visions riques i difuses ens presenten Turner com un mestre amb un control absolut dels seus materials. De fet, per copsar l'esperit de la «Ciutat d'aigua» hi ha res millor que l'aigua mateixa?

Com va passar amb Venècia, Suïssa va ocupar un lloc especial en la imaginació madura de Turner. Juntament amb les nombroses evocacions nítides i fredes dels llacs i les muntanyes gelades hi ha *El Rigi fosc: estudi de mostra*, una entre la sèrie d'obres d'un projecte corresponent a l'última etapa de la seva vida que transmet l'entusiasme persistent de Turner per la iniciativa i l'experimentació, i la seva confiança en l'aquarel·la com una sortida digna per a una expressió artística de gran envergadura. Atès que no va poder exposar les aquarel·les durant gaire temps i que els encàrrecs importants dels gravadors es van anar acabant, en la dècada de 1840 Turner va trobar una nova fórmula per vendre les aquarel·les. Va contractar un agent comercial per compartir *El Rigi fosc: estudi de mostra* i altres «estudis de mostra» amb un petit cercle de col·leccionistes fidels amb l'esperança de sol·licitar comissions de les versions acabades. Aquestes efusions prismàtiques, deliberadament aturades en un estat inconclús, van plaure molt alguns dels seus seguidors; John Ruskin va declarar que els estudis de mostra eren obres «tan potents» que fins i tot es podrien valorar més atès el seu potencial suggeridor, superior a les obres acabades de la mateixa sèrie, com ara *El Rigi blau. Albada*.²³ Però aquesta nova fase de l'aquarel·la, intensament colorista, no va agradar a tots els col·leccionistes. Alguns van rebutjar de pla aquestes noves obres mentre que d'altres van oferir quantitats inferiors a les que l'artista havia esperat obtenir; fins i tot l'agent comercial va indicar prudentment que les aquarel·les «no eren de l'estil habitual de Turner». ²⁴ En aquestes aquarel·les Turner va utilitzar pinzellades fines i lleugeres per crear les gradacions de color més subtils i harmonioses, produint així recreacions oníriques de paisatges magnífics en el seu estat més eteri. La llum i el color ja no eren les eines per a la representació sinó, com ho indiquen títols com ara *El Rigi fosc* i *El Rigi blau*, l'objecte de la representació en si mateixa.

En aquestes últimes aquarel·les, Turner tornava a ampliar els límits de les convencions. Així doncs, és del tot irònic que els col·leccionistes les rebutgessin, ja que el seu virtuosisme, la seva utilització agosarada del color i el seu experimentalisme encarnen les mateixes qualitats que van fer que, de bon començament, resultessin tan atractives per als col·leccionistes i tan superiors a les dels seus companys d'ofici. De fet, actualment, les darreres aquarel·les de Turner es troben entre les millors obres mai pintades amb aquesta tècnica. Són el paradigma de com, a l'escala més petita i amb els mitjans més senzills, Turner va ser capaç d'expressar els temes més grandiosos i dur-nos a «mons desconeguts» en els quals com més mirem, més veiem. Les aquarel·les de Turner sempre estimulen la nostra mirada: des dels esbossos més senzills fins a les composicions més elaborades ens demanen que mirem amb atenció, i que tornem a mirar.

(Traducció al català: Beatriu Krayenbühl Gusi)

²² Per a més informació sobre la tècnica de Turner, vegeu Nicola Moorby i Ian Warrell (ed.), *How to Paint like Turner*, Londres, Tate, 2010.

²³ Edward TYAS COOK i Alexander WEDDERBURN (ed.), *The Works of John Ruskin*, 39 vol., Londres, George Allen, 1903-1912, vol. 13, p. 475-485; *Works*, XXXVI, p. 125-126.

²⁴ *Ibidem*, p. 477.

First published 2021 by order of the Tate Trustees
by Tate Publishing, a division of Tate Enterprises Ltd
Millbank, London SW1P 4RG
© 2022