



Quintana. Revista de Estudos do  
Departamento de Historia da Arte

ISSN: 1579-7414

revistaquintana@gmail.com

Universidade de Santiago de Compostela  
España

Buchanan, Alexandrina

“SÓLO PARA OBTENER INFORMACIÓN”: JOHN RUSKIN Y LA ARQUEOLOGÍA DE LA  
ARQUITECTURA

Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte, núm. 13, 2014, pp.  
35-78

Universidade de Santiago de Compostela  
Santiago de Compostela, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65342954004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# “SÓLO PARA OBTENER INFORMACIÓN”: JOHN RUSKIN Y LA ARQUEOLOGÍA DE LA ARQUITECTURA\*

Alexandrina Buchanan  
University of Liverpool

## RESUMEN

Este artículo interpreta un episodio de la vida del crítico de arte británico John Ruskin como un microcosmos en la transición entre el Romanticismo y el Modernismo. Entre 1845 y 1849 su modo de escribir, pintar y archivar sufrió una transformación radical. Sus procesos iterativos de ver, interpretar y dibujar se alejaron de las prácticas asociadas a lo Pintoresco y se acercaron a modos emparentados con los de sus contemporáneos “apasionados por las antigüedades”. Su proyecto, el registro de detalles de la arquitectura veneciana hasta los más mínimos detalles antes de que se perdieran porque los edificios se estaban restaurando, obligó a Ruskin a implicarse de diversas maneras en conceptos que ya había comenzado a explorar: la noción de verdad, de vida y de trabajo, que habrían de ejercer una profunda influencia cuando hubo de declararse a sí mismo profeta años más tarde.

Palabras clave: John Ruskin, Robert Willis, arquitectura, “apasionados por las antigüedades”, lo Pintoresco, dibujo, representación, geología

## ABSTRACT

This article positions one episode in the life of British art critic John Ruskin as a transition from Romanticism to Modernism in microcosm. Between 1845 and 1849, his textual, artistic and archival practices underwent a complete transformation. His iterative process of seeing, interpreting and drawing moved away from practices associated with the Picturesque into modes associated with contemporary antiquarianism. His project, to record the details of Venetian architecture in minute detail before they were lost to restoration, forced Ruskin to engage in different ways with concepts he had already begun to explore: notions of truth, life and labour, which would profoundly influence his future role as a self-declared prophet.

Keywords: John Ruskin, Robert Willis, architecture, antiquarianism, Picturesque, sketching, representation, geology

El tema monográfico de este volumen de *Quintana* lleva implícito la idea de viaje, de desplazamiento, desde una visión del mundo, un sistema de conocimiento, un paradigma o simplemente una era a otra. El protagonista de este ensayo, John Ruskin, el escritor del siglo XIX, también crítico de arte, comentarista social y educador, cuya obra es difícilmente clasificable, ha sido definido bien como un explorador desorientado, como hizo Rosalind Krauss, al referirse a la “vocación modernista de la (su) mirada”, o como el guía seguro que acompaña a un viajero en su trayectoria<sup>1</sup>. Incluso se podría decir de su prosa, como hace Jennifer Bloomer –prosa que tanto desdén Krauss por su “prolija,

infinitamente digresiva, masivamente descriptiva, que propone teorías que desarrolla y deja inconclusas, volumen tras volumen, un torrente de contradicciones internas”–, que la preferencia del autor inglés por las publicaciones en serie y la naturaleza de su producción, tanto visual como textual, coincide con las estrategias narrativas predominantemente visuales y carentes de linealidad de Internet, y ver en Ruskin un precursor no sólo del modernismo, sino también del postmodernismo<sup>2</sup>. Sin embargo, los viajes históricos, tanto si se experimentan como si se representan, rara vez son rectos y unidireccionales, y el paso del Romanticismo al Modernismo puede discurrir por caminos paralelos, o por uno sólo

plagado de desvíos. En este estudio, me gustaría explorar una de esas rutas –más bien una peregrinación– emprendida por Ruskin.

Nuestra historia comienza con un viaje: el viaje a Italia del autor inglés en 1845 para recabar información para el segundo volumen de su libro, *Modern Painters*, cuya primera entrega había sido publicada dos años antes y alcanzado un gran éxito. Al llegar a la ciudad toscana de Lucca, sin embargo, se sintió atraído por una fuerza que lo desviaba hacia una dirección imprevista y desconocida, y escribió a su padre “No puedo decir lo que tengo que hacer esta vida en –o fuera de– esta bendita Italia. He descubierto tanto en un paseo de una hora después de misa como para pasarme trabajando doce meses”<sup>3</sup>. Se dice que cuando viajamos nuestra percepción se agudiza y eso le sucedía a Ruskin. Lo que había descubierto era San Frediano, una iglesia románica del siglo XII, y otras tantas iglesias de fecha similar, hermosas pero en estado ruinoso, que le inspiraron una de sus típicas diatribas enmarañadas contra los ocupantes franceses y los nativos italianos, al ver que “sólo se hacía el mal, irremediable, que se multiplicaba a sí mismo, el mal devorador, el vicio y la locura por todas partes, la ociosidad y la infidelidad, y la suciedad, y la miseria, y la profanación, una juventud disipada, una madurez malvada, y una vejez marchita, enfermiza y desesperanzadora”. Concluye diciendo: “No sé lo que haré”.

Lo que hizo fue ponerse a trabajar para intentar darle sentido a sus reacciones recopilando todos los fragmentos que pudo, tanto con palabras como con imágenes, construyendo poco a poco un archivo que se convertiría en los cimientos sobre los que construyó *The Stones of Venice* (3 volúmenes, 1851-1853). El proyecto le ocupó ocho años y dejó a Ruskin exhausto e insatisfecho. Es cierto que, de algún modo, podría considerarse que estaba compuesto por meras divagaciones, y su consecuencia más controvertida, el *revival* del Gótico Italiano como un estilo popular utilizado por los arquitectos del siglo XIX, fue algo que Ruskin habría de lamentar más tarde. En cualquier caso, el proyecto le obligó a abordar de otra manera conceptos que acababa de empezar a explorar, las nociones de verdad, de vida y de trabajo, que influirían pro-

fundamente en su trayectoria posterior. Además ensayó nuevas formas de trabajar y practicó nuevos modos de ver, como demuestran sus textos y sus dibujos, y sus vistas pintorescas pensadas para una audiencia refinada dejaron paso al dibujo de bocetos rudos, hechos con una premura completamente nueva, hechos “sólo con tal de obtener información”, como he titulado este trabajo.

Lo que me gustaría sugerir, sin embargo, es que Ruskin no estaba sólo en este viaje y que, aunque *sui generis*, el cambio que experimentó su modo de hacer debe ponerse en relación con las nuevas prácticas de documentación que estaban desarrollando otros grupos de estudiosos. Ya algunos de ellos habían propuesto que los conocimientos de geología con los que contaban eran relevantes para la investigación en arquitectura, y mi intención es proporcionar más pruebas que respalden esta idea. Además, me gustaría proponer la necesidad de rastrear con más detalle las relaciones que mantuvo Ruskin con los “apasionados por las antigüedades” que, en la década de 1840 también estaban cambiando sus prácticas, adoptando los principios de “arqueología científica”. Aunque Ruskin rara vez es considerado como “historiador de la arquitectura” cabría recordar que esta etiqueta no estaba todavía en uso, y que sus contemporáneos “apasionados por las antigüedades” estaban ensayando también diferentes aproximaciones a los edificios del pasado. En el marco de este paisaje experimental, el proyecto de Ruskin parece menos idiosincrásico y apuntala las propuestas recientes que defienden que el trabajo de los “apasionados por las antigüedades” representa una forma de modernidad, y no lo contrario<sup>4</sup>. Se encuentran semejanzas entre el enfoque de Ruskin y el de aquéllos, fruto de una nueva conciencia del papel del observador, como ha advertido Jonathan Crary, y de su relación con las nuevas audiencias<sup>5</sup>. A pesar de que el Romanticismo parece el triunfo de lo individual, nuestro personaje pertenecía, casi con seguridad, a una élite educada, con la que compartía sus opiniones acerca de la pintura. Ruskin se identificó con una nueva forma de arte que surgía en el siglo XIX, la de los “pintores modernos”, cuyos paisajes, aunque herederos de una larga tradición, eran, sin embargo, innovadores y estaban pen-

sados para un tipo de público diferente: la burguesía. Al considerar a Turner como un “genio” (tanto como impresor y como pintor) proporcionó, además, dignidad a una ocupación que se consideraba meramente “comercial”<sup>6</sup>. Las teorías del siglo XIX sobre la mente enfatizaron el carácter universal de la percepción visual básica y, por lo tanto, surgió la idea de que existía la posibilidad de que las clases bajas de la sociedad podían “crecer” si accedían al arte. Así, transformando la experiencia visual en información, o en “hechos” que todo el mundo podía conocer, los nuevos modos de representación no sólo comunicaban una experiencia visual personal, sino que registraban datos y diseminaban la información. Tal información alejaba a los objetos del reino de la imaginación y los conducía hacia un “archivo universal”, un proceso que cabe poner en relación tanto con la vocación del colonialismo por controlar –también por controlar el pasado– como con una libertad de información más democrática.

A través de su empeño por la compilación personal, en vez de depender de un dibujante profesional, Ruskin insistirá en la importancia del dibujo como medio de conocimiento, en lugar de entenderlo como mera representación o memorización. Y Ruskin, como los arqueólogos, aunque cada uno a manera, representan lo que Crary ha distinguido como un rasgo de la modernidad occidental desde el siglo XIX, el “que los individuos se definen y dan forma a sí mismos en términos de su capacidad para ‘prestar atención’, esto es, para desconectarse de un campo de atracción más amplio (...) para aislarse o centrarse en un reducido número de estímulos”<sup>7</sup>.

### Lo Pintoresco

Con el fin de trazar el itinerario del viaje de Ruskin es necesario, en primer lugar, describir su punto de partida, tanto en lo que respecta al papel que desempeñaron los dibujos de arquitectura en su vida como en los estilos de representación que utilizó en ellos. Desde su juventud, Ruskin había aprendido a dibujar dentro de la tradición pintoresca entonces dominante. Lo Pintoresco era un conjunto de teorías semi-coherentes unificadas por un modo visual fácil-

mente reconocible: una preferencia por lo rudo frente a lo suave, la fascinación por las ruinas, el hecho de presentar visualmente atractivas las imágenes de la degradación y la decadencia, y la creación de paisajes artísticamente tramados para parecer naturales e intemporales. Lo Pintoresco opera de forma iterativa: el observador entra en una dinámica en la que primero persigue febrilmente vistas de entornos rurales o urbanos que se ajustan a las normas pictóricas adecuadas y que, por lo tanto, son “pintorescas”, y después las traduce a “vistas” pintadas y dibujadas que, a su vez, sancionan estas normas.

Los modos de observación pintorescos fueron esenciales para que el *revival* del Gótico fuese considerado una categoría estética digna de aprecio. Numerosos edificios medievales estaban en estado ruinoso y, por ello, se convirtieron en ornamentos del paisaje; otros estaban en mal estado de conservación y por eso se ajustaban a los ideales de tosquedad y decadencia. Estas pinturas podían amoldarse a un amplio abanico de ideologías, porque abarcaban un rico despliegue de asociaciones nacionales, políticas o religiosas. Sin embargo, lo Pintoresco era algo más que simplemente una estética: también tenía que ver con patrones de comportamiento y sociabilidad. Mientras que en el siglo XVIII los aristócratas de Europa realizaban el “Grand Tour” para visitar monumentos de la Antigüedad Clásica, y coleccionaban antigüedades de los Maestros Antiguos, en el siglo XIX la burguesía más rica también comenzó a viajar con fines culturales. Una de las virtudes de lo Pintoresco, para sus promotores, era su accesibilidad (para alguien con el gusto y el dinero para viajar). Sin embargo, a diferencia de los aristócratas del siglo anterior, los burgueses del XIX exploraban monumentos y atesoraban recuerdos sancionados previamente por lo Pintoresco. Una vez más, el patrón era iterativo –los Ruskin compraron libros como el *Italy* de Rogers, con las ilustraciones de J. M. W. Turner, y las novelas de Sir Walter Scott que les tentaron a visitar las localizaciones descritas y pintadas en ellos, que luego el joven John Ruskin representaría en sus bosquejos pintorescos; y éstos desempeñaban una función en las relaciones sociales de la familia, pues, una vez de vuelta en casa, se mostraban y se compartían con amigos y conocidos.

El aspecto social de lo Pintoresco se hace especialmente evidente en los comienzos de Ruskin en la vida universitaria. Su educación inusual y su formación poco ortodoxa lo llevaron a un mundo que lo distanciaba de sus compañeros, pero el dibujo fue clave para su integración en Oxford, y para adquirir, incluso, celebridad. Henry George Liddell, el futuro Decano del Christ Church (el *college* de Ruskin), relataba en 1837: "Voy a ver (...) los dibujos de un maravilloso caballero *commoner* (que está) aquí que dibuja maravillosamente. Es un tipo muy interesante, siempre vestido con un abrigo con cuello de terciopelo marrón, y una bufanda que le cubre la boca, viviendo muy a su manera, raro entre el grupo de caballeros *commoners* que habitualmente practican la caza y el deporte"<sup>8</sup>. La madre de Ruskin, que había acompañado a su hijo a Oxford, comunicaba orgullosa a su marido cómo las noticias de su destreza artística se habían extendido con rapidez. Apenas recién llegado a Oxford, Ruskin estaba preparándose para irse a dormir cuando oyó un fuerte golpe en la puerta de su habitación:

*Las puertas se abrieron y el Señor Liddle [Liddell] y el señor Gassford [Gaisford, Decano del Christ Church] entraron. John estaba contento de tener vino que ofrecer, pero ellos no tomaron nada, habían llamado para ver los bocetos, John dijo que el señor Liddle los había mirado con el rigor propio de un juez, y con el placer propio de un artista, y que aseguraba que eran los mejores bocetos que había visto nunca, John lo acusó de estar bromeando, pero él le aseguró a John que realmente los encontraba excelentes*<sup>9</sup>.

Ruskin añadió, como *post data*:

*[Hon Stephen Fox-] Strangeways [o Strangways] dice que va a venir a ver algunos bocetos míos muy hermosos, cuya fama ha llegado a sus oídos, supongo que a través de Liddell –que fue bastante entusiasta– y cuando dije que era las escenas las que hacían a las pinturas, maldijo las escenas*<sup>10</sup>.

No sabemos cuáles de los dibujos del joven Ruskin despertaron tal admiración, aunque estando en Londres había enseñado al arquitecto E. B. Lamb un dibujo de 1835 de la Catedral de Rouen, posiblemente el reproducido en *Works* (Fig. 1). Es característico del estilo juvenil de Ruskin, que más tarde describió como "proutiano",

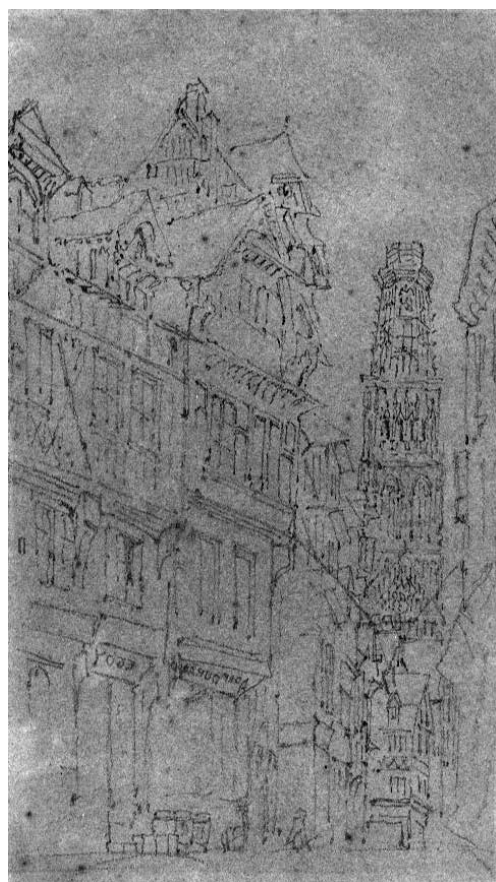


Fig. 1. John Ruskin, 'Torre y Casas Antiguas, Rouen' (1835). Reproducido con autorización de la Fundación Ruskin (Ruskin Library, University of Lancaster, RF 988).

por el artista topográfico Samuel Prout, cuyo modelo había utilizado. Continuó empleando recursos compositivos similares y técnicas de boceto estando en Oxford, en dibujos como "Merton College Chapel" (Fig. 2). Las características típicas de su estilo de entonces se encuentran en la delineación de formas por medio de líneas quebradas y manchones, y en un uso limitado del sombreado, creando la ilusión de profundidad por medio de la composición. Por esta razón Ruskin sugería que eran las escenas las que hacían a las pinturas, porque había escogido cuidadosamente los puntos de vista para maximizar el efecto pintoresco. Además, se deleitaba prestando atención a "pequeños incidentes pintorescos", tanto porque resultaban atractivos visualmente, como porque le servían como puntos



Fig. 2. John Ruskin, 'Merton College y Magpie Lane, Oxford' (1838). Reproducido con autorización de la Fundación Ruskin (Ruskin Library, University of Lancaster, RF 967).

de anclaje que determinaban las relaciones entre los diferentes elementos de la escena<sup>11</sup>. Ruskin elegía el mismo tipo de detalles que Prout: trozos de tejas, un enladrillado visible bajo un yeso arrancado o la carpintería de puertas y ventanas. Otro aspecto típico de sus dibujos de esta época es el modelado a base de líneas y no de manchas de sombra, de un modo que recuerda al grabado, algo parecido a las franjas de merengue. Este era un procedimiento que él mismo reconocía derivado de sus propias preferencias, acordes con las convenciones aprendidas de Prout. Como explicaba:

*... toda la escultura me importaba por igual, no sólo por lo que tuviese de suntuoso. Me importaban únicamente "los caracolillos y las filigranas"- [curliewurlies and whigmarleeries-], y era igualmente feliz en el siglo XV que en el X. Aunque ya había empezado a dibujar tracerías de-*

*talladamente, y el trabajo de taller relacionado con ellas, para la decoración vegetal, crucerías o molduras decoradas empleaba exclusivamente líneas rudas y confusas como las que había aprendido al imitar a Prout, y dejaba espacios en blanco en mis borradores para rellenarlos en casa 'extrayéndolos de mi imaginación'<sup>12</sup>.*

La mayoría de los primeros trabajos de Ruskin no están coloreados, pues seguía fiel a las prácticas pedagógicas de entonces. Su dibujo de la aguja de la catedral de Oxford (la capilla de su *college*) constituye una rara incursión en la pintura y muestra todavía poca facilidad para el uso de la pintura con el fin señalar las marcas del tiempo o de indicar las diferentes texturas (Fig. 3). Por entonces, el color todavía resultaba difícil de reproducir de un modo mecánico, y muchos de los borradores juveniles de Ruskin parecían inspirados en grabados de publicaciones, y se adaptaban a las normas de este tipo de ilustración. Una de las formas en que había aprendido a dibujar fue copiando impresiones topográficas, por eso enmarcó y etiquetó los dibujos a pluma y a tinta que realizó en su viaje de 1835, y este modo de hacer se constata en una vista realizada en su viaje de 1837 de la que se conservan dos versiones: un dibujo a lápiz y una copia, más trabajada a pluma y tinta, más adecuada para su exhibición pública<sup>13</sup>. Algunos de los dibujos



Fig. 3. John Ruskin, 'Aguja de la cathedral de Oxford vista desde Tom Quad'. Reproducido con la autorización del Governing Body of Christ Church, Oxford (Christ Church Picture Gallery, inv. 1985).

de 1837 fueron reproducidos en el primer trabajo sobre arquitectura publicado por Ruskin, los ensayos incompletos titulados "Poetry of Architecture" aparecidos entre 1837-1838 en el *Architectural Magazine*, editado por John Loudon, el decano de lo Pintoresco. Aunque de interés para el desarrollo del pensamiento arquitectónico de Ruskin, y claro testimonio de la influencia de lo Pintoresco en sus descripciones arquitectónicas, no se hace necesario analizar más en profundidad estos ensayos porque apenas ofrecen prueba alguna de la influencia del modo de hacer de sus contemporáneos "aficionados a las antigüedades". Ruskin definía el fin de su proyecto "Poetry" de esta manera: "Nuestro objetivo, que debemos tener siempre en mente, no es la realización de una base de datos arquitectónica, sino educar el gusto"<sup>14</sup>. Con todo, su vocabulario técnico derivaba del diseño de paisajes<sup>15</sup>, y sus argumentos acerca de los orígenes de las formas arquitectónicas estaban basados en la literatura de viajes, en la que los edificios aparecían como parte integrante de la moral y costumbres locales, a menudo asociados con el clima y el paisaje del país descrito. Era éste un lugar común y las fuentes de Ruskin no han sido identificadas, pero un ejemplo del género, entre los muchos que podrían citarse, es el *Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians* (1836) de William Edward Lane, en el que se incluían ilustraciones y descripciones de casas, mezquitas, tiendas y baños egipcios.

### El dibujo como recopilación de datos

Sin embargo, en Oxford, Ruskin se familiarizó con otro modo de observación, cuyo objetivo primario no era visualmente estético, aunque su carácter asociativo podía ser tan fuerte como el de lo Pintoresco. Era la mirada científica, asociada a la práctica del dibujo para la recolección y análisis de datos siguiendo los ideales de la ciencia inductiva<sup>16</sup>. Años más tarde, Ruskin habría de poner en paralelo el arte que él defendía con el método inductivo, asociado en el siglo XIX inglés con la obra de Francis Bacon (1561-1626), a quien atribuía el

*"haber inaugurado el tema del estudio de la naturaleza humana, cuando, anteriormente, los hombres se habían centrado únicamente en las leyes de la mente humana; y a Turner por haber*

*inaugurado el estudio de la naturaleza material, cuando, previamente, los hombres habían reflexionado solamente sobre el aspecto de la forma humana*<sup>17</sup>.

Ruskin ya se había encontrado con métodos de representación científicos en sus estudios de geología, una actividad *amateur* habitual por entonces y que facilitaba la socialización como lo hacía el disfrutar de lo Pintoresco. Antes de llegar a Oxford se había hecho socio de la *Geological Society*, donde conoció a William Buckland, un *fellow* del Christ Church college de Oxford y vecino de Ruskin en Peckwater Quad. La Geología se había transformado en siglo XIX, al reconocer que las formaciones rocosas testimoniaban tanto su propia fecha como las vicisitudes que sus minerales constituyentes habían sufrido. Por ello, el orden y la forma de los distintos estratos se convirtieron en información importante, y el mejor modo en que se podían registrar era por medio del dibujo. En la mente de Ruskin, la descripción geológica y la arquitectónica estaban estrechamente vinculadas. En su cuaderno de notas de 1835, sus descripciones de las formaciones rocosas alpinas están plagadas de metáforas arquitectónicas: contrafuertes, escaleras, columnas y pináculos (y en ellos hay que encontrar los antecedentes del uso de metáforas similares en su libro *Stones of Venice*). Advirtió que en algunos lugares "las rocas son facsímiles completos de viejos muros de rocas" y puso especial interés en las juntas y en las escisiones, lo que prefigura su posterior interés por el aparejo de los edificios<sup>18</sup>. Muchos de sus apuntes están ilustrados con diagramas hechos con rapidez que muestran los perfiles de las montañas y, en particular, los detalles estratigráficos. La facilidad de Ruskin para la representación geológica fue tal que Buckland le pidió que realizara imágenes para ilustrar sus conferencias. Pero sus dibujos todavía estaban contagiados de lo Pintoresco: más tarde Ruskin describiría el diagrama de una conferencia que ilustraba las vetas de granito de Trewavas Head, Cornwall (hoy perdido), en el que incluía un pequeño bote a la deriva en medio de una tormenta, al estilo de Copley Fielding, uno de sus maestros de dibujo, particularmente célebre por sus representaciones de escenas marinas<sup>19</sup>. El mar y condiciones climáticas adversas eran irrelevantes para la lección geológica que

tenía que transmitir la imagen, y muestran cómo para Ruskin, en aquel momento, tenía tanta importancia el valor pictórico y artístico como el contenido informativo.

Como se ha visto, los dibujos de arquitectura que conservamos de la etapa de Oxford de Ruskin también estaban firmemente anclados en el modo pintoresco que utilizaba antes de su llegada. Sin embargo, a pesar de la amplia aprobación que recibieron, no eran del gusto de todos. Por ejemplo, tal como explica en su autobiografía *–Praeterita–*, en una ocasión estaba dibujando la aguja de la catedral de Oxford (probablemente Fig. 3). Al pasar por allí, su amigo Henry Acland, otro estudiante del Christ Church, le preguntó por qué había dibujado la cornisa con sólo cinco ménsulas, si en realidad tenía ocho. Ruskin cuenta que defendió su decisión argumentando que su versión ofrecía una imagen más clara porque “proporcionaba a la aguja un efecto mejor que el que haría una [imagen] más literal”<sup>20</sup>. Si la Fig. 3 es el boceto al que se refiere esta anécdota, es posible que su memoria no fuese del todo fiable como él mismo admitió cuanto relataba el episodio, porque muestra siete arcos descansando sobre ocho ménsulas, pero el principio que subyace en él es el mismo, porque el edificio muestra, en realidad, nueve arcos que apoyan sobre diez ménsulas. La discusión con su amigo no afectó de inmediato a su estilo de dibujo, pero más tarde habría de hacerlo: “la lección habló [...] y sea lo que sea mi dibujo, su aritmética, al menos, es digna de confianza”.

Henry Acland era otro colega de Ruskin, con poca habilidad artística, y a quien trató de alentar<sup>21</sup>, pero en realidad era, ante todo, un científico (posteriormente se convertiría en profesor de medicina) y estaba, por lo tanto, familiarizado con el uso del dibujo como fuente de información. Al igual que le habría de suceder a Ruskin más tarde, se vio obligado a interrumpir su estancia en la Universidad por problemas de salud y se embarcó en un viaje a través de Europa en 1837-1838, que lo llevó hasta Grecia. Allí recibió una carta de su tutor, Liddell:

*Esfuércese, y haga muchos (no necesito añadir fieles) bocetos de esa hermosa tierra, y regocije mis ojos con más imágenes de esos lugares que a veces he deseado con ahínco visitar, pero que aho-*

*ra difícilmente podría esperar hacerlo. ¿Me hará en concreto un dibujo correcto del Templo de Nike Apteros que han restaurado recientemente? Además, ¿averiguará de qué tipo de roca es la Acrópolis, y en general cuál es la naturaleza del suelo? Finalmente, sería muy útil conocer las distancias precisas entre los distintos puntos emblemáticos*<sup>22</sup>.

Aunque está claro que Liddell quería los bocetos en parte para su uso social, el énfasis que pone en la fidelidad y la precisión sugieren que Acland compartía con él el ideal de la fidelidad y la precisión en el dibujo. Teniendo en cuenta este interés científico de Liddell y Acland, es posible que el comentario de Acland a Ruskin fuese, en realidad, una broma elegante, y el foco de su pulla es indicativo del valor que le daba a la verosimilitud cuando la observación se traducía a representación.

### Los hábitos de “los apasionados por las antigüedades”

La segunda lección le llegó a Ruskin de manos de otro amigo, algo mayor que él, Charles Newton. Ruskin cuenta que Newton, después de convertirse en una figura destacada de la arqueología inglesa y Conservador de las Antigüedades Griegas y Romanas del Museo Británico, era “ya ilustre por su manera intensa y curiosa de observar las cosas”<sup>23</sup>. Newton era uno de los fundadores de la *Oxford Society for Promoting the Study of Gothic Architecture* (OSPSGA) que, según otro miembro fundador, T. W. Weare, era originalmente una sociedad de la Christ Church, fundada por él mismo y Newton en 1838<sup>24</sup>. Ruskin, por el contrario, reclamaba que el impulso fundacional venía de ‘Mr. Parker’ (John Henry Parker, editor local y librero) de quien decía que, junto con Newton, le había enseñado “a estudiar la arquitectura con mayor precisión”<sup>25</sup>. Los años treinta y cuarenta del siglo XIX vieron la proliferación de sociedades locales dedicadas a la arqueología, así como a la historia natural y a la geología (a veces en el mismo ente), que proporcionaban un marco social y cooperativo para estas ocupaciones y cuyo atractivo creció progresivamente, ampliándose el perfil social de las audiencias a quienes iban destinadas sus actividades. Entre éstas se incluían el que autores destacados presentasen trabajos y, en octubre de



1839, Newton pidió a Ruskin que preparara algunos diagramas para una conferencia que iba a impartir en la famosa iglesia parroquial románica de Iffley, situada cerca de Oxford. Aunque es sabido que Newton habría de insistir años después en obtener y realizar personalmente registros precisos de los lugares en los que trabajaba, al encargar el trabajo a Ruskin estaba asumiendo prácticas más propias de “los apasionados por las antigüedades”, quienes contrataban a terceros para realizar las ilustraciones de sus trabajos.

La OSPSGA se fundó secundando al Movimiento de Oxford (*Tractarian Movement*), un controvertido movimiento anglicano reformista que hacía campaña para revivir lo que creían que eran las prácticas y la fe de los primeros cristianos, recuperando la liturgia medieval y las creencias relacionadas con el Catolicismo Romano. Aunque numerosos miembros de la OSPSGA se sentían inclinados hacia estas ideas, y entre sus objetivos se incluía la promoción del *revival* del Gótico, su activismo fue silenciado y sus propósitos podrían parecer los propios de “los apasionados por las antigüedades” y los arqueólogos aunque, al tiempo, fuesen religiosos. Por eso, Ruskin y su madre, que eran de confesión evangélica, se sumaron encantados a la iniciativa<sup>26</sup>. Aunque Ruskin sólo pudo asistir a las reuniones durante el primer año de vida de la Sociedad, las ideas que se discutían en ella ya habían circulado por Oxford con anterioridad – encarnadas en un cuerpo más antiguo, la Sociedad Ashmolean, que en 1831 había auspiciado una conferencia de Richard Hurrell Froude, más conocido por pertenecer al “*Tractarian movement*” que por ser un estudioso de la arquitectura, sobre “Arquitectura eclesiástica”, ilustrada principalmente con dibujos de los edificios de Oxford, incluyendo la iglesia de Saint Giles, donde Froude había pasado tres días “tomando medidas, trazados, vaciados y bocetos”<sup>27</sup>. La versión que se publicó después revela que Froude expuso numerosos temas que habrían de ser posteriormente explorados por la OSPSGA, que eran, de hecho, moneda común de la “arqueología científica” en los años 1830 y 1840: el intento de elaborar una tabla estilística precisa con la que poder datar las construcciones por su apariencia; la identificación de los edificios “hito” en los que los cambios estilísticos se detectan por primera vez; y un

interés por identificar las reglas o los principios de la arquitectura medieval, de cómo éstas derivaban o diferían de los del clasicismo, y el modo en que después siguieron su propia lógica formal<sup>28</sup>. Froude también mostró particular interés por los procesos de construcción, definiendo las diferencias entre un primer y un segundo estilo en la arquitectura medieval que encontraba en la sustitución de hiladas de piedra irregulares por sillaría regular. También J.H. Parker entendió que la estereotomía era un elemento fundamental para datar los edificios y se sirvió de su estudio en sus investigaciones sobre la transición del primer románico al románico pleno y, después, a los comienzos del gótico, en su artículo en el que compara la cripta de St. Peter of the East (una antigua iglesia de Oxford) con la de la Torre de Londres, escrito para la Sociedad Ashmolean en 1839<sup>29</sup>. Las conferencias impartidas en el primer año de existencia de la OSPSGA revelan preocupaciones similares. Versaban sobre arquitectura sajona y románica, o sobre arquitectura doméstica de la Edad Media, vidrieras o iglesias locales. Cada una de las publicaciones muestra, además, cierto interés por temas de patronazgo, además de la cuestión de la datación, porque los nuevos arqueólogos querían diferenciarse de sus antecesores “apasionados por las antigüedades” y ocupar su lugar como protagonistas en la construcción literaria de la historia. Como Newton habría de decir posteriormente, en un discurso ante el Instituto Arqueológico –*Archaeological Institute* (un organismo nacional)– en su reunión en Oxford en 1851:

*El primer objetivo del Arqueólogo, al estudiar un edificio, ha de ser determinar su datación, y cómo, quién y por qué fue construido. Pero estas tareas no terminan con esta clasificación primaria; debe indicar el valor de la arquitectura como documento para el Historiador, para leer e interpretar el relato indirecto que encarna*<sup>30</sup>.

Para refrendar su autoridad, la Sociedad se convirtió en ávida coleccionista de grabados, dibujos y moldes de escayola. Lamentablemente mermada, su colección revela un amplio abanico de estilos que se encuentran también en las coetáneas de “los apasionados por las antigüedades”. Muchos de los dibujos originales fueron realizados por sus propios miembros, lo que indica que el diseño de elementos arquitectónicos

se había convertido en una actividad propia de gente educada, pero la Sociedad también conservaba a un grabador y a un autor de vaciados en escayola, emulando las prácticas de la *Society of Antiquaries* de Londres. La obra maestra de la colección era un corpus de dibujos realizados por Thomas Rickman, autor de *An Attempt to Discriminate the Styles of Architecture* (1817), que popularizó la división estilística estándar de la arquitectura medieval inglesa –estilos Normando, *Early English*, *Decorated* y Perpendicular– y que fue unánimemente reconocido como “el padre de la arquitectura moderna en sentido científico”<sup>31</sup>.

Los dibujos de Rickman, tanto en lo que se refiere al estilo como al tema, eran completamente diferentes de los calificados como propios de lo Pintoresco (Fig. 4). Había sido autodidac-

ta, adquiriendo los rudimentos de la perspectiva mucho después de haber empezado a dibujar, y carecía de interés por captar los efectos del tiempo, por crear ilusión con luces y sombras, o por representar el paisaje en que se encontraban los edificios<sup>32</sup>. Los dibujos de sus publicaciones están realizados con delicadas líneas en tinta, trazadas con regla o compás cuando era necesario. Las marcas del tiempo se eliminan y los edificios aparecen nítidamente tallados como cuando estaban recién levantados, mostrando claramente el aparejo como testimonio del material constructivo, pero no como motivo textual. En sus dibujos también diseccionaba los edificios en motivos individuales (como puertas, ventanas y molduras), que clasificaba posteriormente atendiendo al estilo. Es evidente que cuando Rickman visitaba un edificio, no lo veía como una unidad pintoresca, sino como un museo de especímenes que era necesario abstraer de su localización para ser dispuestos en una estructura cronológica, a partir de la cual se podían enseñar a otros observadores expertos. También usaban este tipo de esquemas “los apasionados por las antigüedades”, como William Whewell y Robert Willis, que la OSPSGA admiraba, y que fueron declarados miembros honorarios en la fundación de la Sociedad. Es probable, por lo tanto, que éste fuera el tipo de representación que Newton tenía en mente cuando solicitó a Ruskin que realizara diagramas para su artículo, enviado el 29 de octubre de 1839<sup>33</sup>. Tal como el escritor inglés documenta el episodio, Newton solicitó “que le dibujara la puerta Normanda sobre la cual iba a dar una conferencia en la Sociedad Arquitectónica (*Architectural Society*). Cuando fui a prepararla se vio obligado a indicarme que mi punteado y las rupturas Proutescas no le resultaban útiles, y que debía limitarme a dibujar líneas claras en su proporción y lugar exactos. Cumplí sus directrices con más dificultad de la que esperaba –y realicé el primer dibujo arquitectónico sin ningún valor que he hecho en mi vida”<sup>34</sup>.

Tanto las anécdotas que cuenta como el reconocimiento de Ruskin de la influencia de los miembros de la OSPSGA permiten delinear una manera nueva de traducir la arquitectura al papel, más literal o precisa. Pero hubo que esperar a que las lecciones aprendidas en Oxford germinasen lentamente para que Ruskin las incorporase

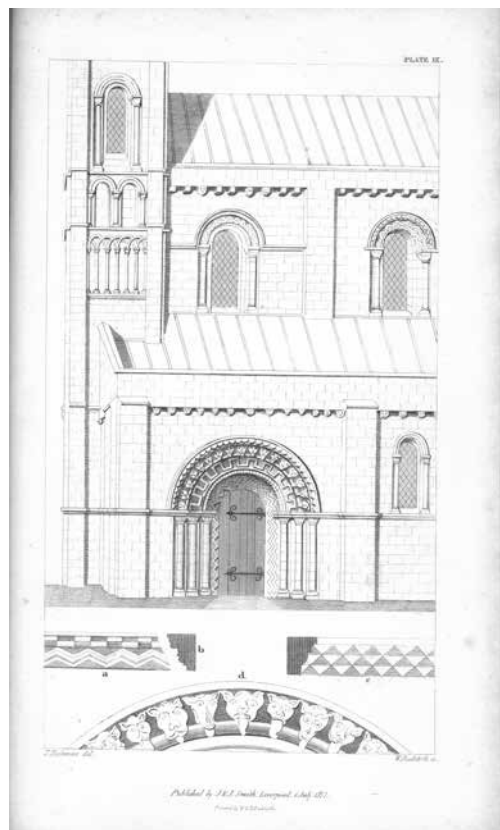


Fig. 4. Thomas Rickman, *An Attempt to Discriminate the Styles of Architecture* (Liverpool, 1817), lamina IX. ‘Una composición Normanda’, que podría considerarse como una vista de un costado de una nave. (Del volumen en propiedad de la autora).

a sus dibujos. De hecho, en sus inicios sentía que: “la exactitud era molesta para mí; —el resultado me parecía frío y vulgar”<sup>35</sup>. Con todo, aceptaba la importancia de la exactitud como un ideal, aunque no llegaba al punto en que lo hacían “los apasionados por las antigüedades”. Así, cuando la mala salud le obligó a abandonar la educación reglada y se embarcó junto a sus padres en otro *tour* europeo en septiembre de 1840, los dibujos que realizó eran todavía “en parte imitación de Prout, en parte, de David Roberts” (otro artista y grabador de la corriente pintoresca)<sup>36</sup>. Aunque admitía sus dificultades al tratar de captar los efectos que tanto admiraba en el trabajo de Turner, reconocía que éste nunca concebía los dibujos como poseedores de algún “interés histórico en su precisión de la representación”<sup>37</sup>. Sin embargo, a Ruskin ya le costaba aceptar la mirada de Prout como un registro fidedigno y veraz —apuntó en su diario que tenía intención de, a su regreso, comparar su interpretación de una de las capillas del Palazzo Ducale de Venecia con la vista de Prout del edificio, “aunque sospecho que no lo va a soportar”<sup>38</sup>.

### La Verdad

No es el objetivo de este trabajo ofrecer un análisis detallado de la noción de Verdad en Ruskin. Sin embargo, es necesario desenredar las diferentes corrientes de pensamiento que tejían la red de moralidad en la que estaba atrapado porque sus “argumentos visuales” difícilmente podían liberarse de ellas. Al mismo tiempo, apelar a la “Verdad” era un recurso retórico, porque hasta que Whistler argumentó (contra Ruskin) que el arte debía tener su propio ámbito, separado del de la moralidad, pocos lectores o espectadores del siglo XIX rechazaban el valor de “veracidad”.

El concepto que Ruskin tenía de la Verdad se sustentaba sobre la idea que ésta formaba parte de los atributos esenciales de Dios. Ser veraz era, por lo tanto, representar a Dios. Aún cuando Ruskin vivió crisis de fe a lo largo de su vida, y finalmente dio la espalda al Dios Evangélico de su educación, continuó viendo la naturaleza como “Creación”, la manifestación de un diseño coherente, ya de origen divino o producto de sus propias leyes y de su propia integridad<sup>39</sup>. Así

habían hecho los autores de los Tratados *Bridgewater* en la década de 1830, que alcanzaron un gran predicamento intentando demostrar el “Poder, Sabiduría y Bondad de Dios tal y como se manifiesta en la Creación”, y conciliar las ideas teológicas con las científicas, Ruskin deseaba que los modos de ver e interpretar “científico” y “teológico” no se diferenciases. No sorprende, por lo tanto, encontrar, justo al principio del diario de su viaje de estudios de 1849, una serie de citas de la Biblia, todas ellas relativas al tema de la “Verdad”<sup>40</sup>. Por otro lado, la noción de “Verdad” de Ruskin era platónica: existían ideas, no objetos, que sólo se podían comprender apelando al intelecto, a lo emocional y al espíritu y no simplemente al sentido de la vista.

Pero el creer que la Naturaleza era la creación visible de Dios y que, por tanto, encarnaba la Verdad, ponía a las imágenes en apuros: no formaba parte de la Naturaleza, eran su representación, y la representación no podía ser verdadera, y podía, incluso, ser engañosa. Un tema capital que Ruskin exploraría a lo largo de su vida, habría de ser, entonces, en qué consiste una representación “verdadera”.

El aprendizaje de Ruskin en lo Pintoresco lo introdujo en una serie de conceptos. En primer lugar, los dibujantes pintorescos gustaban trabajar ante los objetos de su atención. Varios elementos del equipo de faena que llevaban consigo —el espejo de Claude, la *cámara oscura*, la *cámara lúcida*— estaban pensados para obtener contornos exactos de cualquier escena identificada por sus características como pintoresca. Si no era pintoresca, podía ser “mejorada”, ya fuera cambiando detalles de lo que se dibujaba (por ejemplo, representando una ruina más deteriorada y cubierta de hiedra), ya a través de las habilidades del artista para el uso de pinceladas distintas, o para el empleo del color, transformando un tema repugnante en algo estéticamente bello. No por caso el debate entre Ruskin y Liddell anteriormente mencionado se basaba en la cuestión de si la belleza reside en la elección del tema o en su modo de representación. En esta discusión, Ruskin argumentaba a favor de la primacía del tema, pero esto puede ser entendido como un ejercicio de falsa modestia, porque Ruskin también era conocido por “mejo-

rar" sus escenas. En una de las ilustraciones de su "Poetry of Architecture" tenía la intención de representar una vivienda inglesa en su entorno como testimonio y refuerzo visual de su argumento acerca de la relación entre ambos elementos (Fig. 5). Dibujó un edificio real, Coniston Old Hall, Cumbria, pero cualquier observador de Coniston podría corroborar la posterior declaración de Ruskin de que había exagerado la altura de las colinas del fondo para representar el edificio en el marco del Distrito de los Lagos, y no lo que se veía literalmente a través de la *cámara lúcida*<sup>41</sup>. Este argumento introduce otra faceta del concepto de representación veraz en Ruskin: la veracidad habría de buscarse en el significado más que en el significante, regido éste por las reglas convencionales de la representación, como pueda ser la perspectiva.

En la distinción entre significante y significado basaba Ruskin su defensa de su dibujo de la aguja de la Christ Church. En la carta anteriormente mencionada, sugería que "el mero traslado de una cierta cantidad de conocimiento técnico relativo a cualquier escena dada no puede ser nunca un objeto artístico". Su objetivo "no era (contar) cuántos ladrillos hay en un muro, ni cuántos postes en una valla, sino transmitir en la medida de lo posible las emociones generales que surgen de la escena real hacia la mente del espectador"<sup>42</sup>. Ruskin perseguía, entonces, el objetivo de comunicar el estado de ánimo de una escena, más que los detalles de la escena en sí. "Pronto te liberarás a ti mismo de cualquier idea de que los dibujos de los artistas deberían ser meras cámaras lúcidas, simples transcripciones de mecanismos y medidas"<sup>43</sup>. Éste era un argumento al que Ruskin se fue adhiriendo poco a poco a lo largo de su vida, que en sus últimos años estuvo en la base de su producción de vistas aparentemente igual de "impresionistas" que los trabajos de Whistler o Monet. Sin embargo, durante los primeros años de la década de 1840, desarrolló una actitud diferente en lo que respecta a la relación entre verdad y exactitud visual. El resultado de su cambio de opinión lo expone en una carta a Acland de 1845, en la que critica el libro *Modern Painters I*:

*Finalmente, mi distinción entre la cosas como son y como deben ser no deja de ser pícara –las cosas son como deben ser. Si mi profesor de di-*

*bujo me hubiera enseñado sólo esto, habría sido entonces un buen artista, pero el tipo hablaba de mejorar la naturaleza, maldito sea*<sup>44</sup>.

La refutación de Ruskin de la teoría poética de Aristóteles puede estar relacionada con una serie de experiencias místicas que narra en su autobiografía, que tituló *Praeterita*. La más conocida, que habría tenido lugar mientras realizaba un bosquejo de un álamo en Fontainebleau en junio de 1842, la describe de esta manera:

*En estado lánguido, pero no indolente, empecé a dibujarlo; conforme dibujaba [...] las hermosas líneas insistían en ser delineadas [...] con creciente maravilla vi cómo se "componían" a sí mismas, siguiendo unas directrices más sutiles que las conocidas por el hombre. Al final, el árbol estaba allí, y todo lo que había considerado con anterioridad acerca de los árboles, había desaparecido*<sup>45</sup>.

La veracidad de esta historia ha sido cuestionada<sup>46</sup>, pero no cabe duda de que durante estos años Ruskin dedicó más atención a las formas naturales porque creía que podían comunicar verdades por sí mismas a quien las observase con atención".

El argumento básico de *Modern Painters I*, escrito inmediatamente después de su epifanía, es que su héroe, J. M. W. Turner, sintonizaba curiosamente con las leyes internas por las que las ramas del álamo de su dibujo se habían compuesto a sí mismas. Eran leyes científicas, la verdad de los objetos naturales y, por lo tanto, Ruskin abogaba por que los artistas jóvenes estudiaran la ciencia suficiente como para ser capaces de representar en sus trabajos las "verdades" de las formas naturales, en lugar de atender a los placeres incidentales de lo Pintoresco. En cambio, un artista experimentado como era Turner podía ir más allá de las verdades conocidas por la ciencia y representar verdades todavía desconocidas. Únicamente prestando humildemente atención a las formas externas el artista podía acceder a su significado intrínseco: una "concepción del dibujo tanto como un registro científico como un acto de culto que nada tenía que ver con la el hecho de 'pintar cuadros'"<sup>47</sup>.

Las distintas ediciones de *Modern Painters I* demuestran cómo cambiaron las ideas de Ruskin sobre la verdad en relación con el dibujo arquitectónico: la primera vio la luz en 1843 y la

tercera en 1846. Aunque en la última mantuvo inalterado el esquema general de sus principios relativos a la "Verdad", amplió mucho el capítulo en el que discutía su aplicación, tanto para incluir más artistas como, al incluir los bocetos de arquitectura, para introducir más situaciones en las que la Verdad se podía demostrar. En la primera edición, la representación arquitectónica se trata en dos secciones. La primera es la famosa comparación entre las imágenes de Venecia pintadas por Canaletto, Prout, Stanfield y Turner<sup>48</sup>. A su juicio, Canaletto no lograba plasmar ni la arquitectura ni la atmósfera de Venecia; Prout reproducía el espíritu, pero su representación de la arquitectura era inexacta, y en el trabajo de Stanfield "todo es perfección y fidelidad" en arquitectura, pero "dibuja todo de modo duro y severo, no hay nada que esperar o encontrar, nada que soñar o descubrir". Sólo en Turner se fundían la atmósfera y la arquitectura, y esta última, aunque velada o difusa, no lo era por su falta de precisión, sino porque la quería representar como vista desde lejos. La segunda sección en la que la trata es una suerte de coletilla que añade tras los apartados dedicados a las verdades de los cielos, la tierra, el agua y la vegetación. La arquitectura no merecía su propia sección porque Ruskin sentía que era imposible cometer graves errores en la representación de las formas arquitectónicas y que el observador, en general, contaba con conocimientos suficientes para determinar la verdad de una representación<sup>49</sup>. Las verdades generales de la arquitectura "están en la punta de los dedos" de cada aprendiz de ingeniero (¡a pesar de las propias dificultades de aprehenderlas!). Para él, lo único que era específico de los artistas era la utilización de sombras en la representación de la arquitectura.

La arquitectura continuaba sin su propia sección en la edición de 1846, pero en ella Ruskin mitigó el pasaje anterior centrándose en la perspectiva más que en los detalles formales de la arquitectura —obviamente era ahora más consciente de las habilidades que se requerían para dibujarlas<sup>50</sup>. En la versión ampliada de la primera sección se aprecia mejor lo que pensaba de sus experiencias de 1845 como demuestran sus palabras sobre la iglesia de San Michele de Lucca. Ahora contaba con nuevos criterios con los que denostar a Canaletto: ya no sólo comparaba

sus paisajes urbanos con sus propios recuerdos maravillosos del Gran Canal, sino también con los daguerrotipos de los edificios que acababa de comprar<sup>51</sup>. Otra urgencia le apremiaba en su defensa de la precisión del dibujo, el precario estado en que se encontraban los edificios de Venecia exigía que fueran dibujados con exactitud, sin dar cabida a fantasías. Al tener más experiencia en el dibujo arquitectónico, Ruskin sugería que no había que dibujar todos los detalles arquitectónicos, bien porque resultasen difíciles de ver, bien porque exigiesen demasiado detalle. Por lo tanto, el mejor modo de describir un edificio era de forma taxonómica, porque los edificios y la ornamentación de calidad están formados por un "sistema de partes", que conforman una "anatomía", y quien los observe con atención, puede seleccionar los puntos más importantes<sup>52</sup>. Más adelante me expandiré sobre el concepto de Ruskin de "sistema" arquitectónico, pero ahora conviene resaltar su idea de que se debe realizar "un resumen, más o menos filosófico, construido a partir de los elementos más sobresalientes"<sup>53</sup>. Este tipo de sistema había sido ideado por "los apasionados por las antigüedades" y, como veremos, Ruskin empleó formas de abreviatura y codificación cuando examinó los edificios de Venecia en 1849-50<sup>54</sup>.

### 1845: de Lucca a Venecia

Como ya se ha sugerido, en el año de 1845 cambió su modo de observar/ver la arquitectura. Aquel viaje era el primero que había emprendido sin sus padres, por lo que ya no estaba condicionado por el "escrupuloso gusto" de su padre. Cuando llegó a Lucca en mayo, sus ojos se asombraron al ver los edificios que habían puesto patas arriba sus opiniones sobre la belleza arquitectónica, hasta el punto que empezó a recoger sus observaciones en un nuevo cuaderno<sup>55</sup>. Completó esas notas con dibujos, de los que se conservan, al menos, dos, y el conjunto revela cómo Ruskin intentaba encontrar sentido a sus reacciones. Recordando su estancia en Lucca, Ruskin escribió: "Por vez primera veo lo que fueron los edificios medievales y lo que significaban. Escogí analizar la fachada más simple, la de Santa Maria Foris-Portam, y a partir de entonces comencé a estudiar la arquitectura"<sup>56</sup>. Como habría de reconocer años más tarde, había em-

pezado a desarrollar nuevos modos de entender los edificios, y al tiempo asumía nuevos retos en su representación. De hecho, afirmó que hasta 1845

*la arquitectura [...] era seductora para mí porque era decadente. Yo reverenciaba sentir su ancianidad, y estaba acostumbrado a buscar los signos del tiempo en el deterioro de sus tracerías, y en los intersticios más profundos entre las piedras de su sillería,*

las mismas características enfatizadas en la Fig. 2<sup>57</sup>. El dibujo de San Michele (Fig. 6), sin embargo, muestra menos su anterior fascinación por el deterioro de la fábrica y más su nuevo interés por el modo en que encajan los sillares, lo que testimonia que ahora se sentía fascinado por la propia construcción arquitectónica. A pesar de que más tarde habría de sugerir que en 1845 no sabía pintar (tal vez refiriéndose a su tímida tentativa en el uso del color), también fue consciente de que los principales fallos de sus dibujos de 1845 se debían a que estaba trabajando “no al servicio del dibujo, sino porque pretendía obtener un conocimiento fidedigno de algún punto del edificio”<sup>58</sup>.

Desde Lucca, Ruskin viajó a Pisa, luego a Florencia, Parma y Macugnana. No necesitaba dibujar el Duomo de Pisa porque tenía un grabado



Fig. 5. John Ruskin, 'Coniston Hall, desde el lago cercano a Brandwood' (1837), fig. 10 de *The Poetry of Architecture*. Reproducido con autorización de la Fundación Ruskin (Ruskin Library, University of Lancaster, L.E. 1:60).

que podía usar y que había corregido a tinta<sup>59</sup>; pero dibujó un palacio en el Lungo L'Arno<sup>60</sup>. Sus comentarios sobre el Campo Santo sugieren que era realmente consciente del nuevo nivel de atención arqueológica que despertaba en él, al describirlo como “un maravilloso ejemplo de una combinación de dos estilos”, y señalar que “hasta que no te fijas no te das cuenta de cómo encaja el marco de una ventana con los arcos originales, más simples, de Giovanni Pisano”<sup>61</sup>. En Florencia tomó breves notas en Santa Croce y en Santa Maria Novella, pero la mayoría de ellas son simplemente una introducción a sus reflexiones sobre estos edificios<sup>62</sup>. Cuando abandonó Florencia, dejó de escribir notas.

En Baveno se encontró con su antiguo maestro de dibujo, J. D. Harding, y continuaron camino hacia Venecia, dibujando conforme avanzaban (Fig. 7). Al encontrarse con Harding, Ruskin empezó a reflexionar sobre lo mucho que su dibujo se había ido distanciando de su anterior trayectoria, ya que mientras Harding creaba imá-

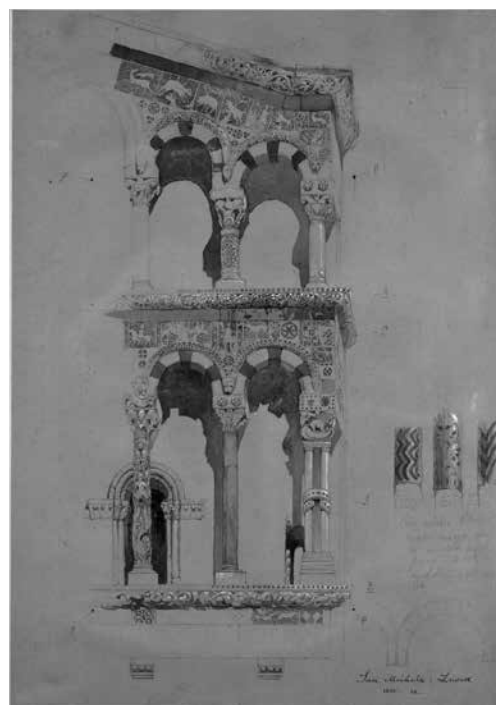


Fig. 6. John Ruskin, 'Parte de la fachada de la desaparecida iglesia de San Michele en Foro, Lucca, tal como se encontraba 1845' (1845). Copyright Ashmolean Museum, University of Oxford.

genes hermosas y equilibradas, las "cosas que uno desea tener [...] cosas agradables de mostrar", él, ahora, consideraba sus propios bocetos "una anotación escrita sobre ciertos hechos, [...], realizada de la forma más ruda y más clara posible"<sup>63</sup>. A pesar de las diferencias que advertía entre sus propios dibujos y los de Harding, una página de los libros de dibujos de éste invita a pensar que discutían sobre el modo de dibujar la arquitectura. Entre las escenas de árboles, barcos y paisajes urbanos que llenan sus cuadernos sorprenden algunos detalles atípicos en el que registra un palacio en Vicenza, que adereza con algunas notas explicativas (Fig. 7). Sin embargo, el pequeño tamaño de los detalles, su continuo recurso al ángulo oblicuo, el aspecto de obra terminada, a pesar de carecer de detalles, son característicos del nuevo enfoque de Ruskin, que Harding debió, ocasionalmente, adoptar.

Los dibujos de Harding revelan su deleite visual por la descomposición y el estado de abandono de algunos de los edificios que visitaron.

Cuando llegaron a Venecia, Ruskin se encontró con que muchos de los palacios que tanto había disfrutado dibujar estaban en estado ruinoso o siendo reformados, perdiéndose así el aparejo antiguo que tanto le gustaba. Plasmó estas escenas en su cuaderno de bocetos, su "cuaderno gris"<sup>64</sup>. Se embarcó entonces en una frenética campaña de recopilación de datos. El catálogo que Cook y Wedderburn realizaron de los dibujos de Ruskin antes de que se dispersaran recoge dibujos del Palazzo Ducale, el Palazzo Foscari, la Ca' d'Oro, y la Casa Loredan, así como de San Marcos, que se pueden datar en 1845<sup>65</sup>. Aunque lamentablemente se conservan sólo unos pocos, es evidente que en este proyecto comenzó a desarrollar el proceso sistemático de registro que utilizaría entre 1849 y 50.

En ese viaje de 1845 Ruskin escribió a su padre explicándole que estaba intentando documentar la Ca' Foscari con Harding. Lamentablemente, ninguno de los dibujos de Harding parece haber sobrevivido, pero Ruskin describió

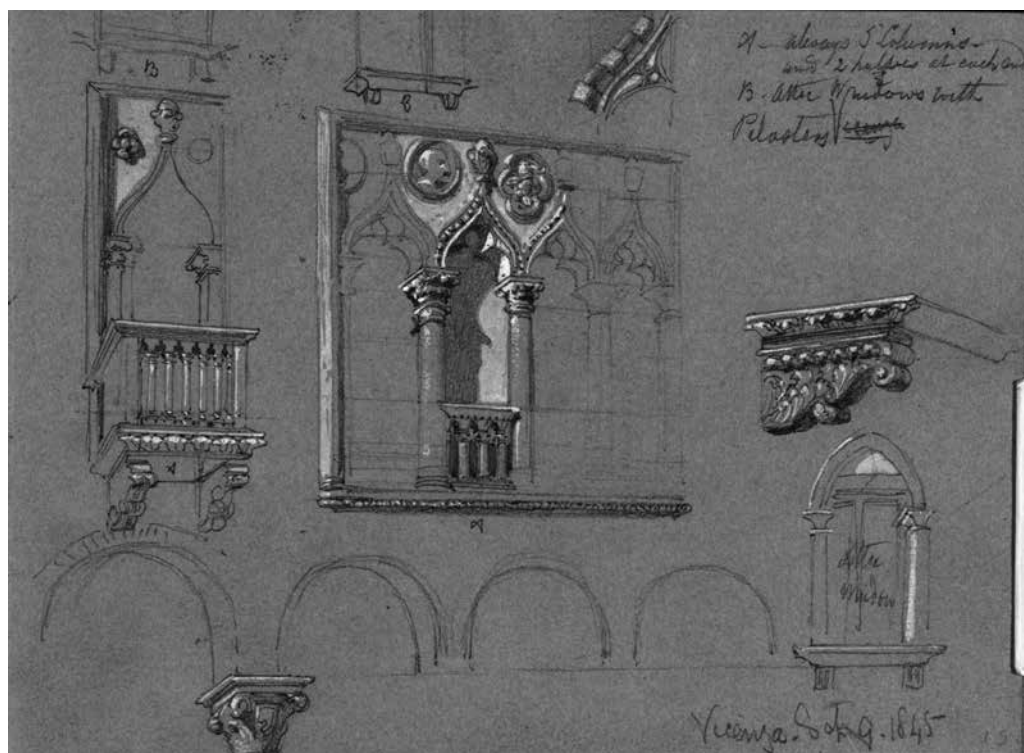


Fig. 7. James Duffield Harding, 'Vicenza, Sept 9 1845' del Libro de dibujos 9, f.15 (1845). Reproducido con la autorización del Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, Londres (Courtauld Gallery, D.1954.AH.9.)

a su padre el método que aquél usaba –“‘empieza por lo pequeño’, registrando molduras y capiteles y después hace un bosquejo con el que Harding pretendía “poner al Daguerrotipo en su sitio”’<sup>66</sup>. También en el “cuaderno gris” de Ruskin se encuentran pequeños detalles, así como notas y medidas<sup>67</sup>; y entonces llevó a cabo “amplios estudios de las partes más interesantes, dejando el resto para bosquejar de modo más informal”. Esta descripción de sus trabajos podría referirse a los dibujos con detalles de ventanas que se encuentran hoy en el Museo Victoria y Alberto y en el King’s College de Cambridge, etiquetados con los números 4 y 5, lo que demuestra que existieron al menos tres dibujos más de esta serie<sup>68</sup>. La necesidad de exactitud angustiaba a Ruskin: “no me es útil a menos que esté correcto y lo sepa todo acerca de él”, lo que le llevó incluso a dibujar las malas hierbas que crecían en la fachada del palacio<sup>69</sup>. La semana siguiente empezó con la Ca’ d’Oro, donde albañiles y escayolistas estaban ya trabajando. Quince días más tarde dice tener todas las medidas y molduras de la Ca’ Foscari pero que está teniendo dificultades para lograr una vista general. Había dejado abandonado demasiado tiempo el dibujo que había empezado con tanto entusiasmo mientras trabajaba con Harding y estaba desorientado sin saber cuál sería la mejor manera de proceder. “Delinear el contorno es lo que se ha hecho mil veces – su belleza está en las grietas y en las manchas, y dibujar esto es imposible y estoy empezando a desesperar”<sup>70</sup>. Creía que otros artistas también habían fracasado con anterioridad y buscaba lograr algo nuevo, pero no se sentía preparado para la labor. Su desesperación se alivió, sin embargo, al comprar y encargar unos daguerrotipos, un mecanismo de registro que ya había visto pero cuyo valor se le hizo más evidente conforme su tiempo en Venecia llegaba a su fin<sup>71</sup>.

Por lo que respecta a la obra de Ruskin, las innovaciones principales en su práctica del dibujo fueron el tratamiento frontal de las fachadas de los edificios, el predominio de los detalles en lugar de tratar de captar una vista general de todo el inmueble, y el registro de las medidas y de las secciones de las molduras. Comentó a su padre “nunca (estoy) satisfecho ahora con mis dibujos arquitectónicos a menos que tengan

medidas y detalles, y no sé cómo las obtienen los arquitectos, pero no me parece fácil, especialmente en el caso de las columnas, y la variedad de bulto me lleva a la desesperación<sup>72</sup>. Varias de esas mediciones –en las que, como Hewison ha advertido, utiliza las *braccia* italianas en lugar del pie o la pulgada inglesas– se encuentran en el “boceto Ashmolean” pero hay muchas más en su cuaderno<sup>73</sup>. Estos registros son típicos de las prácticas arquitectónicas profesionales, con las cuales Ruskin estaba obviamente familiarizado y hacia las cuales había dirigido su atención en su nuevo trabajo de análisis arquitectónico. Podrían ponerse en relación con grabados pensados tanto para el mercado arquitectónico como para el de “los apasionados por las antigüedades”, de los que son buen ejemplo las litografías realizadas por Harding para el libro *Gothic Ornaments* (1831) de Auguste Pugin, que muestran una obsesión similar por los detalles. Sin embargo, sus prácticas se mantuvieron alejadas de estas normas. En particular, su uso de la acuarela es más evocativo que el uso que de ellas hacían artistas como Buckler en su “dibujos tintados”. Ruskin había estado durante mucho tiempo tratando de registrar con exactitud los colores (recuérdese, en este sentido, su empleo del cianómetro para registrar el color del cielo en su viaje de 1835 o su interés en el color del Rin) y esto era más importante para él que el hecho de que todas las partes de la imagen estuvieran completamente coloreadas. Esta particularidad hace que sus dibujos se signifiquen por su carácter fragmentario, que se ve acentuado por la desigualdad en el modo de tratar los detalles. Por eso parece que evocan imágenes de la memoria, más que imágenes que provienen de la simple percepción visual. Mientras que los artistas paisajistas solían añadir color a sus bocetos preliminares sólo cuando era necesario para completar información (como en el caso del cuadro de las Ruinas de una Abadía en Haddington de 1794 de Turner<sup>74</sup>), o añadían notas de texto para elaborar después los detalles (por ejemplo Fig. 8), los bocetos de Ruskin producen la sensación de ser un registro de su propio proceso de observación y plasmación de lo que captaron sus ojos. La urgencia fue, seguramente, otro factor que explica la pobreza estilística de sus dibujos de Ca’ Foscari y el carácter incompleto del boceto de la





Fig. 8. Samuel Palmer, 'Nubes', de su libro de dibujos (1819). Reproducido con la autorización de los Trustees of the British Museum (British Museum, 1966, 0212.11.1-30).

fachada de Ca' d'Oro (RF 1590). Por otro lado, también le interesaba plasmar con exactitud el efecto de las sombras en la arquitectura: como Stephen Kite advirtió, las sombras eran para Ruskin tan importantes para la fenomenología de la arquitectura como los perfiles de las molduras<sup>75</sup>. No cabe duda de cuáles eran las prioridades de Ruskin: le dijo a su padre que tenía que contratar a un dibujante alemán para realizar los contornos de los capiteles de San Marcos "con líneas severas, auténticas" (es decir, el estilo propio de los registros "científicos" de "los apasionados por las antigüedades"), que después él completaría con detalles de luz y sombra<sup>76</sup>. De hecho, esa preocupación por la exactitud le llevó a anotar en algunos dibujos la hora del día en que había registrado las sombras<sup>77</sup>.

El modo en que Ruskin entendía la arquitectura se puede evaluar también a partir de sus notas. Como escribió:

*La arquitectura de Lucca es particularmente interesante por la unidad de su sistema, el mismo estilo prevalece, en mayor o menor medida, en todas sus iglesias; la única diferencia importante se encuentra entre los edificios construidos antes o después de la catedral de Pisa...*<sup>78</sup>.

Es posible que la atracción que sintió por el románico italiano y su cronología se viese espoleada por el especial interés de la OSPSGA por el Románico y la transición al Gótico, aunque está claro que, desde el principio, su acercamiento era mucho más visceral: escribió a su padre sobre los "gloriosos y oscuros arcos y columnas" de la iglesia de San Frediano de Lucca, que trató de plasmar en un dibujo conservado en la Man-

chester Art Gallery, y más tarde se dio cuenta de la enorme diferencia que había, en términos estructurales, entre esas formas y los "entrelazos calados" de la tracería tardo gótica que previamente había admirado<sup>79</sup>.

Su uso del término "sistema" revela además sus conexiones con la arqueología: era un concepto habitual en la ciencia que llevaban a cabo los "apasionados por las antigüedades" y demostraba que Ruskin estaba empezando a ver que los elementos de la arquitectura mantenían una relación entre sí, que permanecía al margen del marco físico en que se encontraban los edificios, cuando antes, en *The Poetry of Architecture* había sugerido que el paisaje de los frondosos bosques de Inglaterra exigía "sistemas irregulares en la arquitectura (hecha por) el hombre"<sup>80</sup>. El sistema al que ahora se refiere es estilístico y no estético o estructural. Por otro lado, trataba de describir los detalles que veía, usando un lenguaje que aparentemente desconocía:

*Todos los arcos de San Michele (de Lucca) parecen arrancar de un surtidor (spring) (quiero decir cuando uso ese término de un modo técnico que las dovelas de la parte superior son más anchas que las de los lados, de este modo '[diagrama]' y no se curvan hacia dentro (bend in above), es decir, no se comban para posarse en el capitel de este modo '[diagrama]' como sucede en el pórtico de la catedral*<sup>81</sup>.

Esta descripción es de particular interés porque puede relacionarse con la Fig. 6. Además de representar los dos niveles superiores de arcadas en el lado sur de la fachada de San Michele, Ruskin proporciona detalles de la arcada inferior, que coinciden con la descripción anteriormente citada, con arquivoltas cuyos perfiles interior y exterior no son paralelos, creando, así, órdenes de arcos de formas diferentes. Ello sugiere que era suficientemente consciente de las normas de la arquitectura medieval como para reconocer una excepción interesante. En sus notas contrasta los arcos de San Michele con los de Santa Maria Foris-Portam, que eran semicírculos puros: "tal vez una distinción entre el estilo Lombardo y el Pisano" – y calificará posteriormente a San Michele como un ejemplo perfecto del estilo pisano<sup>82</sup>.

Ruskin debió de identificar el Estilo "Lombardo" y haber tomado prestado el término de la

guía de viajes *Handbook for Travellers in North Italy* de Palgrave que había llevado consigo, pero su terminología poco ortodoxa (no emplea las expresiones “spring” y “bend in above” de un modo convencional) hace difícil identificar los conocimientos de Ruskin de los escritos de “los apasionados por las antigüedades” y no se conserva testimonio alguno que demuestre que leyese obras especializadas. Por entonces, el estudio más importante sobre Gótico Italiano era los *Remarks on the Architecture of the Middle Ages, Especially of Italy* (1835) de Robert Willis, en el que se menciona la arquitectura de Lucca: “Los arcos [...] de la catedral de Lucca se segmentan, decorados con planos retraídos, formando tres ordenes de arcadas” (no describe los de San Michele porque debía encontrarlos formalmente similares). Willis señala lo que Ruskin llamará “arranque a modo de surtidor” (*spring*), describiéndolo, en el caso de la catedral, como “no concéntrico”, añadiendo “en este descentramiento se encuentra el primer paso para trazar los arcos / de diferentes formas”. En el esquema evolutivo que presenta Willis, éste sería el primer paso hacia lo que él (y Ruskin posteriormente) hubieron de llamar “lobulado” (*foliation*), que a su vez condujo al desarrollo de la tracería. Al contrastar las descripciones de Ruskin y Willis, se advierte que aunque Ruskin estaba empezando a observar los detalles, a diferencia de lo que hacían los que pertenecían a la corriente de lo Pintoresco, su comprensión se limitaba al estilo y todavía era incapaz de construir un sistema estético a partir de sus observaciones.

### 1846-1848: aprendiendo acerca del Gótico

El tiempo y el espacio eran dos factores fundamentales en la construcción de los modos de ver propios de lo Pintoresco porque dependían de que el observador se desplazase hasta “sorprenderse” ante la revelación de una escena pintoresca; y estas experiencias se traducían en los dibujos por medio de los puntos de vista oblicuos, la oclusión parcial, la iluminación dramática y las condiciones climáticas transitorias. Lo Pintoresco también dependía de asociaciones con figuras y eventos históricos, o de simples meditaciones sobre el paso del tiempo, desencadenadas por los signos que dejaba en los

edificios. A través de la arqueología científica, Ruskin también aprendió otro modo de conjugar espacio y tiempo, un modo historicista de ver, que permitía representar un edificio en un marco cronológico distinto, otorgándole, así, el status de monumento histórico, en lugar de ser un mero edificio visto en tiempo presente.

El interés inicial de Ruskin hacia la arquitectura italiana se avivó al contemplar los propios edificios porque contrastaban con sus ideales preconcebidos y porque peligraba su supervivencia. Su plan de registrar con rapidez las construcciones mejoró su modo de observar la arquitectura, y hacia noviembre de 1845 se sorprendía al notar cuánto había mejorado a la hora de apreciar edificios que le eran familiares<sup>83</sup>. Sin embargo, sentía que había “avanzado sólo en conocimientos de carácter individual, de sensibilidad provincial, y en detalles de construcción o ejecución. No cabía duda de que lo que había sido en principio sencillamente correcto después fue mejor”<sup>84</sup>. Además de sus experiencias en la OSPSGA, su conocimiento de la aproximación arqueológica a la arquitectura consistía en poco más que en resúmenes pobremente digeridos de trabajos como el libro de Laing *Notes of a traveller*, del que asumía el tópico, firmemente establecido, de que la arquitectura Gótica consistía en la verticalidad, el anhelo y la fe, mientras que la arquitectura Griega se caracterizaba por la horizontalidad, la resistencia y la filosofía<sup>85</sup>. Sus lecturas de 1846 no debieron de ser sistemáticas, pero en el volumen conocido como el volumen 6 de su diario (RF MS 05C), incluye notas tomadas de las *Letters of An Architect* de Joseph Woods (1828)<sup>86</sup>, el *Account of Salisbury Cathedral* de Francis Price (1753), o una obra que citaba a partir de éste<sup>87</sup>, y los *Remarks* de Willis, mientras que el “pequeño cuaderno” de 1846 incluye reflexiones sobre los *True Principles* de A. W. N. Pugin, que había leído en detalle a pesar de que después negara haberlo hecho<sup>88</sup>. En 1848 había leído también *Architectural Notes on German Churches* (1842 ed.) de Whewell, para documentar su viaje a Normandía aquel año<sup>89</sup>. Estos libros le proporcionaron un contexto para su investigación, tanto en lo que se refiere a la cronología de los edificios, como en lo relativo al modo de interpretarlos. Woods le resultaba útil para las fechas, pero Ruskin se mostró desdeño-

so con sus juicios estéticos, que se remontaban a una época anterior. De Willis, en cambio, le servían tanto las fechas como las ideas y en gran medida gracias a su contacto con sus *Remarks* la comprensión de Ruskin de la arquitectura medieval pasó del mero contacto personal con los restos físicos que usaba como adornos pintorescos o sinificantes asociativos a un entendimiento basado en la construcción y la conservación.

Una de las primeras ocasiones en que Ruskin tomó prestadas ideas de los *Remarks* y las utilizó para conformar su pensamiento tuvo lugar el 26 de abril de 1846<sup>90</sup>. Por entonces había vuelto a Europa y estaba en la ciudad alpina de Chambréry. Ruskin escudriñó y evaluó su catedral, construida en origen como convento franciscano en el siglo XV, utilizando un lenguaje que sólo podía derivar de Willis. Describió la entrada principal del frente occidental como poseedora de una "línea de foliación trilobulada" (*line of trefolied foliation*), es decir, un orden de arcos conopiales que forman una serie de tracerías (*cusps* y *sub-cusps*) donde los arcos conopiales carecían de cualquier elemento divisorio entre los maineles y la arcuación, lo que denominó ábaco continuo (*continuous impost*). Sugirió entonces que su configuración "sólo se podría haber concebido cuando el espíritu del gótico desafiaba su propia letra y sus propias leyes". Ruskin compartió el rechazo a las formas del Gótico con la mayoría de "los apasionados por las antigüedades" de su tiempo, y fueron el intento de éstos por identificar las leyes del Gótico, junto con el vocabulario de Willis lo que permitió a Ruskin censurarlo con una terminología apropiada.

Gracias a Willis, Ruskin aprendió a entender la forma de la arquitectura como el resultado de una interacción dinámica de fuerzas, tanto estructurales como visuales. Sus meditaciones sobre la forma le deben mucho a Willis, quien condenaba, por ejemplo, la policromía estructural del Gótico Italiano con estos términos: "no podían concebirse una práctica más destructiva de la grandeza arquitectónica"<sup>91</sup>. En su cuaderno de notas, a 22 de diciembre de 1847, Ruskin empezó a reflexionar sobre este pasaje:

*Sobre las bandas y su valor. Leer la nota en la página 12 de Willis. Considerar por qué está equivocado. Comparar estas bandas de color con las*

*hiladas de ladrillo o de piedra, como en el Tesoro [esbozo de articulaciones alternas] Considerar la aparición de franjas en los peldaños. En los lados de la nave [esbozo en la página de enfrente]. En los plegados particularmente gruesos. Giotto en Santa Croce. Veronese. Patrones en &c. Franjas en conchas & [?zonas]. En las cebras. Rara en flores ¿por qué?*

El siguiente año, tras estudiar las formas de las conchas en el British Museum, amplió esta cuestión:

*Ahora creo que la forma, propiamente dicha, puede ser considerada como una función o un exponente tanto de crecimiento o de fuerza, inherente o impresa; y que uno de los pasos para admirarla o entenderla debe ser la comprensión de las leyes de formación y de las fuerzas que se resisten; todas estas formas son así indicadoras de líneas de energía, lo de presión, o de movimiento, que se imprimen o se resisten de diferentes maneras y son, por lo tanto, exquisitamente abstractas y precisas. Es, en cambio, arbitraria la presencia o ausencia de materiales de color y la belleza reside más en el color que en el trazado. De ahí las manchas, las vetas, los contornos imprecisos, etc en el mármol, en las pieles etc, y la belleza en su irregularidad...*

Esta diferenciación entre decoración y construcción, propuesta por Willis, permitió a Ruskin fijarse en la primera sin negar la importancia de la segunda. Esto lo llevó a distinguir entre el muro como elemento constructivo, y las tracerías sobre el muro (*wall-veil*) como decorativo, una distinción cuyo valor para arquitectos como Louis Sullivan se puede reconocer claramente.

Años más tarde, cuando Ruskin se cuestionaba la influencia que A. W. N. Pugin pudiera haber tenido en su pensamiento, asociaba este nuevo interés por el modo en que interaccionaban los elementos constructivos y los decorativos con su lectura de los *Remarks*:

*Quizá hayas pensado que la auténtica arquitectura Early English cifraba su encanto en cómo los elementos constructivos resultaban claros [uno de los "principios auténticos" de Pugin]. Su encanto depende por completo de la armonía abstracta de grupos de cilindros [...], que no tienen relación real alguna con la construcción, una relación teórica tan sutil que no habíamos visto hasta que el profesor Willis nos la reveló<sup>92</sup>.*

Además de definir las leyes del Gótico, otro propósito de Willis era aportar a los “apasionados por las antigüedades” ciertos conocimientos sobre la cronología y la geografía de los estilos arquitectónicos medievales a partir de la investigación que había llevado a cabo sobre Italia. Basándose en marcos cronológicos –en la “tabla estilística” que Thomas Rickman realizó en 1817– Willis trató de identificar los edificios en los que se podían ver elementos propios de la transición, para pasar, después, a investigar si esas transiciones eran resultado de la emulación de edificios de otros lugares o de una respuesta creativa a las exigencias locales. Éste era un proyecto adoptado ya por la OSPSGA pero, como hemos visto, no se encontraba entre los principales intereses de los estudios de Ruskin en 1845 y parece haber condicionado sus investigaciones por primera vez en 1846. Así, en su análisis de la Capilla Coleone en Verona, que visitó el 10 de mayo de 1846, identifica su pórtico como “un paso intermedio entre el gótico lombardo y el italiano”, porque mostraba grifos sosteniendo las columnas, lo que Ruskin asociaba con los trabajos lombardos, y un arco lobulado (*foiled arch*)<sup>93</sup>. En Verona, no sólo mostró interés por tratar de caracterizar la arquitectura de la ciudad con respecto a la veneciana (como había hecho cuando distinguía entre la de Lucca y la de Pisa en 1845) sino también por identificar características particulares del Gótico Italiano y vincularlas a la estética estructural promulgada por Whewell, Froude y Willis<sup>94</sup>. En el Duomo prestó particular atención a la relación entre los fustes (que llamó *divisions of mouldings*) de los pilares principales y las nervaduras y las molduras de las arcadas. A pesar de que le disgustaba el modo en que el capitel rompía el esquema, capitel que “recuerda a uno de esos adornos de papel arrugado que se colocan en la pata del cordero (cuando se sirve a la mesa)”, señaló que esta relación entre los distintos elementos ilustraba muy bien “el valor de la unidad, y de la claridad del diseño decorativo”<sup>95</sup>.

Posteriormente, en abril de 1846, Ruskin empezó a crear una tabla de estilos para el Gótico Italiano. Cuando se trasladó a Venecia, encontró una casa detrás de su hotel que parecía mostrar el primer estadio de la transición de un orden de arcos “lobulado” [*foiled*] a otro “polilobulado”

[*foliated*] (aunque no había adoptado aún estos términos derivados de Willis)<sup>96</sup>. Evidentemente estaba empleando las técnicas del análisis formal promovidas por sus amigos de la OSPSGA para tratar de darle sentido a las diferencias que vio entre los edificios en Venecia, con el fin de vincular sus cronologías a las historias de Italia que por otro lado había empezado a asimilar. En 1846, se constata ya una nueva confianza a la hora de fechar edificios a partir del estilo; por ejemplo cuestiona que iglesia de San Zeno de Verona debiera fecharse tan tarde –hacia 1000– como hacía Palgrave en la Guía de Murray<sup>97</sup>. Con respecto a los estándares de hoy, las fechas que asignaba Ruskin eran generalmente muy tempranas, incluso cuando usaba testimonios documentales, un error habitual entre los primeros “apasionados por las antigüedades”, que fechaban los edificios a partir de los datos más antiguos conocidos sobre su construcción, desdénando los referidos a reconstrucciones posteriores; sin embargo Ruskin estaba aprendiendo a confiar más en sus ojos y menos en sus lecturas.

### Molduras y barro

En 1849, por lo tanto, Ruskin había adquirido una nueva comprensión de la forma arquitectónica y había empezado ya a pensar acerca de la estructura narrativa y de los argumentos de *Stones of Venice* antes de volver a la ciudad en noviembre para realizar investigaciones posteriores, que continuó en el invierno de 1850-1851<sup>98</sup>. Sería lo que posteriormente recordaría como “un trabajo mecánico muy duro, árido”<sup>99</sup>, metáforas relacionadas con otras que también se aplicaban para calificar a sus contemporáneos “apasionados por las antigüedades” –como “*Dryasdust*”, literalmente polvoriento, seco como el polvo–, y a las autoridades literarias imaginarias que utilizaba Walter Scott en sus novelas para proporcionar tediosa información histórica.

La naturaleza “mecánica” del proyecto de Ruskin se basaba en sus esfuerzos por ser metódico, tanto en su forma de recopilar datos como en sus reflexiones acerca de cómo ordenarlos, sistemáticamente, cuestiones que empezó a esbozar en el viaje en el que cruzó Francia en 1849<sup>100</sup>. Entonces estableció diferencias entre diversas “familias Góticas” en las que distingue

tres líneas sucesorias: el “Gótico superficial” (que incluía a ‘Giotto’ como una de sus ramas), el “Gótico central” (consistente en *Decorated* —en su particular definición del término, que aplicaba al gótico con tracería anterior a lo que hoy se entiende con “Perpendicular”— y el “Veneciano”) y el “Gótico lineal” (“Flamígero” y “Perpendicular”), un sistema que ilustra en el volumen II de sus *Stones*<sup>101</sup>. De las tres familias calificaba el “Gótico de Giotto” de más noble “desarrollado completamente en el Sur”, que culminaba en la catedral de Monza; el “Central”, el más noble que jamás se había logrado en el Norte, mientras que el “Lineal” suponía la cumbre y la esencia del carácter del Norte. El suyo era un sistema tripartito, como el que habían propuesto Rickman y Whewell, basado en el modo en que entendía Ruskin el carácter lineal de lo que Willis había llamado “*After Gothics*” —aquellas formas posteriores a lo Lineal que ya no consideraba góticas que Ruskin había explorado en sus estancias en Suiza en 1846 y en Normandía en 1848, pero rechazaba implícitamente la idea de Willis de que en Italia jamás había existido una escuela de Gótico propia.

Hewison y Kite han podido fechar con mayor precisión el origen de la construcción de esta genealogía, pues en noviembre de 1849, Ruskin había elaborado con éxito una progresión de formas que parecía acompañar su comprensión de los desarrollos tanto estilísticos como cronológicos. La presentó como una secuencia de formas de arcos, numerada como “órdenes” separados, un término derivado de Rickman y Willis. Su siguiente tarea consistió en localizar los ejemplos más antiguos de cada forma y trazar la transición de un estilo al siguiente. La naturaleza de la transición (otro término que compartían la arquitectura y la geología) era un problema que afrontaban todos los historiadores de la arquitectura y para Ruskin fue tan difícil de lidiar como lo fue para los demás. Al reflexionar sobre el tema, Ruskin recurrió a metáforas visuales: los estilos podrían cambiar “del mismo modo que un color se convierte en otro”, o podían coexistir, lo que representó en sus notas como un nivel escalonado de horizontales superpuestas<sup>102</sup>. Willis había definido la analogía cromática como un proceso de “fusión”, lo que dificultaba el diseño de un cuadro de estilos diferentes,

pero, al igual que Ruskin, intentaba superar ese obstáculo estudiando el desarrollo estilístico de cada miembro arquitectónico por separado. Sin embargo, Willis no habría de seguir por ese camino, ya que sus contribuciones en este sentido se limitan a algunas notas inéditas y a algunas conferencias<sup>103</sup>.

Para Ruskin, en cambio, el estudio de la morfología arquitectónica se volvió un mecanismo de estructuración esencial en su investigación. Siguiendo sus clasificaciones estilísticas, en el Cuaderno de Notas M2, se explayó al tratar los distintos elementos de un edificio: muros, tejados, puertas y ventanas— y la función de cada uno de ellos, reflexiones que incorporaría en las “Seis Divisiones de la Arquitectura” que enumera en *Stones of Venice*, volumen 1. Este discurso ocupa unas veintiocho páginas y su redacción le debió de llevar varios días (aunque la página 14 ya estaba completa en el momento en que Ruskin llegó a Monza a 1 de noviembre de 1849, como demuestra una nota hecha en esta ciudad en el Libro M referida a un pasaje en M2). Es en estas notas donde se encuentra una clasificación de los capiteles en grupos diferentes, cada uno asociado a una letra, basándose en la premisa de si la curvatura de la cesta era convexa o cóncava. Posteriormente, clasificó los arcos como “Plano”, “Verdadero” y “Alto”, subdividiendo estas categorías teniendo en cuenta si el arco era de medio punto o apuntado. Aunque las notas hacen algunas referencias a ejemplos reales, su sistema es, fundamentalmente, teórico, y no está basado en la “verdadera historia de los edificios”, por citar una de las divisiones establecidas por Whewell<sup>104</sup>.

Whewell había advertido que la investigación arqueológica debía poder conectar la teoría con los datos observados y ello requería tiempo y aprendizaje. Este tipo de investigación es el que Ruskin abordó al llegar a Milán. Hizo dibujos y borradores in situ en el cuaderno de notas, que redactaba al anochecer, con descripciones más completas en el Cuaderno de notas M, añadiendo notas cruzadas a la página correspondiente del cuaderno N. Usaba el lápiz para sus bocetos y notas, que después completaba con entintados y acuarela y con las notas a tinta que incluían descripciones más completas (como aquellas en-

contradas en M) y que a veces eran preguntas o recordatorios de que debía buscar más datos. En Verona, comenzó a complementar el cuaderno N con los primeros esbozos y medidas tomadas in situ en hojas de papel (ahora conocidas como "hojas de trabajo" e.g. Fig. 9). Las numeró secuencialmente, de la 1 a la 195, y en ocasiones indicó la fecha. Todas las hojas de trabajo conocidas parecen datar del viaje de 1849-1850. Ruskin también las usaba al confeccionar por la tarde las notas, haciendo también referencias cruzadas a ellas. Las hojas de trabajo ofrecen, por lo tanto, una referencia precisa de la cronología del proyecto, a pesar de que no se conserva la serie completa como tal. El propio Ruskin nutrió con ellas las ilustraciones de sus publicaciones, pero a su muerte se dispersaron<sup>105</sup>.

Poco después, Ruskin abordó investigaciones temáticas, recogidas en diversos cuadernos que llevan por título "Housebook", "Doorbook", "Palace book", "Gothic book", "St M[ark] book", "Verona book" y "Bit book"<sup>106</sup>. El prime-

ro, el Housebook, que abarca los edificios que se extienden a lo largo del Gran Canal, debe ser posterior al 23 de noviembre, fecha en la que finalmente elaboró una tipología para los distintos estilos del Gótico Veneciano. Los distintos órdenes en los que se basaba su sistema estaban dibujados en la hoja de guarda frontal del Housebook y su código numérico funcionaba como guía. Además, la hoja de guarda incluye tipologías de elementos de acuerdo con su función (capiteles, basas etc), tipologías a las que se asocian sus respectivos códigos. No existen referencias cruzadas con las hojas de trabajo y, por lo tanto, es posible que, a pesar de que en ellas usaba tinta, esas notas fuesen hechas como mero trabajo de campo. En el libro se advierte otro sistema de clasificación distinto hecho antes de que Ruskin pusiera sus notas. Una segunda mano (identificada como la de su mujer, Effie) añadió el siguiente esquema: 1=puerta; 2=nivel del agua; 3=ángulo; 4= ventanas primer piso; 5=segundo piso y 6=tercer piso. Un esquema similar se usó en el "Door book", iniciado en diciembre: a cada puerta se le otorga un número correlativo, después del cual se registra el número de la casa (siguiendo con la secuencia empleada en el Housebook), el tipo (de acuerdo con la taxonomía elaborada en la hoja de guarda frontal, que se corresponde con su clasificación estilística básica: Bizantino, de Transición, Gótico, y Renacimiento), los diagramas de aparejos (y notas sobre si las molduras incluyen decoración vegetal (*foliage*), las envergadura de las arquivoltas (mediciones, no siempre completadas), y secciones de arquivoltas, de jambas, y remates de pilastras (codificadas de acuerdo con las taxonomías de la hoja de guarda frontal, que presentan modificaciones con respecto a las que empleó en el Housebook). El uso de este tipo de esquemas metodológicos era una práctica común entre los arqueólogos y en sus prácticas pudo haberse inspirado Ruskin, pero los suyos difieren de los de aquéllos y debieron haber sido ideados por él mismo. Sin embargo, pronto se da uno cuenta de que la verborrea particular de Ruskin y su preocupación por los detalles traspasan los límites del esquema y en algunos casos las notas ocupan muchas más páginas de las que previamente se habían destinado para ellas. Aunque algunas de estas notas incluyen críticas

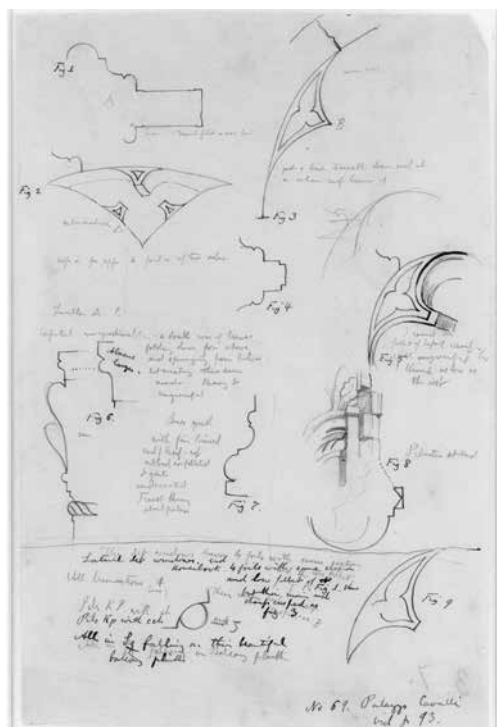


Fig. 9. John Ruskin, 'Hoja de trabajo 69, Palazzo Cavalli' (1849-50). Reproducido con autorización de la Fundación Ruskin (Ruskin Library, University of Lancaster, RF 1623).

arquitectónicas: “rica en sentimientos pero de corte abrupto”, “muy glorioso –de hermosa y simple perfección–”, ninguna de ellas se expande con el lenguaje metafórico tan típico de la publicación final, lo que lleva a pensar que Ruskin lo adoptó tanto por su utilidad como medio de comunicación como por ser un instrumento retórico que apoyaba sus interpretaciones, y no porque fuese parte integrante de sus principales experiencias visuales<sup>107</sup>.

Aunque los hábitos de la sociedad educada en la que se crió impulsaban tanto el movimiento Pintoresco como el arqueológico, el proyecto de Ruskin era muy personal. Aunque Ruskin había colaborado con Harding en 1845, pronto discrepó de sus aproximaciones. A juicio de su padre, todavía anclado en modos más tradicionales, la característica más sobresaliente de los nuevos dibujos de su hijo era su carácter fragmentario. Como él mismo escribió acerca de sus bocetos a su amigo W. H. Harrison desde Venecia en 1846,

*está atrapado en bocetos apenas elaborados, porque está dibujando continuamente, pero no dibujos como los que en otro tiempo usted y yo felicitábamos, como suele hacerse, diciéndole que merecía un marco; sino fragmentos de todo, desde una cúpula hasta una rueda de carro, pero tales fragmentos son para el ojo normal una masa de jeroglíficos –todos verdaderos–. Verdad en sí misma, pero verdad fragmentada*<sup>108</sup>.

No conforme ya con las exigencias de “los ojos normales” (o, más bien de los ojos de un *connoisseur* cultivado), desde 1849 Ruskin trabajó solamente con su sirviente, que también era su gondolero. Su mujer Effie recordaba cuán lejos de las normas de educación le había llevado su investigación ya que bajaba lleno de polvo tras escalar los edificios, y garabateaba notas que sólo él mismo podía comprender. Mientras que los “apasionados por las antigüedades” del siglo XVIII buscaban “vistas”, que plasmaban siguiendo las normas establecidas, la investigación de Ruskin exigía un contacto físico personal con los propios edificios y el aprendizaje por medio de la observación directa a través del dibujo.

Un aspecto igualmente importante de su investigación, aunque se advierte menos en las notas que se conservan, fue su estudio, tanto de las fuentes publicadas (por el taller del erudito

local Rawdon Brown) como de los archivos venecianos<sup>109</sup>. Esto demuestra de nuevo que Ruskin seguía el método de los “apasionados por las antigüedades” de su tiempo, pues trataba de aunar testimonios “externos” (históricos) e “internos” (arqueológicos) con el fin de crear “hechos” históricos que hablasen por sí mismos. Además de proveer a Ruskin de métodos, las prácticas de los “apasionados por las antigüedades” le proporcionaron también ideas para los objetivos más amplios que forman los cimientos de *The Stones of Venice*. Estando en Florencia, en 1845, Ruskin observó el contraste de actitud ante los edificios históricos entre los habitantes de Lucca y los florentinos. Como escribió a su padre:

*Todo lo que permanece en Lucca es genuino –está arruinado, pero puedes recrear a través de todo ello lo que ha sido [...]– sabes que esas son las auténticas piedras que fueron depositadas por las manos del siglo X.*

En Florencia, en cambio, monumentos como el Campanile de Giotto estuvieron en un perpetuo estado de restauración, hasta que no quedó nada de Giotto, y se convirtió en una mera copia, de modo que ya no podía servir para apelar a los sentimientos<sup>110</sup>.

Su punto de vista sobre el asunto evocaba un pasaje que había leído en el *Quarterly Review* en algún trabajo sobre arquitectura medieval, entre otros el *Ecclesiastical Architecture of Italy* de Gally Knight; y aunque Ruskin habría de cuestionar más tarde la exactitud de las ilustraciones del *Review*, escribía a su madre que la obra describía su “sentimiento como ‘apasionado por las antigüedades’ al pie de la letra” al declarar el valor de cualquier resto arquitectónico como testimonio histórico. Tal y como el *Review* exponía, para “los amantes de las antigüedades” (una etiqueta que Ruskin reclamaba de buena gana), “cada estructura se convierte en el testimonio vivo del conocimiento, las costumbres, las opiniones y los sentimientos de la humanidad [...] Los edificios que las naciones levantan están asociados inevitablemente con los hechos que suceden en estas las naciones”<sup>111</sup>.

Tales declaraciones, defendidas a menudo por “los apasionados por las antigüedades” de la época, aunque rara vez trabajaron en ese sentido, muestran evidentes paralelismos con el

proyecto de Ruskin. Por ejemplo, en su análisis de arcos que finalmente desembocaría en los capítulos de *The Stones of Venice* donde en el volumen 1 describe la construcción de un arco (y la usaba como metáfora y signo de la moralidad humana, permitiendo leer su desarrollo histórico en relación con la sociedad del momento) y, en el volumen 2, donde propone un desarrollo formal, desde el arco de medio punto bizantino hasta el gótico apuntado, y de ahí a las formas lobuladas y polilobuladas (*foiled* y *foliated*). Los *Remarks* de Willis le proporcionaron tanto la cronología como el modelo en que basaba la historia de la arquitectura italiana, que entendía como un conflicto entre el envilecido Clasicismo y el Gótico del Norte. Ruskin afirmaba que en Venecia este conflicto se había vivido más intensamente y se había resuelto plenamente. Mientras las estructuras Góticas tempranas de la ciudad se podían comparar con un prisionero “cautivo entre las fuerzas del enemigo, y manteniendo su posición hasta que sus compañeros llegasen a rescatarlo”<sup>112</sup>, el Palacio Ducale representaría el fin del enfrentamiento en términos históricos, raciales/geológicos y formales:

*Opuestos en su carácter y misión, iguales en su formidable energía, llegaron del Norte y del Sur, un torrente glaciario y flujos de lava; se encontraron y se enfrentaron sobre las ruinas del Imperio Romano; y el centro absoluto de su combate, y su lugar de reposo, el agua muerta entre remolinos opuestos, cargada con fragmentos arrastrados del naufragio Romano, es Venecia.*

*El Palacio Ducal de Venecia aloja los tres elementos en proporciones exactamente iguales –el Romano, el Lombardo, y el Árabe. Es el edificio central del mundo*<sup>113</sup>.

Estas palabras demuestran cómo Ruskin pasó de un modelo arqueológico principalmente (aunque no exclusivamente) formal a construir un relato intensamente dramático y metafórico. Sin embargo, al hacerlo, traspasó notablemente las convenciones de la historia de la arquitectura tal como se estaban empezando a conformar. Como Hewison y otros demostraron, el trabajo de Ruskin contenía mensajes morales y políticos que se fueron alejando cada vez más de los ideales “científicos” propios de “los apasionados por las antigüedades” de su tiempo, y su trabajo no fue reseñado en el *Archaeological Journal* o en el

*Journal of the British Archaeological Association*, los portavoces oficiales de una disciplina embrionaria. En un momento en el que el estudio de la arquitectura era muy controvertido, arqueólogos como Willis intentaban evitar cualquier tono “partidario” o “entusiasta”; reclamaban una retórica neutral, como la que se usaba con fines científicos. No parece probable que nada de esto preocupase a Ruskin –no tenía ni ambición ni intención de convertirse en arqueólogo ni de dirigir sus escritos a una audiencia en particular.

Si su *Stones of Venice* no se ajustaba a las normas arqueológicas, para el padre de Ruskin –que era el apoyo financiero para la investigación y la publicación– sus objetivos seguían siendo demasiado áridos “e incluso no muy interesantes para los arquitectos ingleses”. Mientras consideraba las *Seven Lamps of Architecture* “un libro magnífico”, porque en él la moralidad se anteponía a los detalles arqueológicos, le preocupaba que *Stones* contuviera demasiada información técnica: “un vasto convenio de materia plana de hechos, y detalles diminutos”, que eran innecesarios y poco atractivos para alguien como él mismo, “un mero lector general que busca deleite y entretenimiento”<sup>114</sup>. Su lucha entre mantenerse fiel a su padre y a lo Pintoresco, intentando satisfacer “sus gustos y sensibilidad quisquillosos”, y su nuevo compromiso con las pruebas fácticas se rastrea fácilmente en las modificaciones que hizo al manuscrito<sup>115</sup>. Escribir era para él un proceso casi tan intenso como la investigación y finalmente acabó por terminar hastiado de su trabajo. En 1851 escribió a Acland, “Voy a dejar de dibujar, como usted me dijo que debía hacer”<sup>116</sup>, y unos cuantos años después recordó a su amigo americano Charles Eliot Norton que, al terminar el libro, “Venecia se presentaba ante mí, simplemente como una cantidad desmedida de ‘molduras’, y no asociaba a los edificios a otra cosa que no fuera un sufrimiento más o menos intenso, o a un rompecabezas o a un desafío”, o con el desconcierto derivado de “alféizares descoordinados de sus peldaños de las escaleras, partes traseras de casas descoordinadas de las fachadas...”. Pero no todo estaba perdido: “Han vuelto, ahora, las impresiones favorables, y la esperanza de escribir una o dos palabras sobre Venecia todavía, cuando me saque de la cabeza las molduras y el barro”<sup>117</sup>.



## Conclusión

Los viajes de Ruskin al continente entre 1845 y 1853 lo condujeron desde lo Pintoresco hasta modos de observar y registrar la arquitectura más relacionados con la producción de conocimiento, (la "ciencia" en terminología del siglo XIX) que con la sensibilidad. Su investigación le ayudó a cultivar un "ojo experto", que lo distinguiría de sus colegas, no sólo porque había desarrollado una gran sensibilidad hacia la belleza, también sino por su capacidad de atención por los detalles y por su destreza en el análisis visual. Sin embargo, los métodos que Ruskin aplicó no eran estrictamente visuales: requerían de una interacción iterativa entre el ojo, la mano y la mente. Lo que veía se traducía en dibujo; y lo que dibujaba se convertía en dato para el análisis comparativo, la reflexión y la interpretación. Sus opiniones cambiantes afectaban a lo que más tarde veía y registraba. Y en cada estadio de este ciclo, la información que le proporcionaban sus lecturas y las obras de otros investigadores de la arquitectura, influía en lo que veía, en cómo lo registraba y cómo lo interpretaba. Ese ciclo carece de inicio y de final, y estas influencias funcionaban simultáneamente, aunque se pueden identificar algunos hitos importantes en sus cambios de trayectoria. En Lucca, en 1845, fue consciente de que lo que veía no se ajustaba a lo que había aprendido anteriormente; en Como en 1846 y como en Normandía en 1848, sus lecturas empezaron a afectar a la selección de los elementos de los edificios que valía la pena observar más detalladamente y al modo de describirlos e interpretarlos, y en Venecia en noviembre de 1849, al tener en cuenta las relaciones entre el dibujo y la reflexión tanto en lo que se refiere a los textos como a los edificios le permitieron pergeñar un nuevo sistema en el que podía clasificar sus observaciones y componer un discurso narrativo.

Para aquellos que buscan los antecedentes para los modos de ver propios de la Modernidad, las andanzas de Ruskin por Venecia parecen anticipar la desinteresada visión del *flâneur*, mientras que su interés por lo fragmentario

parece anticipar la idea de Benjamin de la recolección de los restos que pueden recuperar la historia, y sus metáforas acuasas, centradas en la idea de *fluir* y en los remolinos prefiguran los valores espaciales de la Modernidad. Al mismo tiempo, la búsqueda de sistemas de Ruskin, con los que alcanzó y justificó su modo de entender Venecia, estaba al servicio de otro de los valores a los que se adherirá la Modernidad: la objetividad científica. Sin embargo Ruskin no es un escritor que esté en la cumbre de la Modernidad, porque su modo de ver sistemático estaba muy lejos de ser desapasionado, lo que le condujo en una dirección muy distinta. Por ejemplo, sólo tras recopilar cientos de ejemplos Ruskin fue capaz de reconocer que ciertas molduras de arcos habían sido encargadas y producidas en masa, un sistema que condenó<sup>118</sup>. Así, el uso de "métodos mecánicos" le permitió ofrecer una crítica de los productos que se obtenían con ellos. Reconociendo lo que veía como signo de "vida" y disfrute de los constructores medievales democratizó su visión, trasladándola desde el ojo desinteresado de lo Pintoresco hasta algo más apasionado y comprometido, sentando las bases de su futuro compromiso con la educación artesanal. De hecho, al reflexionar sobre su práctica cambiante, Ruskin predijo muchas de las críticas que recientemente se han hecho a lo Pintoresco por su falsa objetividad y su frialdad<sup>119</sup>. Y aunque su lenguaje era a menudo el de alguien que quería apropiarse de algo, y coleccionó vaciados e incluso fragmentos físicos casi como un etnógrafo imperialista podría coleccionar cabezas reducidas, es demasiado simplista ver en sus prácticas de dibujo síntomas de una voluntad de control disfrazada de búsqueda de conocimiento. Más bien, como Christopher Newall advirtió, en los dibujos de Ruskin se reconoce su voluntad de "rebajarse castigándose a sí mismo a realizar dibujos minuciosos"<sup>120</sup>. Sus prácticas de dibujo dejaron de ser una actividad elegante para adquirir una responsabilidad sagrada, destinadas a convertir a los monumentos privados en un patrimonio común, para que si se contemplase de la manera adecuada, todo el mundo fuera capaz de entenderlos y disfrutar de ellos.

## NOTAS

\* A la autora le gustaría mostrar su agradecimiento a Stephen Kite, Stephen Wildman y al personal de la Ruskin Library, a los archiveros y conservadores de otros repositorios utilizados y, en particular, a Rocío Sánchez Ameijeiras, por su traducción, elegante y trabajosa.

<sup>1</sup> R. Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993), p. 2; M. Swenarton, *Artisans and Architects: The Ruskinian Tradition in Architectural Thought* (Basingstoke: Macmillan, 1989); G. Davenport, "The House that Jack Built", *Salmagundi*, 43 (1979), pp. 140-155.

<sup>2</sup> J. Bloomer, "Ruskin Redux", *Assemblage*, 32 (1997), pp. 8-11.

<sup>3</sup> H. I. Shapiro (ed.), *Ruskin in Italy. Letters to his Parents 1845* Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 51.

<sup>4</sup> Ver en particular R. Sweet, *Antiquaries: The Discovery of the Past in Eighteenth-Century Britain*, London y New York: Hambledon, 2004. Nota del Traductor: en castellano el término *antiquarist* carece del doble significado que sostiene en inglés. He decidido traducirlo por "los apasionados de las antigüedades", y utilizaré esta misma expresión a lo largo del texto, evitando así cualquier confusión con la dimensión comercial del término castellano "anticuario".

<sup>5</sup> J. Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA: MIT Press, 1992.

<sup>6</sup> Para la relación social entre los "apasionados por las antigüedades" y sus artistas, véase N. Heringman, *Sciences of Antiquity. Romantic Antiquarianism, Natural History and Knowledge Work*, Oxford: Oxford University Press, 2013.

<sup>7</sup> J. Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and modern Culture*, Cambridge, MA: MIT Press, 2001, p. 1.

<sup>8</sup> E. T. Cook, *The Life of John Ruskin*, 2 vols., Cambridge, Cambridge University Press, 1911, 1, p. 55.

<sup>9</sup> V. A. Burd (ed.), *The Ruskin family Letters: the correspondence of*

*John James Ruskin, his wife, and their son John, 1801-1843*, 2 vols., Ithaca: Cornell University Press, 1973, I, p. 433.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 434.

<sup>11</sup> J. Ruskin, *Notes by Mr. Ruskin on Samuel Prout and William Hunt: illustrated by a loan collection of drawings exhibited at The Fine Art Society's Galleries, 148 New Bond Street, 1879-80*, London, 1879, p. 46.

<sup>12</sup> Ruskin, *Praeterita*, Works, 35, pp. 622-3. He considerado que el término "carved" que aparece en el original es un error tipográfico y lo que interpretado como "cared". Los términos *curliewurlies* y *whigarleeries* son escoceses, Ruskin los utiliza deliberadamente.

<sup>13</sup> 'Fisher Street, Carlisle', Ruskin Library, Lancaster University (a partir de ahora RF), RF 1194 y (versión a lápiz), Harvard Art Museums/Fogg Museum, Bequest of Mrs. Alfred Mansfield Brooks, 1970.90. Quiero agradecer a Stephen Wildman por haberme proporcionado este bosquejo.

<sup>14</sup> J. Ruskin, "The Poetry of Architecture", *Works*, 1, p. 29.

<sup>15</sup> J. D. Hunt, "Ruskin: The Design of Nature and the Transcription of its Manuscript", *Assemblage*, 32, 1997, pp. 12-21, esp. p. 18.

<sup>16</sup> M. Rudwick, "The Emergence of a Visual Language for Geological Science, 1760-1840", *History of Science*, 14:3, 1976, pp. 149-95.

<sup>17</sup> J. Ruskin, *Modern Painters*, III, *Works*, 5, p. 353.

<sup>18</sup> J. Evans y J. H. Whitehouse, *The Diaries of John Ruskin*, 3 vols, Oxford: Clarendon Press, 1956, 1, p. 39.

<sup>19</sup> Ruskin, *Works*, 35, p. 198.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 611.

<sup>21</sup> Véase la carta de Ruskin c.1840 aconsejándole cómo sombrear y elaborar los colores: *Works*, 36, pp. 19-21.

<sup>22</sup> H. L. Thompson, *Henry George Liddell D. D., A Memoir*, New York: Henry Holt, 1899, p. 46.

<sup>23</sup> Ruskin, *Works*, 35, p. 198.

<sup>24</sup> W.A. Pantin, "The Oxford Architectural and Historical Society, 1839-1939", *Oxoniensia*, 4 (1939), pp. 174-194, esp. pp. 174-175.

<sup>25</sup> Ruskin, *Works*, 35, p. 198.

<sup>26</sup> D. Prout, "'The Oxford Society for Promoting the Study of Gothic Architecture' and 'The Oxford Architectural Society', 1839-1860", *Oxoniensia*, 54, 1989, pp. 379-391; G. Chitty, "John Ruskin, Oxford and the Architectural Society, 1837-1840", *Oxoniensia*, 65, (2000), pp. 111-131.

<sup>27</sup> R. H. Froude, "Church Architecture", en J. H. Newman, J. Keble y T. Mozley (eds.), *The Remains of the Late Reverend Richard Hurrell Froude*, 2 vols, Derby: J. G. y F. Rivington, 1838, 2, pp.335-374; la cita es de T. Mozley, *Reminiscences, chiefly of Oriel College and the Oxford Movement*, 2 vols., London: Longmans, Green and Co., 1882, 1, p. 216.

<sup>28</sup> A. Buchanan, *Robert Willis and the Foundation of Architectural History*, Woodbridge: Boydell and Brewer, 2013, pp.71-114.

<sup>29</sup> J. H. Parker, "Notes on the Crypt of St Peter's Church in the East compared with the Chapel in the White Tower, London", Bodleian Library, Oxford, MS Dep c.591.

<sup>30</sup> C. Newton, "On the Study of Archaeology", *Archaeological Journal*, 8, (1851), pp.1-26, esp. p. 20.

<sup>31</sup> "Report of the Annual Summer Meeting of the Leicestershire Architectural and Archaeological Society, 18652", *Associated Architectural Societies Reports and Papers*, 8, 1865-6, p. LVIII. Nota del Traductor: he mantenido el término *Decorated* en ingles, porque así suele hacerse.

<sup>32</sup> Véanse por ejemplo sus 'Drawings of Churches', 1802-12, British Library, Add. MS 37803.

<sup>33</sup> *The Rules and Proceedings of the Oxford Society for Promoting the Study of Gothic Architecture*, Oxford, 1840, actas del 29 de octubre de 1839.

<sup>34</sup> Ruskin, *Works*, 35, pp. 611-612.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Ruskin, *Modern Painters*, II, *Works*, 4, p. 343.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Ruskin, *Diaries*, 1, p. 189.

<sup>39</sup> W. A. Hunt, "Ruskin: The Design of Nature"; C. S. Finley, *Nature's Covenant: Figures of Landscape in Ruskin*, University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 1992.

- <sup>40</sup> RF Notebook M, ff. 1-2.
- <sup>41</sup> J. Ruskin, *Letters addressed to a college friend during the years 1840-1845*, New York y London: Macmillan and George Allen, 1894, pp. 40-42.
- <sup>42</sup> *Ibid.*, p. 38.
- <sup>43</sup> *Ibid.*, p. 42.
- <sup>44</sup> Ruskin, "Letters", *Works*, 36, pp. 58-60 (p. 60).
- <sup>45</sup> Ruskin, *Works*, 35, p. 314.
- <sup>46</sup> C. Wilmer, "Back to nature: Ruskin's aspen and an art in the service of the given", *Times Literary Supplement*, 1 December 1995, pp. 3-4.
- <sup>47</sup> N. Penny, *Ruskin's Drawings*, Oxford: Ashmolean Museum, 1997, p. 26.
- <sup>48</sup> J. Ruskin, *Modern Painters*, 5 vols, London, 1843-60, 1, 1843, pp. 92-96.
- <sup>49</sup> J. Ruskin, *Modern Painters*, 1a edición., 1, pp. 400-401.
- <sup>50</sup> J. Ruskin, *Modern Painters*, 3a edición, 1, pp. 403-404.
- <sup>51</sup> *Ibid.*, 1, pp. 109-110.
- <sup>52</sup> *Ibid.*, 1, p. 105.
- <sup>53</sup> *Ibid.*
- <sup>54</sup> Para el sistema de Whewell en la edición usada por Ruskin, véase su *Architectural Notes on German Churches*, 3a edición, Cambridge y London: J. y J. J. Deighton y J. H. Parker, 1842, pp. 116-26; para Willis, véase Buchanan, *Robert Willis*, pp. 129-30; para el sistema empleado por Henry Dryden y anunciado a la OSPSGA en 1841, véase Bodleian Library, MS Dep C. 591.
- <sup>55</sup> RF MS 05B.
- <sup>56</sup> Ruskin, *Works*, 35, p. 350.
- <sup>57</sup> *Ibid.*
- <sup>58</sup> J. Ruskin, *The Ruskin Art Collection at Oxford, Catalogues, Notes and Instructions*, *Works*, 21, p. 175.
- <sup>59</sup> RF MS 05B, f. 10.
- <sup>60</sup> RF MS 05B, ff. 14-17, detalle de la ventana en f. 15v.
- <sup>61</sup> RF MS 05B, f. 20.
- <sup>62</sup> RF MS 05B, f. 85 y f. 132.
- <sup>63</sup> Shapiro, *Letters*, p. 189.
- <sup>64</sup> RF MS 05A, f. 19v.
- <sup>65</sup> E.T. Cook y A. Wedderburn, "Catalogue of Ruskin's Drawings", en *Works*, 38, pp. 293-301.
- <sup>66</sup> Shapiro, *Letters*, pp. 205-6. Este era probablemente el dibujo número 1, (ahora aparentemente perdido) véase *infra*.
- <sup>67</sup> RF MS 05A, f. 16v y hoja suelta después de f. 18, identificada como un perfil de Ca' Foscari en RF, MS 05C, f. 47.
- <sup>68</sup> Sus temas pueden ser identificados a partir de RF MS 05C, ff. 46v-47.
- <sup>69</sup> Shapiro, *Letters*, p. 207.
- <sup>70</sup> *Ibid.*, p. 139.
- <sup>71</sup> *Ibid.*, p. 220.
- <sup>72</sup> *Ibid.*, p. 85.
- <sup>73</sup> R. Hewison, *Ruskin on Venice*, New Haven y Londres: Yale University Press, 2009, p. 94.
- <sup>74</sup> Presentado por Ruskin en la Ruskin Drawing School en 1875, ahora en el Ashmolean, WA.RS.ED.102.
- <sup>75</sup> S. Kite, *Building Ruskin's Italy. Watching Architecture*, Farnham y Burlington, VT: Ashgate, 2012.
- <sup>76</sup> Shapiro, *Letters*, p. 204.
- <sup>77</sup> Un ejemplo de 1846 es RF MS 05B, f. 16. Señaló la importancia del punto de observación en relación con el efecto de las molduras en *Modern Painters*, 3rd edn., 1, p. 104.
- <sup>78</sup> RF MS 05B, f. 1.
- <sup>79</sup> Ruskin *Modern Painters*, 2, *Works*, 4, Epílogo, p. 346.
- <sup>80</sup> Ruskin, *Works*, 1, p. 122.
- <sup>81</sup> RF MS 05B, f. 4v. Es interesante advertir que Ruskin debió prestar especial atención a las formas de los arcos de Pisa, aunque no se advierte hasta el f. 10. Nota del Traductor: mantengo a partir de ahora ciertos términos originales en inglés porque son importantes para la discusión sobre terminología.
- <sup>82</sup> RF MS 05B, f. 4.
- <sup>83</sup> Shapiro, *Letters*, p. 236.
- <sup>84</sup> *Ibid.*
- <sup>85</sup> *Ibid.*, p. 206.
- <sup>86</sup> RF MS 05C, f. 43v y ff. 51-62.
- <sup>87</sup> RF MS 05C, f. 43v and ff. 51-62.
- <sup>88</sup> Ruskin Museum, Coniston, CON-RM, 1990.381, p. 151.
- <sup>89</sup> RF MS 06, f. 46 y f. 248.
- <sup>90</sup> RF MS 05C, f. 8.
- <sup>91</sup> R. Willis, *Remarks on the Architecture of the Middle Ages, especially of Italy*, Cambridge: Deighton, 1835, p. 12.
- <sup>92</sup> Ruskin "Aralecta Pentelici", *Works*, 20, p. 213.
- <sup>93</sup> RF MS 05C, f. 15.
- <sup>94</sup> RF MS 05C, ff. 15-16.
- <sup>95</sup> RF MS 05C, f. 16.
- <sup>96</sup> CONRM, Sketchbook 4, 1846: 1990.381, pp. 33-34.
- <sup>97</sup> RF MS 05C, f. 19.
- <sup>98</sup> Hewison, *Ruskin on Venice*, pp. 149-175 y Kite, *Building*.
- <sup>99</sup> J. L. Bradley y I. Ousby, *The Correspondence of John Ruskin and Charles Eliot Norton*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 37.
- <sup>100</sup> Cuaderno de notas N, RF 1996 P1619, frente al f.1, escrito en Yale University, Beinecke Rare Book y Manuscript Library, MS Vault Section 14 Drawer 2 Box 4 (visto en la versión digitalizada mencionada arriba), ff. 1-3 (de la parte posterior).
- <sup>101</sup> *Works*, 10, pl. 12.
- <sup>102</sup> Hewison, *Ruskin on Venice*, p. 181.
- <sup>103</sup> Buchanan, *Robert Willis*, 3ª edición, pp. 113-114
- <sup>104</sup> Whewell, *Architectural Notes* (1842), p.xii.
- <sup>105</sup> La mayoría de ellos se encuentran ahora en el Ruskin Library de Lancaster, algunos otros sobreviven en otros lugares.
- <sup>106</sup> Han sido digitalizados por la Ruskin Library y comparados con otras fuentes: <http://www.lancaster.ac.uk/users/ruskinlib/eSoV/> (visitado en 23 de julio de 2014).
- <sup>107</sup> Para el uso de Ruskin de la metáfora, véase A. Hultsch, *Architecture, Travellers and Writers. Constructing Histories of Perception 1640-1950*, *Legenda Studies in Comparative Literature* 26, London: MHRA y Maney, 2014, pp. 129-152.
- <sup>108</sup> Citado en *Works*, 8, p.xxiii.
- <sup>109</sup> Hewison, *Ruskin on Venice*, pp. 154-162.
- <sup>110</sup> Shapiro, *Letters*, p. 119.
- <sup>111</sup> *Quarterly Review*, 75, 1845, pp. 334-403 esp. p. 339.
- <sup>112</sup> Ruskin, *Works*, 8, p. 248.
- <sup>113</sup> Ruskin, *Works*, 9, p. 38.

<sup>114</sup> Carta de John James Ruskin a John Ruskin, 6-7 de enero, 1852, citada por R. Hewison, "Notes on the Construction of *The Stones of Venice*", en R. Rhodes y D. I. Janik, *Studies in Ruskin. Essays in Honor of Van Akin Burd*, Athens, OH, 1982, pp. 131-152, esp. p. 142.

<sup>115</sup> Hewison "Notes" e *idem*, *Ruskin and Venice*, pp. 177-205.

<sup>116</sup> Ruskin, *Works*, 36, pp. 114-15.

<sup>117</sup> Carta de John Ruskin a C.E. Norton, mayo de 1857, en J. L. Bradley y I. Ousby (eds.), *The Correspondence of John Ruskin and Charles Eliot Norton*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, pp. 35-6.

<sup>118</sup> Ruskin, *Works*, 9, p. 172.

<sup>119</sup> Por ejemplo, A. Bermingham, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860*, Berkeley y Los Angeles: University of California

Press, 1989, y R. Sha, "The Power of the English Nineteenth-Century Visual and Verbal Sketch: Appropriation, Discipline, Mastery", *Nineteenth-Century Contexts*, 2002, 21:1, pp. 73-100.

<sup>120</sup> C. Newall, "Ruskin and the Art of Drawing", en H. Welchel (ed.), *John Ruskin and the Victorian Eye*, New York: Harry N. Abrams and the Phoenix Art Museum, 1993, pp. 81-115 esp. p. 81.

## TEXTO ORIXINAL

### 'All for Information': John Ruskin and Architectural Archaeology\*

Alexandrina Buchanan  
University of Liverpool

'From Romanticism to Modernism', the title of this volume of *Quintana*, implies a journey: from one world view, episteme, paradigm or simply one era to another. The subject of this essay, John Ruskin, the unclassifiable nineteenth-century writer, art critic, social commentator and educator, has been represented both as a (misleading) leader along the route, for example by Rosalind Krauss, writing of 'the modernist vocation of [Ruskin's] stare', or as an advertisement for the destination or cartographer for the voyagers.<sup>1</sup> We might even see, with Jennifer Bloomer, that the prose which Krauss castigates as 'prolix, endlessly digressive, a mass of description, theories that tail off into inconclusiveness, volume after volume, a flood of internal contradiction', his preference for serial publication and the nature of his production, as visual as it was textual, is confluent with the nonlinear and intensely visual narratives of the Internet, making Ruskin not merely a cartographer of modernism but of postmodernism too.<sup>2</sup> Yet historical journeys, whether as experienced or as represented are rarely smooth and straightforward, and between Romanticism and Modernism there are many sidetracks and byways. In this essay, I would like to explore one of the paths – a pilgrimage even – taken by Ruskin.

Our story starts with a journey: Ruskin's 1845 research trip to Italy for the second volume of his well-received book, *Modern Painters*, published two years earlier. On arriving in the Tuscan city of Lucca, however, he became conscious of a lodestone leading him in a different and unknown direction. As he wrote to his father 'What in the world am I to do in - or out of - this blessed Italy I cannot tell. I have discovered enough in an hour's ramble after mass, to keep me at work for a twelvemonth.'<sup>3</sup> It has been argued that it is when travelling heightens our perceptions and this was certainly the case for Ruskin. What he had discovered was San Frediano, a Romanesque church of the twelfth century, and a number of other churches of a similar date, beautiful but falling into ruin, which prompted Ruskin to one of his characteristically rambling rants against the French occupiers and Italian natives, seeing 'nothing done but evil, irremediable, self multiplying, all swallowing evil, vice and folly everywhere, idleness and infidelity, & filth, and misery, and desecration, dissipated youth & wicked manhood & withered, sickly, hopeless old age.' He concluded 'I don't know what I shall do.'

What he did was to set to work to try to make sense of his reactions by recording such remains as he could, both in words and in images, creating in the process an archive which became the treasury from which he constructed *The Stones of Venice* (3 volumes, 1851-3). His project took eight years in total and left Ruskin exhausted and dissatisfied. In one sense, it could be seen as a digression, and its most widely discussed result, the revival of Italian Gothic as a popular style for emulation by nineteenth-century architects was one Ruskin later decried. How-

ever the project forced Ruskin to engage in different ways with concepts he had already begun to explore: notions of truth, life and labour, which would profoundly influence his future direction. At the same time, it produced new ways of working and new ways of seeing, of which the texts and drawings are the product. His drawing practice moved from the production of picturesque views for polite consumption to include rough sketches produced, as in my title, 'all for information', with an urgency about them which was entirely new.

What I would like to suggest, however, that Ruskin was not alone on this journey and that, although *sui generis*, his changing practice should be associated with new recording practices by other groups. Previous scholars have identified Ruskin's geological practice as being relevant to his architectural recording and I will offer further evidence in support of this suggestion. In addition, I would like to suggest there needs to be further evaluation of Ruskin's links with the antiquarian community, which was itself in the process of transformation in the 1840s as the principles of 'scientific archaeology' took hold. Although Ruskin is rarely considered as an 'architectural historian' it should be remembered that this label was not yet available and contemporary antiquaries were trying out various approaches in relation to the buildings of the past. Within this landscape of experiment, Ruskin's project seems less idiosyncratic - and supports recent arguments that antiquarianism can represent a form of modernity, not its opposite.<sup>4</sup> There are similarities between their approaches, both as products of a new awareness of the role of the observer identified by Jonathan Crary and in relation to new audiences.<sup>5</sup> Despite Romanticism's emphasis on the individual, that personage was almost certainly a member of an educated elite, who could draw upon a shared set of pictorial values and associations. Ruskin identified a new form of art emerging in the nineteenth century, that of the 'Modern Painters', whose landscape art, whilst heir to a long tradition, was nevertheless new and appealed to a rather different audience: the bourgeoisie. In identifying Turner as a 'genius' (as much as a print-maker as for his role as a painter) he also gave dignity to an occupation formerly associated with 'trade'.<sup>6</sup> Nineteenth-century theories of mind emphasized the universality of basic viewing capacity: hence the possibility of the lower orders being 'improved' through access to art. By converting visual experience into information, or universally-accessible 'facts', the new modes of representation were not merely communicating a personal visual experience but recording and disseminating data. Such data brought its objects out of the realms of the imagination and into the 'universal archive', which is associated both with the colonialist will to control - including taking control of the past - and a more democratic freedom of information. By his insistence on personal recording, rather than reliance on a jobbing draughtsman, Ruskin insisted on the importance of drawing as a means of understanding, rather than mere representation or memorialization. Both the archaeologists, and Ruskin, in different but related ways, represent what Crary has argued of Western modernity since the nineteenth century, a demand 'that individuals define and shape themselves in terms of a capacity for "paying attention", that is, for a disengagement from a broader field of attraction [...] for the sake of isolating or focusing on a reduced number of stimuli.'<sup>7</sup>

### The Picturesque

In order to chart the course of Ruskin's journey, it is necessary first to describe his starting point, both in terms of the role architectural drawing played in his life and the associated styles of representation he adopted. Since his youth, Ruskin had been taught to draw within the prevailing picturesque tradition. The Picturesque was a semi-coherent set of theories, united by an instantly recognizable visual mode: a preference for the rough over the smooth, a fascination with ruins, degradation and decay rendered visually appealing through aesthetic representation and appreciation, and the creation of landscapes artfully contrived to appear natural and timeless. The Picturesque operated iteratively: an observer within this mode actively sought views of rural and urban environments which conformed to appropriate pictorial rules and thus were 'picturesque', which were then translated into drawn and painted 'views' which confirmed these rules.

Picturesque modes of observation had been essential to the revival of Gothic as an aesthetic category worthy of appreciation. Many medieval buildings were in a state of ruin and thus became (or were made into) ornaments to the landscape; others were in a poor state of repair and thus conformed to the ideals of roughness and decay. They were rich in associations: national, political and religious, which could appeal to a wide range of ideologies. However, the Picturesque was more than simply an aesthetic: it also informed patterns of behaviour and sociability. Whereas in the eighteenth-century, the aristocrats of Europe went on a 'Grand Tour' to visit the sights of Classical Antiquity and to collect antiquities and Old Masters, in the nineteenth-century the wealthier bourgeoisie also began to travel for cultural purposes. One of the virtues of the Picturesque, for its promoters, was its accessibility (to anyone with the leisure and money to travel). However the sights they explored and the mementoes they collected were those sanctioned by the Picturesque. Again, the pattern was iterative - the Ruskins purchased

books such as Rogers's *Italy*, with its illustrations by J. M. W. Turner, and the novels of Sir Walter Scott and were thereby inspired to visit the locations described and depicted, which the young John Ruskin then recorded in picturesque sketches. These then became props to the family's social interactions: shown and shared among their friends and acquaintances.

The social aspect of the Picturesque is nowhere more apparent than in Ruskin's introduction to University life. His unusual upbringing and unorthodox education led to an otherworldliness which distanced him from his peers but it is clear that drawing was key to his acceptance—and even celebrity—at Oxford.

Henry George Liddell, the future Dean of Christ Church (Ruskin's college), reported in 1837 that 'I am going to [...] see the drawings of a very wonderful gentleman commoner here who draws wonderfully. He is a very strange fellow, always dressing in a greatcoat with a brown velvet collar, and a large neck-cloth tied over his mouth and living quite in his own way among the odd set of hunting and sporting men that gentlemen commoners usually are.'<sup>8</sup> Ruskin's mother, who had accompanied her son to Oxford, proudly reported to her husband how news of his artistic prowess soon spread. Ruskin was preparing for bed when there was a loud knock at his door:

*The doors were opened and Mr. Liddle [Liddell] & Mr. Gassford [Gaisford, Dean of Christ Church] entered. John was glad he had wine to offer but they would not take any they had called to see sketches John says Mr. Liddle looked at them with the eye of a judge and delight of an artist and swore they were the best sketches he had ever seen John accused him of quizzing but he assured John he really thought them excellent'.<sup>9</sup>*

Ruskin added, as a postscript, that '[Hon Stephen Fox-] Strangeways says he's coming to see some very beautiful sketches of mine whose fame has reached his ears, I suppose through Liddell—who was quite enthusiastic—and when I said it was the scenes which made the pictures, d——d the scenes.'<sup>10</sup>

We do not know which of Ruskin's early drawings attracted such admiration, although whilst Ruskin was still in London he had shown architect E.B. Lamb an 1835 drawing of Rouen Cathedral, possibly the one reproduced in *Works* (Fig. 1). This is characteristic of Ruskin's earlier manner, which he later described as 'Proutish' after topographical artist Samuel Prout, his original model. He continued to use similar compositional devices and sketching techniques whilst at Oxford, in drawings like 'Merton College Chapel' (Fig. 2). Typical features of this style are the delineation of forms by broken lines and blobs and limited use of shading, with depth provided by compositional means. It is for this reason that Ruskin suggested that it was the scenes that made the pictures, for he had carefully selected viewpoints intended to maximize the picturesque effect. In addition, there is a focus on 'little picturesque incidents', both for their visual appeal and to provide anchors to determine the relationship between different elements of the scene.<sup>11</sup> Ruskin picked out the same sorts of detail as Prout: sections of roof tile, brickwork visible behind peeling plaster and the furniture of doors and windows. Another typical treatment is the mouldings, depicted by lines rather than shading and having an incrustated appearance, somewhat akin to piped icing. This was a treatment he recognized as deriving from his own visual predilections, which he then represented according to conventions learned from Prout. As he explained

*all carving came nearly alike to me, so only that it was rich. I cared only for "curliewurlies and whigmarleeries," and was as happy in the fifteenth century as in the tenth. Although already I had begun to draw traceries carefully, and the tabernacle work connected with them, for crockets, bosses, or decorated moldings, I used only such rude and confused lines as I had learned to imitate from Prout, and left their places blank in my sketches, to be filled up "out of my head" at home.<sup>12</sup>*

Most of Ruskin's early works were uncoloured, in accordance with approved pedagogic practice. His sketch of the spire of Oxford cathedral (his college chapel) is a rare venture into paint and shows as yet little facility for its use to record age and texture (Fig. 3). Of course, colour was at that date difficult to reproduce mechanically and many of Ruskin's early sketches seem to have been produced either with an eye to publication or shaped by its norms. One of the ways in which he had learned to sketch was by copying topographical prints and the pen and ink copies of the sketches he produced on his 1835 tour were similarly bordered and labeled, and at least one view produced on his 1837 tour exists in two versions: a pencil sketch and a worked up pen and ink copy more suitable for public display.<sup>13</sup> Some of the 1837 sketches were reproduced in Ruskin's first published work on architecture, the incomplete 'Poetry of Architecture' essays which appeared between 1837-8 in the *Architectural Magazine*, published by John Loudon, doyen of the Picturesque. Although of interest to the development of Ruskin's architectural thought and strong evidence for the influence of the Picturesque on his architectural descriptions, there is no need to discuss these essays further here, for they show little, if any, evidence of the influence of contemporary antiquarianism. As Ruskin then defined his project: 'Our object, let it always be remembered, is not

the attainment of architectural data but the formation of taste'.<sup>14</sup> Instead, his technical vocabulary is derived from landscape design,<sup>15</sup> whilst his arguments regarding the origins of architectural forms are based on travel writing, in which buildings appear as one element of local manners and morals, often associated with the climate and landscape of the country being described. This was a common trope and Ruskin's sources have not been identified, but one example of the genre, from the many others that could be cited, is William Edward Lane's *Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians* (1836), which included illustrations and descriptions of Egyptian houses, mosques, shops and baths.

### Drawing as Data Collection

It was also whilst he was at Oxford, however, that Ruskin became more familiar with another mode of observation, whose primary aim was not visually aesthetic, although its associative character could be as strong as that of the Picturesque. This was the scientific gaze, associated with the practice of drawing for gathering and analyzing data according to the ideals of inductive science.<sup>16</sup> Later in his life, Ruskin specifically paralleled the art he advocated with the inductive method, associated in nineteenth-century Britain with the work of Francis Bacon (1561-1626), whom he identified as 'having first opened the study of the law of material, when, formerly, men had thought only of the laws of human mind; and Turner having first opened the study of the aspect of material nature, when, before, men had thought only of the aspect of the human form.'<sup>17</sup>

Ruskin would already have encountered scientific modes of representation through his study of geology, a common amateur pursuit and one which was as sociable as enjoying the Picturesque. Before arriving at Oxford he had become a member of the Geological Society, where he met William Buckland, a Fellow of Christ Church and Ruskin's neighbour on Peckwater Quad. Nineteenth-century geology had been transformed by the recognition that rock formations were in themselves evidence of their date and the vicissitudes through which their constituent minerals had passed. Thus the order and form of the different strata became important information, which could best be recorded through drawing. In Ruskin's mind, geological and architectural description were closely linked. Throughout his 1835 diary notebook, his descriptions of Alpine rock formations are packed with architectural metaphors: buttresses, staircases, columns and pinnacles (these therefore far predate his use of similar metaphors in *Stones*). He noted that in some places 'the rocks are complete fac-similes of old stone walls' and took particular interest in the joints and cleavages, prefiguring his later focus on architectural masonry.<sup>18</sup> Many of his notes are illustrated with rapid diagrams showing the profiles of mountains and, in particular, details of stratigraphy. Ruskin's facility with geological representation was such that he was commissioned by Buckland to produce images for his lectures. These were nevertheless still infused with the Picturesque: Ruskin later described his lecture diagram (now lost) of the granite veins at Trewavas Head Cornwall, as including a small boat weathering the point in a sudden storm, in the style of Copley Fielding (one of his drawing masters, particularly celebrated for his depiction of marine scenes).<sup>19</sup> The sea and temporary weather conditions would have been irrelevant to the geological lesson conveyed by the image and show how Ruskin was concerned as much with the artistic and pictorial value of the scene as its informational content.

As we have seen, Ruskin's surviving drawings of architecture at Oxford were also firmly within the picturesque mode established before his arrival. However, despite the widespread approbation they received, they were not universally praised. For example, according to *Praeterita* (his autobiography), on one occasion Ruskin was drawing the spire of Oxford cathedral (probably Fig 3). On passing, his friend Henry Acland, another Christ Church student, asked Ruskin why he had drawn the cornice with only five brackets, rather than the eight actually present. Ruskin claimed he defended this decision by arguing that the clearer depiction permitted by his version 'really gave the effect of the spire better than a more literal one would'.<sup>20</sup> If Fig 3 is the sketch to which this anecdote relates, Ruskin's recollection was faulty, as he admitted, because he has shown seven arches, resting on eight brackets, but the principle is correct, because the actual building has nine arches resting on ten brackets. This exchange did not immediately effect a change in his drawing style but eventually 'the lesson told [...] and whatever the art of my drawing might be, its arithmetic at least was trustworthy.'

Henry Acland was another of Ruskin's coterie with some limited artistic skills, which Ruskin attempted to foster,<sup>21</sup> but he was first and foremost a scientist (he later became Professor of Medicine) and was therefore familiar with the role of drawings in conveying information. Like Ruskin later, he had been forced to interrupt his time at University through ill-health and embarked on a European tour in 1837-8, which took him to Greece. Here he received a letter from his tutor, Liddell:

*Take pains, and make many (I need not add faithful) sketches of that fair land, and gladden my eyes with more representations of these spots which I have sometimes fondly dreamed to look on, but now can scarce expect to do so. Especially will you make me a correct drawing of the Temple of Nike Apteros which they have lately restored? Also, will you find out what the rock of the Acropolis is, and generally what is the nature of the soil? Lastly, the precise distances of well-known points would be a very useful thing to know.*<sup>22</sup>

Although it is clear that Liddell wanted sketches in part for their associative value, his emphasis on fidelity and accuracy suggest that their informational value was uppermost in his mind and that he believed Acland would share this ideal. Acland's comment to Ruskin may have been intended as gentle teasing, the focus of his jibe suggests the perceived value of verisimilitude when translating observation into representation.

### Antiquarianism

The second lesson came from another friend, Charles Newton, a few years Ruskin's senior. Ruskin noted that Newton, later to become a major figure in British archaeology and Keeper of Greek and Roman Antiquities at the British Museum, was 'already notable in his intense and curious way of looking into things'.<sup>23</sup> Newton was one of the founders of the Oxford Society for Promoting the Study of Gothic Architecture (OSPSGA) which, according to another founder member, T. W. Weare, was originally a Christ Church society, founded by himself and Newton in 1838.<sup>24</sup> Ruskin, by contrast, claimed the founding impetus came from 'Mr. Parker' (John Henry Parker, local publisher and bookseller) whom, along with Newton, he acknowledged as teaching him 'more accurately the study of architecture'. The 1830s and 40s saw the proliferation of local societies dedicated to archaeology, as well as to natural history and geology (sometimes in the same body), making these pursuits sociable and collaborative and revealing their growing appeal to wider audiences. The normal proceedings involved the presentation of papers by the societies' leading figures and in October 1839, Newton asked Ruskin to prepare some diagrams for a lecture he was giving to the new society on the celebrated romanesque parish church at Iffley, in the vicinity of Oxford. Although noted for his later determination to obtain accurate records of the sites on which he worked, Newton evidently adhered to the earlier practice by which antiquaries employed others to create their illustrations.

The OSPSGA was founded at the height of the Oxford (or Tractarian) Movement, a controversial Anglican reform movement campaigning to revive what were believed to be early Christian beliefs and practices via a return to medieval liturgy and beliefs widely associated with Roman Catholicism. Although many members of the Oxford Society had Tractarian sympathies, and its objectives included the promotion of the revival of Gothic, its activism was muted and its aims could be seen as antiquarian and archaeological as much as they were religious. This meant that the Evangelical Ruskin and his mother were happy to join.<sup>25</sup> Although Ruskin could only have attended meetings during the Society's first year, the ideas discussed were already circulating in Oxford - indeed an earlier body, the Ashmolean Society, had in 1831 received a lecture by Richard Hurrell Froude on 'Church architecture', illustrated with sketches mainly from Oxford buildings, including St Giles's Church, where Froude had spent three days 'taking measurements, tracings, mouldings and sketches'.<sup>26</sup> The published version reveals that Froude voiced many of the themes later explored by the OSPSGA, which were indeed the common currency of 'scientific archaeology' in the 1830s and 1840s. These included the ambition of constructing a precise stylistic table by which all buildings could be dated by their visual appearance; the identification of 'landmark' buildings in which stylistic changes were first found; and an interest in identifying the rules, or principles, of medieval architecture and how these both derived and differed from the principles of Classicism and then followed their own formal logic.<sup>27</sup> Froude also showed particular interest in construction processes, defining the distinction between the first and second styles of medieval architecture in terms of the substitution of cut stone for rubble masonry. The role of masonry as a dating device was of similar interest to J. H. Parker for it supported his particular concern with the transition from early to late Romanesque and then to early Gothic, an issue explored in his 1839 paper to the society on the romanesque crypt of St Peter's Church in the East compared with the chapel in the White Tower, London.<sup>28</sup> The lectures in the first year of the OSPSGA's existence showed similar preoccupations, with papers on Saxon and Romanesque architecture, on medieval domestic architecture and stained glass and other papers on local churches. Each of the papers shows some interest in issues of patronage as well as dating, for modern archaeologists wanted to distinguish themselves from the antiquaries of the past and take their place as essential partners in the writing of history. As Newton would later put it, in an address to the Archaeological Institute (a national body) at their meeting in Oxford in 1851: 'The first object of the Archaeologist, in studying a building, should be to ascertain its date, the race by whom, and the purpose for which it was erected. But his task does not end with this primary classification; he ought to indicate the value of Architecture as evidence for the Historian, to read and interpret the indirect record it embodies.'<sup>29</sup>



To support its remit, the Society became an avid collector of prints, drawings and casts. Its surviving archive, sadly depleted, reveals the wide range of styles found in contemporary antiquarian representations. Many of the original records were created by the members themselves, showing how architectural recording had become a polite pursuit, although the society also retained an engraver and a modeler, echoing earlier practice by the Society of Antiquaries of London. The highlight of the collection was a corpus of drawings produced by Thomas Rickman, author of *An Attempt to Discriminate the Styles of Architecture* (1817), which popularized the standard division of English medieval architecture into the 'Norman', 'Early', 'Decorated' and 'Perpendicular' English styles, and widely considered 'the father of modern architecture in the scientific sense'.<sup>30</sup> Rickman's drawings, in both style and substance, were entirely different from those of the contemporary Picturesque (Fig. 4). He was self-taught, only acquiring the rudiments of perspective long after he had started sketching, and had no interest in capturing the effects of age, of light and shade or the surrounding landscape in his records.<sup>31</sup> The drawings in his publications are delineated with delicate ink lines, ruled or drawn with compasses if necessary. The marks of age are effaced and buildings appear as crisply carved as when new, with masonry joints shown only as evidence of building material, not as textural motif. His records also dissected buildings into individual features (such as doors, windows and mouldings), which he then classified by style. It is clear that when Rickman visited a building, he viewed it not as a picturesque whole but as a museum of specimens which needed to be abstracted from their actual location in order to be positioned within a chronological framework, from which they could then instruct other 'discriminating' viewers. Similarly diagrammatic modes were used by other antiquaries admired by the OSPSGA, such as William Whewell and Robert Willis, who were both made honorary members on the Society's creation. It is probable, therefore, that this was the mode of representation Newton had in mind when he asked Ruskin to produce lecture diagrams for his paper, delivered on 29 October 1839.<sup>32</sup> As Ruskin records the incident, Newton requested 'that I would draw a Norman door for him, on which he was going to read a paper to the Architectural Society. When I got to work on it, he had to point out to me that my black dots and Proutesque breaks were no manner of use to him, and that I must be content to draw steady lines in their exact place and proportion. I fulfilled his directions with more difficulty than I had expected - and produced the first architectural drawing of any value I ever had made in my life.'<sup>33</sup>

Both the anecdotes, and Ruskin's assessment of the influence of the OSPSGA members, identify a new, more literal, or accurate, manner of translating architecture onto paper. The lessons learned at Oxford, however, were destined for a long germination in terms of Ruskin's practice. At the time he felt 'the accuracy was irksome to me; - the result I thought cold and commonplace'.<sup>34</sup> Nevertheless, he would accept the importance of accuracy as an ideal, albeit not carried out to antiquarian standards. Thus when poor health forced him to abandon his formal education and he embarked with his parents on another European tour, commenced in September 1840, the sketches he produced were still 'partly in imitation of Prout, partly of David Roberts' (another picturesque artist and printmaker).<sup>35</sup> Although he admitted his difficulties in trying to capture the effects he so admired in the work of Turner, he nevertheless came to regard the drawings as having some 'historical interest in their accuracy of representation'.<sup>36</sup> Moreover, Ruskin was no longer happy to accept Prout's views as accurate records - he recorded in his diary that he intended on his return to compare his interpretation of one of the capitals of the Doge's Palace with Prout's view of the building 'though I fear he won't bear it.'<sup>37</sup>

### Truth

It is not the aim of this article to offer detailed analysis of Ruskin's notions of truth. Nevertheless, it is necessary to untangle the different strands of thinking that wove the cable to which he clung, because it was against this moral quality that all his 'arguments of the eye' were tested. At the same time, an appeal to 'truth' was a rhetorical device, for until Whistler argued (against Ruskin) that art should have its own sphere, separate from that of morality, few nineteenth-century readers or viewers were likely to reject the value of 'truthfulness'.

At the heart of Ruskin's concept of Truth was its characteristic as an essential attribute of God. To be truthful was therefore to represent God. Even though he had religious doubts throughout his life, and eventually turned his back on the Evangelical God of his upbringing, he continued to view nature as 'Creation', the manifestation of a coherent design, either divine in origin or the product of its own laws and integrity.<sup>38</sup> Like the authors of the 1830s 'Bridgewater Treatises', commissioned to demonstrate the 'Power, Wisdom, and Goodness of God, as manifested in the Creation', Ruskin wanted to see no difference between 'scientific' and 'theological' ways of viewing and interpreting the world. It is therefore not surprising to find, at the very start of the diary of his 1849 research trip, a series of quotations from the Bible, all relating to the theme of 'Truth'.<sup>39</sup> At the same time, Ruskin's

notion of truth was Platonic: it was an idea, not a thing and could only be grasped intellectually, emotionally and spiritually, not directly through the eyes.

The belief that Nature was the visible creation of God and therefore embodied Truth, however, puts art in a potentially problematic position: it is not Nature, but its representation, and the representation may not be a true one, and could even be a lie. What constituted a 'true' representation was therefore a vital issue that Ruskin would explore throughout his life.

Ruskin's training in the Picturesque exposed him to a number of concepts. Firstly, picturesque sketchers were encouraged to draw in front of the object of their attention. Various pieces of equipment, including the Claude glass, the *camera obscura* and the *camera lucida*, were devised to capture exact outlines of any scene identified as inherently picturesque. If not inherently picturesque, a scene could be 'improved', either through changing details of what was represented (for example, by representing a ruin as more ruinous and ivy-clad) or through the artist's skills of mark-making or coloration, thus rendering a repellent subject aesthetically beautiful. The tension between beauty lying in the choice of subject or in its mode of representation underpins the debate between Ruskin and Liddell already mentioned. In that exchange, Ruskin argued for the primacy of subject but this may have been a sign of false modesty, for he too was known to 'improve' scenes. One of the illustrations in the 'Poetry of Architecture' was intended to represent an English dwelling in its landscape (Fig. 6) as both evidence and visual reinforcement of his argument about their connectedness. He illustrated a real building, Coniston Old Hall, but any observer by Coniston Water could verify Ruskin's later claim that he exaggerated the height of the background hills in order to enable the building to be represented within its Lake District setting, rather than as it would literally have appeared via a *camera lucida*.<sup>40</sup> This argument introduces another facet to Ruskin's concept of truthful representation: that it should be truthful to what is signified, rather than to how the signifier might be shown through the conventional rules of representation, such as perspective.

The distinction between signifier and signified was the basis for Ruskin's defence of his drawing of the Christ Church spire. In the same letter already quoted, he suggested that 'the mere conveying of a certain quantity of technical knowledge respecting any given scene can never be the object of art. Its aim is not to tell me how many bricks there are in a wall, nor how many posts in a fence, but to convey as much as possible the general emotions arising out of the real scene into the spectator's mind.'<sup>41</sup> By this argument, Ruskin's art was aiming to communicate the affect of the scene, rather than the details of the scene itself. 'You will soon emancipate yourself from any idea that artists' sketches are to be mere camera-lucidas, mere transcripts of mechanism and measurement'.<sup>42</sup> This was an argument to which Ruskin adhered throughout his life, which in his latter years supported the production of views every bit as 'impressionistic' in appearance as the work of Whistler or Monet. However during the early years of the 1840s, he developed a new attitude towards the relationship between truth and visual accuracy. The outcome of this change of opinion is conveyed in a letter to Acland of 1845, in which he critiques *Modern Painters I*: 'Finally, my distinction between things as they are and ought to be is rascally - things *are* as they ought to be. (If my drawing master had but told me this, I should have been a good artist by this time, but the fellow talked about improving nature, and be d—d to him.)'<sup>43</sup>

Ruskin's refutation of Aristotle's poetic theory can be related to a series of mystical experiences which he related in *Praeterita*. The most famous, said to have occurred when sketching an aspen tree at Fontainebleau in June 1842, is told as follows: "Languidly, but not idly, I began to draw it; and as I drew [...] the beautiful lines insisted on being traced [...] With wonder increasing every instant, I saw that they 'composed' themselves, by finer laws than any known of men. At last, the tree was there, and everything that I had thought before about trees, nowhere."<sup>44</sup> The veracity of this account has been questioned,<sup>45</sup> but it is clear that during these years Ruskin developed an enhanced attentiveness to natural forms and a belief that these forms in themselves could communicate truths to the watchful observer.

The basic argument of *Modern Painters I*, written soon after this epiphany, is that its hero, J. M. W. Turner, was peculiarly attuned to the inner laws by which the aspen's branches had composed themselves in Ruskin's own drawing. These were scientific laws, true of all natural objects, and therefore rather than attending to the incidental pleasures of the Picturesque, Ruskin advocated that young artists should study science sufficiently to be able to represent the 'truths' of natural forms in their work. The experienced artist, such as Turner, however, might go beyond the truths known to science and represent truths as yet unknown. Only by humbly attending to external form could the artist access inner meaning: a 'conception of drawing as both a scientific records and an act of worship which had nothing to do with "picture-making"'.<sup>46</sup>

*Modern Painters I* offers evidence for Ruskin's views on truth in relation to architectural draughtsmanship as they changed between the appearance of the first and third editions (1843 and 1846 respectively), the period within which I argue for a change in his attitude. Whilst the general outline of his principles relating to 'Truth' remained the same, the chapter in which he discussed their application was greatly expanded, both to include more artists and to include more situations in which truth could be displayed, including architectural sketching. In the first edition, architectural representation is discussed in two sections. The first is Ruskin's celebrated comparison between Canaletto, Prout, Stanfield and Turner in their recording of Venice.<sup>47</sup> According to his analysis, Canaletto fails to record either the architecture or the atmosphere of Venice; Prout records the spirit, but his architecture is inaccurate, and in Stanfield's work 'all is perfection and fidelity' as to the architecture, but 'all is drawn hard and sharp, there is nothing to hope for or find, nothing to dream or discover'. In Turner, alone, was there both atmosphere and architecture, the latter indistinctly but not through a lack of concern for accuracy but rather as a record of the experience of distant vision. The second section in which architecture is discussed comes almost as an afterthought following the sections dealing with the truths of the skies, the earth, water and vegetation. Architecture did not merit its own section because Ruskin felt it was impossible to err grossly in the depiction of architectural form and the general observer would have sufficient knowledge to assess the truth of a representation.<sup>48</sup> The general truths of architecture 'are at the fingers' ends of every engineer's apprentice' (notwithstanding his own difficulties in capturing them!). What was unique to the artist was the representation of architecture's shadows.

Architecture remained without its own section in the 1846 edition, but the passage above was toned down, with the focus placed on perspective rather than the details of architectural form - clearly Ruskin was now more aware of the skills required to represent these.<sup>49</sup> In the expanded earlier section, his 1845 experiences are more clearly apparent and that he was thinking of them when writing is clear from his reference to the church of San Michele, Lucca. He now had new standards by which to castigate Canaletto: no longer were the artist's panoramas contrasted with Ruskin's own delightful memories of the Grand Canal but with the Daguerreotypes of the depicted buildings he had recently acquired.<sup>50</sup> There is also a new urgency to his call for accuracy - the perilous condition of the buildings of Venice demanded that they be accurately recorded rather than invented. Having now had more experience of architectural sketching, Ruskin suggested that not all architectural details should be drawn, either for reasons of visibility or for amount of detail. It was therefore acceptable to describe the building in a form of shorthand, since all good architecture and all good ornament consists of a 'system of parts', an 'anatomy' from which a thoughtful observer could select the salient points.<sup>51</sup> Ruskin's concept of a 'system' of architecture will be discussed below. He described what he had in mind as 'an abstract, more or less philosophical, made of its general heads'.<sup>52</sup> Such systems were devised by several antiquarians and as we shall see, Ruskin used forms of abbreviation and coding when he came to record the buildings of Venice in 1849-50.<sup>53</sup>

### 1845: Lucca to Venice

As already suggested, 1845 marked the date when Ruskin's practices of architectural observation began to change. It was the first trip he had undertaken without his parents, so he was no longer bound by his father's 'fastidious taste'. When he reached Lucca in May, his eyes were opened by a series of buildings which confounded his previous views on architectural beauty, so much so that he began to record his observations in new notebook.<sup>54</sup> These notes are complemented by at least two surviving sketches and together reveal Ruskin trying to make sense of his reactions. Looking back on his time in Lucca, Ruskin wrote 'Absolutely for the first time I now saw what mediaeval builders were, and what they meant. I took the simplest of all facades for analysis, that of Santa Maria Foris-Portam, and thereon literally *began* the study of architecture.'<sup>55</sup> As he later identified, he was beginning to develop new ways of understanding buildings, as well as new goals for representation. Indeed he claimed that up until 1845, 'all architecture [...] had depended with me for its delight on being partly in decay. I revered the sentiment of its age, and I was accustomed to look for the signs of age in the mouldering of its traceries, and in the interstices deepening between the stones of its masonry', the very features emphasized in Fig. 2.<sup>56</sup> The drawing of San Michele (Fig. 6), however, show less of his former focus on open joints and more on how the individual blocks fitted together, evidence of an obvious fascination with architectural construction. Despite suggesting that in 1845 he did not know how to paint (perhaps referring to his rather tentative use of colour), the main faults of his 1845 sketches were that he was working 'not for the sake of the drawing, but to get accurate knowledge of some point of the building'.<sup>57</sup>

After Lucca, Ruskin travelled to Pisa, then Florence, Parma and Macugnana. He had no need to draw the Duomo at Pisa for he had a print to which he could refer and which he corrected in ink;<sup>58</sup> he did, however, draw

a palace on the Lungo L'Arno.<sup>59</sup> His comments on the Campo Santo suggest he was already aware of a new level of archaeological attention - having described it as 'a beautiful example of a mingling of two styles', he noted 'it is not until the attention is especially directed to it, that one discovered the fitting of the Gothic work like a window frame into the simple original arches of Giovanni Pisano.'<sup>60</sup> In Florence he made brief notes on Santa Croce and Sta Maria Novella, largely as an introduction to his discussion of their artworks.<sup>61</sup> On leaving Florence, the notes cease.

In Baveno he met up with his former drawing master, J.D. Harding and they made their way to Venice, sketching as they went (Fig. 7). On meeting up with Harding, Ruskin began to reflect on how far his sketching had diverged from its former course, for whilst Harding produced pretty and well-balanced pictures which were 'desirable things to have [...] pleasant things to show', Ruskin now considered his own sketches 'a written note of certain facts, [...] put down in the rudest & clearest way as many as possible.'<sup>62</sup> Despite the differences Ruskin identified between his own sketches and Harding's, one page in the latter's sketchbook does suggest that the two men were discussing architecture and its representation. Amongst the scenes of trees, boats and townscapes which fill his sketchbooks are some atypical details of a palace at Vicenza, supplemented by some explanatory notes (Fig. 7). Nevertheless, the small size of the details, their continued adoption of an oblique angle and their apparent finish but lack of detail remain distinct from Ruskin's new approach.

Harding's sketches reveal his visual delight in the decaying and overgrown state of some of the buildings they passed. When they reached Venice, Ruskin found that many of the palaces he had previously enjoyed sketching were either in ruin or were undergoing major work which was resulting in the loss of the ancient stonework Ruskin so loved. The sorts of scenes he encountered are captured in a rough sketch in his 'grey notebook'.<sup>63</sup> He therefore embarked upon a frenzied campaign of recording. Cook and Wedderburn's catalogue of Ruskin's drawings before their dispersal records drawings of the Palazzo Ducale, the Palazzo Foscari, the Ca' d'Oro, and the Casa Loredan, as well as San Marco, all of which can be dated to 1845 and of which a few examples survive.<sup>64</sup> It is clear that through this project he started to develop the systematic process of recording he would use in 1849-5.

Regarding the Ca' Foscari, Ruskin wrote to his father that he and Harding were trying to document it together. Sadly, none of Harding's drawings seems to have survived. Ruskin described his method to his father - he 'started small', recording the mouldings and capitals and then began a sketch that Harding claimed would 'frighten the Daguerreotype into fits'.<sup>65</sup> In his grey notebook, we find some of these small details, as well as notes and measurements.<sup>66</sup> He also made 'large studies of the most interesting parts, leaving the rest to sketch in lightly'. This description may refer to details of windows now in the Victorian and Albert Museum and King's College, Cambridge labeled 4 and 5 respectively, showing that there must once have been at least three further such drawings.<sup>67</sup> His need for exactitude caused Ruskin much anguish: 'it is no use to me unless I have it right out & know all about it', which extended to picking and sketching the very weeds growing on the palazzo facade.<sup>68</sup> The following week he had started at the Ca' d'Oro, where the stonemasons and plasterers were already at work. A fortnight later he reported that he had all the mouldings and measurements of the Ca' Foscari but was having difficulties getting a general view. The drawing he had started with such hopes whilst working with Harding had been abandoned as too time-consuming and he was at a loss to know how best to proceed. 'To ta[ke t]he outline is what has been done a thousand times - the bea[uty] of it is in the cracks & the stains, and to draw these out is impossible and I am in despair.'<sup>69</sup> He believed previous artists had also failed and he wanted to achieve something new, but felt unprepared for the task. His despair was alleviated, however, by the purchase and commissioning of some daguerreotypes, a recording mechanism he had already seen but whose value became more evident as his time in Venice drew to a close.<sup>70</sup>

In terms of Ruskin's oeuvre, the main innovations in his sketching practice are the frontal treatment of building facades, the preponderance of details rather than attempting to capture a single view of the whole building, and the recording of measurements and moulding profiles. He commented to his father that he was 'never satisfied now with my architectural sketches unless I have measures & details, and I don't know how architects get these, but I find it not so easy a thing to measure columns especially, and the rate of bulge bothers me to death.'<sup>71</sup> A number of measurements - which as Hewison has noted, are in Italian *braccia*, rather than English feet and inches, are on the Ashmolean sketch but there are many more in his notebook.<sup>72</sup> These records are typical of professional architectural practices, with which Ruskin was evidently familiar and to which he turned in his new work of architectural analysis. They can be related to prints aimed at both architectural and antiquarian markets such as the lithographs produced by Harding for Auguste Pugin's *Gothic Ornaments* (1831), which show a similar focus

on details. Nevertheless, his practices remain distinct from these norms. In particular, his use of coloured washes is more evocative than their use in 'tinted drawings' by artists such as the Bucklers. Ruskin had long been keen to capture the exactitudes of coloration (see, for example, his use of the cyanometer to record the colour of the skies seen on his 1835 trip and his interest in the colour of the Rhine) and this was more important to him than ensuring all parts of his image were fully coloured. This gives the sketches a fragmentary character, reinforced by their uneven level of detail, which recalls the imagery of memory more than vision. Whilst the preliminary sketches of topographical artists often added colour only as far as required for information (as in Turner's "Ruined Abbey at Haddington" 1794<sup>73</sup>), or added textual notes for further detail (for example Fig. 8), Ruskin's rather give the sense of being a record of his very process of observation and recording what captured his eye. His need for speed was almost certainly another factor in the looser style he used in the Ca' Foscari sketches and the incomplete character of the sketch of the Ca' d'Oro facade (RF 1590). At the same time, he was also interested in securing the exact effects of shadows on the architecture: as Stephen Kite has noted, shadows were for Ruskin as important to the phenomenology of architecture as moulding profiles.<sup>74</sup> It is clear where Ruskin's priorities lay: he suggested to his father that he should hire a German draughtsman to draw the outlines of the capitals of San Marco 'with severe, true lines' (i.e. the style typical of 'scientific' antiquarian recording), which he would then complete with details of the light and shade.<sup>75</sup> Several of his sketches are even annotated with the time of day at which the shadows were recorded.<sup>76</sup>

Ruskin's understanding of architecture may also be gauged from his notes. As he wrote: 'The Architecture of Lucca is peculiarly interesting from unity of system, the same manner prevailing in all of its churches, more or less, the only marked difference being between those built before and after the cathedral of Pisa...'.<sup>77</sup> It is possible that his interest in the Italian Romanesque and its chronology was sharpened by the OSPSGA's particular interest in Romanesque and its transition into Gothic, although it is clear that the initial appeal was more visceral: he wrote to his father of the 'glorious dark arches & columns' of San Frediano which he tried to capture in his sketch (now in the Manchester Art Gallery) and it is only later that he reflected on their difference in structural terms from the 'pierced lace-work' of late Gothic tracery he had previously admired.<sup>78</sup> His use of the word 'system' likewise reveals connections with contemporary archaeology: it was a concept common to scientific antiquarianism and demonstrates that Ruskin was starting to view the elements of architecture as interconnected, whereas in 'The Poetry of Architecture' he had suggested that the woodland scenery of England demanded 'irregularity of system in the architecture of man'.<sup>79</sup> The system to which he was now referring was that of style rather than aesthetic or structural principles. He also endeavoured to describe the details of what he saw, using language which was apparently unfamiliar: 'All the arches of San Michele spring (I mean where I use this word technically that they are wider in their mouldings at the top than at the sides, thus [diagram] but they do not reenter, i.e. do not bend in above the capital thus [diagram], as is the case with the cathedral portico'.<sup>80</sup> This description is of particular interest because it can be linked Fig. 6. As well as depicting the two upper tiers of arcading on the south side of the facade, Ruskin provided details of the ground storey arcade, according to the description already quoted, with archivolts whose inner and outer edges were not parallel, creating arch orders of two different shapes. This suggests that he was sufficiently aware of the norms of medieval architecture to recognize an interesting deviation. In his notes he contrasted San Michele's arches with those of Sta Maria Forisportam which were pure semi-circles: 'perhaps a distinction between the Lombard style & the Pisan' - San Michele being later identified as a perfect example of the Pisan manner.<sup>81</sup>

Ruskin's identification of a 'Lombard' style was probably adopted from Palgrave's *Handbook for Travelers in North Italy* which he had taken with him, but his otherwise unorthodox terminology (neither 'spring' nor 'reenter' are used according to conventional practice) makes it difficult to situate Ruskin's antiquarian knowledge and there is no evidence of any specialist reading. The most significant contemporary study of Italian Gothic was Robert Willis's *Remarks on the Architecture of the Middle Ages, Especially of Italy* (1835), in which Lucchese architecture received the following mention: 'The arches [...] of the cathedral of Lucca are segmental, and decorated with retiring faces, forming compound archways of three orders' (there is no description of those of San Michele, but those of the cathedral are similar in form). He noted also what Ruskin would call their 'spring', describing them as 'not concentric', adding 'In this departure from concentricity, we have the first step towards making the arches / of different forms'. According to Willis's evolutionary narrative, this would be the first step towards what he (and later, Ruskin) called foliation, which in turn led to the development of tracery. In contrasting the descriptions by Ruskin and Willis, we can see that although Ruskin was starting to observe details, as opposed to picturesque wholes, his understanding was limited to style and he could not relate his observations to an aesthetic system.

## 1846-8: Learning about Gothic

Picturesque viewing practices involved time and motion in that they depended on the movement of the viewer through space and the sudden 'surprise' when a picturesque scene revealed itself; these experiences were translated into sketches through the conventions of oblique views, partial occlusion, dramatic lighting and transitory weather conditions. They could also depend on associations with historical figures and events, or simply meditations on the passing of time inspired by the signs of age and decay. Through scientific archaeology, Ruskin also learned a historicist mode of viewing, whereby a building could be presented within a different chronological framework, giving it a status as a historical monument rather than a building experienced in the here and now.

Ruskin's initial interest in Italian architecture had been piqued by the buildings themselves: both through their contrast with his preconceived ideals and through the perceived risk to their very survival. His programme of recording quickly improved his architectural observation and by November 1845 he was surprised to note how much more he was now seeing in familiar buildings.<sup>82</sup> However he felt that he had 'advanced only in knowledge of individual character, provincial feeling, and details of construction or execution. Of what was primarily right and ultimately best, there was never more doubt'.<sup>83</sup> Other than his OSPSGA experiences, his knowledge of the archaeological approach to architecture consisted of little more than half-digested summaries in works such as Laing's *Notes of a Traveller*, from which he quoted the long-established notion that Gothic was the architecture of verticality, aspiration and faith, whilst Greek was the architecture of horizontality, endurance and philosophy.<sup>84</sup> His 1846 reading would not be systematic, but the commonplace book sometimes described as volume 6 of his diary (RF MS 05C) includes notes taken from Joseph Woods's *Letters of An Architect* (1828),<sup>85</sup> Francis Price's *Account of Salisbury Cathedral* (1753), or a work which quoted from this,<sup>86</sup> and Willis's *Remarks*, whilst the 1846 'Small notebook' includes reflections on Pugin's *True Principles*, which he had evident read in some detail despite later protests to the contrary.<sup>87</sup> By 1848 he had also read Whewell's *Architectural Notes on German Churches* (1842 edn), to inform his trip to Normandy that year.<sup>88</sup> These books provided him with some context for his research, both in the form of dates for buildings and ways of interpreting buildings with which he could engage. Whilst Woods was useful for dates, Ruskin was dismissive of his aesthetic judgments, which harked back to a previous era. Willis, however, was useful for both dates and ideas and it was largely through engagement with *Remarks* that Ruskin's understanding of medieval architecture developed from a personal encounter with the physical remains to an understanding based on their construction and preservation, rather than simply their role as picturesque adornments or associative signifiers.

One of the earliest clues that Ruskin had read *Remarks* and had started to use its ideas to inform his thinking comes on 26 April 1846.<sup>89</sup> By then he had returned to Europe and was in the Alpine city of Chambéry. The cathedral, originally erected as a Franciscan convent in the fifteenth century, was subjected to Ruskin's scrutiny and evaluated in language which could only have derived from Willis. He described the main entrance on the west front as having a 'line of trefoiled foliation' (meaning an order of mouldings forming a series of cusps with sub-cusps), with none of the orders of mouldings having capitals marking the division between vertical and arched element, which he described as 'continuous imposts'. He then suggested that their configuration 'could not have been thought of but when the spirit of Gothic defied its letter and laws'. The disapproval of late Gothic forms was shared by most contemporary antiquaries but it was the antiquarian project to identify the laws of Gothic, along with Willis's vocabulary that enabled Ruskin to put his censure into appropriate terms.

Through his use of Willis, Ruskin learned to understand architectural form as the result of a dynamic interplay of forces, both structural and visual. His meditations on form were evidently prompted by Willis, who condemned the structural polychromy of Italian Gothic 'a practice more destructive of architectural grandeur can scarcely be conceived'.<sup>90</sup> In his commonplace book, on 22 December 1847, Ruskin started to reflect on this passage:

*Of Stripes and their value. Read the note at page 12 of Willis. Consider why he is mistaken. Compare this coloured stripe with the brick or stone courses, as at the Treasury [sketch of alternating joints] Consider the appearance of stripes in steps. On ship sides [sketch on facing page]. In bold quaint draperies. Giotto in Sta Croce. Veronese. Patterns &c. Stripes on shells & [?zones]. On zebra. Rare in flowers and why?*

The following year, after studying the forms of shells in the British Museum, he expanded this point:

*Now I think that form, properly so called, may be considered as a function or exponent either of growth or of force, inherent or impressed; and that one of the steps to admiring it or understanding it must be a comprehension of the laws of formation and of the forces to be resisted; that all forms are thus either indicative of lines of energy, of pressure, or motion, variously impressed or resisted, and are therefore exquisitely abstract and precise.*

*Variegation, on the contrary, is the arbitrary presence or absence of colouring matter and the beauty is more in the colour than in the outline. Hence stains, blotchiness, cloudiness, &c. in marble, on skins and so on, and their beauty of irregularity...*

This separation of decoration from construction, proposed by Willis, enabled Ruskin to focus on the former without denying the significance of the latter. This led him to distinguish the wall as a constructional feature from the decorative 'wall-veil', a distinction whose value for architects such as Louis Sullivan may readily be identified.

Many years later, when denying the influence of Pugin on his thought, Ruskin associated this new concern for how structural and decorative elements interacted directly to his reading of *Remarks*:

*You have, perhaps, thought that pure early English architecture depended for its charm on visibility of construction [one of Pugin's 'true principles']. It depends for its charm altogether on the abstract harmony of groups of cylinders, having no real relation to construction whatsoever, and a theoretical relation so subtle that none of us had seen it till Professor Willis worked it out for us.<sup>91</sup>*

Besides identifying the laws of Gothic, Willis's other aim was to add to antiquarian understanding of the chronology and geography of medieval architectural styles through investigation of Italy. Based on the chronological framework - the 'stylistic table' formalized by Thomas Rickman in 1817 - Willis sought to identify buildings in which elements of transition could be seen and then to investigate whether the transitions were the result of emulation of buildings elsewhere or developed as an inventive response to local requirements. This was a project adopted by the OSPSGA, but as we have seen, it was not at the forefront of Ruskin's 1845 studies and seems first to have informed his investigations in 1846. Thus in his analysis of the Colleone Chapel in Verona, visited on 10 May 1846, he identified the porch as 'an intermediate step between the Lombard and Italian Gothic', having Gryphons supporting the columns, which Ruskin associated with Lombard work, and a foiled arch above.<sup>92</sup> Also in Verona he not only showed an interest in trying to characterize the city's architecture in relation to that of Venice (as he had done in relation to Lucchese/Pisan architecture in 1845) but also to identify peculiar features of Italian Gothic and link them to the structural aesthetics promulgated by Whewell, Froude and Willis.<sup>93</sup> At the Duomo he paid particular attention to the relationship between the shafts (which he called divisions of moulding) of the main piers and the vaulting shafts and arcade mouldings. Although he did not approve of the intermediary capital which 'reminds one of the crumpled ornamental paper about a leg bone of mutton', he noted to himself that this relationship between the different elements was an important illustration 'of the value of unity, and of clear lines of decorative design.'<sup>94</sup>

Later in April 1846, we can see that Ruskin had begun to create a stylistic table for Italian Gothic, for when he moved on to Venice, he found a house behind his hotel which seemed to exhibit the first stage of the transition from a 'foiled' to a 'foliated' arch order (although not yet adopting these Willis-derived terms).<sup>95</sup> Here he was evidently using the techniques of formal analysis, promoted by his OSPSGA friends, to try to make sense of the visual differences he saw between buildings in Venice, in order to link their chronologies to the histories of Italy he had also begun to consume. We can already, in 1846, see a new confidence in dating buildings by style, for example he questioned that San Zeno in Verona could be as late as the date of 1000 assigned by Palgrave in *Murray's Guide*.<sup>96</sup> According to modern standards, Ruskin's dates were generally too early - even when using archive evidence he shared the common mistake of early antiquaries of wanting buildings to date from the earliest records of their construction rather than later rebuildings; however the principle, that he was learning to trust his eyes rather than his reading, holds true.

### Mouldings and Mud

By 1849, therefore, Ruskin had developed a new understanding of architectural form and had already started to think about the narrative structure and arguments of the *Stones of Venice* before he returned to the city in November for further research, continued in winter 1850-1.<sup>97</sup> This was what he later remembered as 'so much hard, dry, mechanical toil',<sup>98</sup> metaphors often applied by contemporaries to antiquarianism, personified by the character 'Dryasdust', used as a metacharacter by Sir Walter Scott to present historical information which literary convention considered too dull or factual for inclusion in polite novels.

The 'mechanical' nature of Ruskin's project lay in his efforts to be methodical, both in his practices of recording and relating his observations to the system he started to outline as he made his way through France in 1849.<sup>99</sup> Here we find the identification of 'Gothic families' consisting of three lines of descent: 'Surface Gothic' (which included 'Giotto' as one of its varieties), 'Central Gothic' (consisting of 'Pure Decorated' and 'Venetian') and 'Lin-

ear Gothic' ('Flamboyant' and 'Perpendicular'), a system which he illustrated in volume II of *Stones*.<sup>100</sup> Of the three families, he found 'Giotto Gothic' the noblest 'where fully developed in the South', culminating in the cathedral of Monza; 'Central' was the noblest ever reached in the North, whilst the 'Linear' represented the essential and culminating Northern character. His was a tripartite system, as had been proposed by Rickman and Whewell, drawing on Ruskin's understanding of the linearity of what Willis had termed the 'After-Gothics' (explored by Ruskin during his time in Switzerland in 1846 and in Normandy in 1848) and implicitly rejecting Willis's denial that Italy had produced a true school of Gothic.

To add detail to this genealogy, Hewison and Kite have shown how, in November 1849, Ruskin succeeded in devising a progression of forms which seemed to match his understanding of both stylistic and chronological development. This was represented as a sequence of arch forms, numbered as separate 'orders'. His next task thereafter was to seek out the earliest examples of each form and to trace the transition from one style to the next. The nature of transition (another word common to both architecture and geology) was a problem that faced all architectural historians and Ruskin found it no easier to deal with than others. In reflecting on the issue, Ruskin resorted to visual metaphors: styles could change 'like one Colour into another', or styles could coexist, which he represented in his notes as a stepped tier of overlapping horizontals.<sup>101</sup> Willis had registered the chromatic analogy as a process of 'melting', which undermined the model of a table of distinctive styles: like Ruskin, his proposed solution was to study the stylistic development of each architectural member separately, but other than some unpublished notes and lectures, this was not a course he eventually pursued.<sup>102</sup>

For Ruskin, however, membrological study became an essential structuring device for his research. Following his stylistic classifications, in Notebook M2, he went on to a discussion of the different elements of a building: walls, roofs, doors and windows and the proper function of each, thoughts which would contribute to the 'Six Divisions of Architecture' enumerated in the *Stones of Venice*, volume 1. This discussion continues for twenty eight pages and must have been in progress for some days (although p. 14 was certainly completed by the time Ruskin reached Monza on 1 November 1849, for a note made in that city in Book M refers to a passage in M2). It is in these notes that we find a classification of capitals into different groups, each with an associated letter, according to a system based on whether the bell is convex or concave in curvature. Later, he classified arches into 'Flat', 'True' and 'High', each sub-divided according to whether the arch was round or pointed. Although the notes make some reference to actual examples, his system was largely theoretical, rather than being based on the 'actual history of buildings', to quote a division made by Whewell.<sup>103</sup>

Whewell had characterized the archaeological research required to connect theory with observable data as requiring time and learning. This was what Ruskin began on arrival in Milan, making drawings and rough notes on site (in Notebook N), which he wrote up in the evening, with fuller descriptions in Notebook M, adding cross references to the relevant page in Notebook N. His sketches and notes initially used pencil, with some later inked in and given coloured washes, with the inked notes sometimes forming fuller descriptions (similar to those found in M) and sometimes being queries or reminders to himself to gather more data. At Verona, he started to supplement Notebook N with initial drawings and measurements made on the spot on plain sheets of paper (now known as the 'worksheets' e. g. Fig. 9). These were given a running sequence of numbers, 1-195, and were occasionally dated. All the known worksheets seem to date from the 1849-50 trip. These were also used as the basis for Ruskin's evening notes, and cross-referenced. The worksheets therefore represent a chronological account of the project, although they no longer form a complete series. In Ruskin's own lifetime he cannibalized them for illustrations for his publications and on his death they were dispersed.<sup>104</sup>

Soon afterwards, Ruskin started to undertake thematic research, recorded in notebooks with titles such as 'Housebook', 'Doorbook', 'Palace book', 'Gothic book', 'St M[ark] book', 'Verona book' and 'Bit book'.<sup>105</sup> The first Housebook, recording the buildings along the Grand Canal must postdate 23 November, the date when he finally worked out a typology for the different styles of Venetian Gothic. The different orders on which his system was based are drawn on the front endpaper of the Housebook and its numerical coding is used as shorthand throughout. In addition, the endpaper includes typologies for mouldings, according to their function (capitals, bases etc), with associated codes. There are no cross references to worksheets and therefore it is possible that, despite his use of ink, these notes were made in the field. Here we see a new system of recording, for prior to Ruskin's notes the pages had been marked up in a second hand (identified as that of his wife, Effie) with a recording schema: 1 = door; 2 = water level; 3 = Angle; 4 = windows 1st story; 5 = 2nd story and 6 = 3rd story. A similar schema was used for the 'Door book', started in December: each door was given a running number, after which were recorded the house number (according to the sequence used in the Housebook), the type (according to a taxonomy drawn



up on the front endpaper, which corresponded to the his basic stylistic classification: Byzantine; Transitional; Gothic, and Renaissance), masonry (diagrams of and notes on whether the mouldings included foliage), archivolt breadth (measurement, not always completed), and archivolt section, jamb section, and pilaster head (coded according to the taxonomies on the front endpapers, which represented a modification of those used in the Housebook). Use of such recording schemes was common practice amongst archaeologists and may have given Ruskin the notion, but these are dissimilar to any Ruskin would have encountered and must have been devised by himself. However we soon find that Ruskin's natural verbosity and concern for detail overcame the limitations of the schema and in some cases notes fill several pages beyond what was originally intended. Although some of these notes include architectural criticism: 'rich in feeling but bluntly cut', 'Very glorious - perfectly fine & simple', none of the notes expands into the metaphorical language so typical of the final publication, suggesting that this was adopted both as a means of communication and a rhetorical device to support his interpretation, rather than being an integral aspect of his primary visual experience.<sup>106</sup>

Although polite sociability underpinned both the Picturesque and archaeological movements, Ruskin's project was very personal. Although he had collaborated with Harding in 1845, this had revealed the discrepancy between their approaches. The most marked characteristic of Ruskin's new drawings from the perspective of his father, still rooted in more traditional modes, was their fragmentary character. As he wrote of Ruskin's sketches to his friend W. H. Harrison from Venice in 1846,

*It is gathered in scraps hardly wrought, for he is drawing perpetually, but no drawing such as in former days you or I might compliment in the usual way by saying it deserved a frame; but fragments of everything from a Cupola to a Cart-wheel, but in such bits that it is the common eye a mass of Hieroglyphics - all true - truth itself but Truth in mosaic.*<sup>107</sup>

No longer conforming to the demands of the 'common eye' (or, rather the eye of the cultivated connoisseur), from 1849 Ruskin worked only with his manservant and gondolier. His wife Effie recorded how far from polite norms his research had become as he descended dusty from climbing over building sites, his scribbled notes incomprehensible to anyone but himself. Whilst the eighteenth-century antiquary had ordered the taking of 'views', which were recorded according to polite norms, Ruskin's research demanded personal physical contact with the buildings themselves and direct observational learning through drawing.

Less apparent from the surviving notes, but an equally important part of the research was his study both of published sources and (via the offices of local scholar Rawdon Brown) in the Venetian archives.<sup>108</sup> This also shows that Ruskin followed contemporary antiquarian method in trying to bring together 'external' (historical) and 'internal' (archaeological) evidence in order to create self-evident historical 'facts'. As well as providing methods, antiquarianism may also offered suggestions for the wider aims which would underpin *The Stones of Venice*. Whilst in Florence, in 1845, Ruskin observed the contrast between the Lucchese and the Florentines in their attitude towards historic buildings. As he wrote to his father: 'All that remains at Lucca is genuine - it is ruined, but you can trace through all what it has been [...] - you know that those are the very stones that were laid by the hands of the 10<sup>th</sup> century.' In Florence, on the other hand, monuments such as Giotto's Campanile were in a perpetual state of restoration, until nothing of Giotto remained and it became a mere copy, with no power of addressing the feelings.<sup>109</sup> His views on the matter were echoed by a piece he had read in the *Quarterly Review* on some works on medieval architecture, including Gally Knight's *Ecclesiastical Architecture of Italy*. Although Ruskin later disputed the reviewer's claims as to the accuracy of its illustrations, he wrote to his mother that the piece described his 'antiquarian feelings to the very letter' in its statement of the value of all architectural remains as historical evidence. As the review put it, to the antiquary (a label Ruskin willingly claimed), 'Every structure becomes the living evidence of the knowledge, the manners, the opinions, and the feelings of mankind [...] The edifices which nations raise are inseparably associated with the deeds which the nations perform.'<sup>110</sup>

Such statements, commonly uttered by contemporary antiquaries but rarely worked through in practice, offer a clear parallel to Ruskin's project. For example, his analysis of arches would eventually lead to the chapters in *The Stones of Venice* wherein, in volume 1, he described the construction of an arch (and established it as a metaphor and signifier of human morality, enabling its historical development to be read in relation to the society of the day) and, in volume 2, provided an account of its formal development, from the Byzantine round arch to the Gothic pointed and then to the foiled and foliated forms. This chronology was based on the one provided by Willis in *Remarks* and followed Willis's model of the history of Italian architecture as a struggle between a debased Classicism and the Northern Gothic. Ruskin claimed that this conflict was both most keenly experienced and most fully resolved in Venice. Whilst early Gothic structures in the city could be compared to a prisoner 'entangled

among the enemy's forces, and maintaining their ground till their friends came up to sustain them',<sup>111</sup> the Palazzo Ducale would represent the resolution of this struggle, viewed in historical, racial/geological and formal terms:

*Opposite in their character and mission, alike in their magnificence of energy, they came from the North and from the South, the glacier torrent and the lava stream: they met and contended over the wreck of the Roman Empire; and the very centre of the struggle, the point of pause of both, the dead water of the opposite eddies, charged with embayed fragments of the Roman wreck, is Venice.*

*The Ducal palace of Venice contains the three elements in exactly equal proportions – The Roman, the Lombard, and Arab. It is the central building of the world.*<sup>112</sup>

Here we can see how Ruskin transformed his archaeological model from something primarily (though never exclusively) formal to an intensely dramatic and metaphorical account. However in doing so, he moved his text far beyond the conventions of architectural history as they were beginning to be established. As Hewison and others have shown, Ruskin's work contained moral and political messages which were becoming increasingly alienated from the 'scientific' ideals of contemporary antiquarianism and his work was not even reviewed by the *Archaeological Journal* nor the *Journal of the British Archaeological Association*, the customary organs of the embryonic discipline. At a time when the study of architecture could be deeply controversial, archaeologists such as Willis wanted to avoid the taint of 'party' or 'enthusiasm', instead claiming the neutral rhetoric of science. Not that this is likely to have caused Ruskin any concern - he had neither the ambition nor the intention to become an archaeologist nor to direct his contribution to a particular audience.

If the *Stones of Venice* did not conform to archaeological norms, for Ruskin's father - who was the financial underwriter for both research and publication - its aims remained too dry 'and not very interesting to English architects even'. Whilst considering the *Seven Lamps of Architecture*, in which morality overrode antiquarian detail, to be 'a magnificent Book', he was concerned that *The Stones* contained too much technical information: 'a vast deal of plain matter of fact & very minute details', which were unnecessary and unappealing for one such as himself 'a mere general Reader seeking Delight & Entertainment'.<sup>113</sup> The struggle between his father's continued fidelity, not simply to the Picturesque but to the gratification of his 'fastidious taste & feelings' and Ruskin's newfound commitment to factual evidence can readily be traced in the modifications Ruskin made to his manuscript.<sup>114</sup> Writing was nearly as intense a process as the research and eventually his attitude to his work became jaded. In 1851 he wrote to Acland, 'I am going to give up drawing, as you told me I should'<sup>115</sup> and a few years later he recalled to his American friend, Charles Eliot Norton that by the time he had finished 'Venice presented itself to me merely as so many 'mouldings', and I had few associations with any building but those of more or less pain and puzzle and provocation', the puzzlement stemming from 'window-sills which wouldn't agree with the doorsteps, or back of house which wouldn't agree with front...'. However all was not lost: 'I have got all the right feelings back, now, however; and hope to write a word or two about Venice yet, when I have the mouldings well out of my head - and the Mud'.<sup>116</sup>

## Conclusion

Ruskin's journeys to the Continent between 1845 and 1853 led him away from the Picturesque into modes of viewing and recording more associated with the production of knowledge ('science' in nineteenth-century terminology) than sensibility. His research helped Ruskin to cultivate an 'expert eye', which set him apart from his peers, not merely by the sensitivity to beauty he had long cultivated, but by his capacity for attention to detail and his skill in visual analysis. However the methods cultivated by Ruskin were not purely visual: they required an iterative interaction between eye, hand and mind. What he saw had to be translated into drawing; what he drew could become data for comparative analysis, reflection and interpretation. His changing understanding then affected what he subsequently saw and recorded. And at every stage of this cycle, external information, from his reading and viewing of the products of other architectural researchers affected what he saw, how he recorded and how he interpreted. There is neither start nor end point to this cycle, with each stage potentially happening simultaneously, although some points of disjuncture can be identified, such as in Lucca in 1845, when Ruskin became aware that what he was seeing did not accord with his previous understanding; in Como in 1846 and Normandy in 1848, when Ruskin's reading began to affect what features he singled out as worthy of more detailed observation and how he described and interpreted what he saw, and in Venice in November 1849, when the interplay between viewing and reflection on both texts and buildings enabled him to devise a new system by which his observations could be classified and a narrative created.

For those seeking the antecedents of Modernist visual practices, Ruskin's wanderings through Venice can seem anticipatory of the detached vision of the *flâneur*, whilst his interest in the fragmentary appears premiss-cent of Walter Benjamin's collecting of potentially redemptive remnants of history and his metaphors of flows and eddies prefigure modernist spatial values. At the same time, Ruskin's attention to systems, by which this understanding of Venice was reached and justified, attend to a different modernist value, that of scientific objectivity. Yet he is not simply a writer on the cusp of modernity, for the systematic viewing cultivated by Ruskin also had results which were far from dispassionate and led Ruskin in a very different direction. For example, it was only through the gathering of hundreds of examples that Ruskin was able to claim that some arch mouldings must have been ordered 'in the gross', a system of mass production he came to decry.<sup>117</sup> Thus the use of 'mechanical methods' enabled him to offer a critique of their products. Recognizing what he saw as signs of 'life' and enjoyment by medieval builders politicized his viewing, moving it away from the disinterested eye of the Picturesque into something more passionate and engaged, laying the foundations for his future commitment to artisan education. Indeed, when reflecting on his changing practice, Ruskin predicted many of the recent criticisms made of the Picturesque for its false objectivity and 'hardness'.<sup>118</sup> Thus whilst his language was often acquisitive and he collected mouldings and even physical fragments much as an imperialist ethnographer might collect shrunken heads, it is too simplistic to see his sketching practices as symptomatic of a will to control masquerading as a quest for knowledge. Rather, Christopher Newall has described one of the purposes of Ruskin's drawing as being 'to abase himself through the self-chastisement of painstaking delineation'.<sup>119</sup> His sketching practices were no longer a performance of gentility but a sacred responsibility, intended to convert monuments of private wealth into a common inheritance which, once they were able to 'see properly', all might be able to understand and enjoy.

## NOTES

\* The author would like to thank Stephen Kite; Stephen Wildman and the staff at the Ruskin Library; the archivists and curators at the other repositories used and in particular Rocío Sánchez Ameijeiras for her painstaking and elegant translation.

<sup>1</sup> R. Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge, MA: MIT Press), p. 2; M. Swenarton, *Artisans and Architects: The Ruskinian Tradition in Architectural Thought* (Basingstoke: Macmillan, 1989); G. Davenport, "The House that Jack Built", *Salmagundi*, 43 (1979), pp. 140-55.

<sup>2</sup> J. Bloomer, "Ruskin Redux", *Assemblage*, 32 (1997), pp. 8-11.

<sup>3</sup> H. I. Shapiro (ed.), *Ruskin in Italy. Letters to his Parents 1845* (Oxford, Clarendon Press, 1972), p. 51.

<sup>4</sup> See in particular R. Sweet, *Antiquaries: The Discovery of the Past in Eighteenth-Century Britain* (London and New York: Hambledon, 2004).

<sup>5</sup> J. Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, MA: MIT Press, 1992).

<sup>6</sup> For the social relationship between antiquaries and their artists, see N. Heringman, *Sciences of Antiquity. Romantic Antiquarianism, Natural History and Knowledge Work* (Oxford: Oxford University Press, 2013).

<sup>7</sup> J. Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and modern Culture* (Cambridge, MA: MIT Press, 2001), p. 1.

<sup>8</sup> E.T. Cook, *The Life of John Ruskin*, 2 vols (Cambridge, Cambridge University Press 1911), 1, p. 55.

<sup>9</sup> V. A. Burd (ed.), *The Ruskin family Letters: the correspondence of John James Ruskin, his wife, and their son, John, 1801-1843*, 2 vols., Ithaca: Cornell University Press, 1973, I, p. 433.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 434.

<sup>11</sup> J. Ruskin, *Notes by Mr. Ruskin on Samuel Prout and William Hunt: illustrated by a loan collection of drawings exhibited at The Fine Art Society's Galleries, 148 New Bond Street, 1879-80* (London, 1879) p.46.

<sup>12</sup> Ruskin, *Praeterita*, *Works*, 35, pp. 622-3. It is suggested that the word "carved" is a typographic error which should read, as here, "cared".

<sup>13</sup> 'Fisher Street, Carlisle', Ruskin Library, Lancaster University (henceforth RF), RF 1194 and (pencil version), Harvard Art Museums/Fogg Museum, Bequest of Mrs. Alfred Mansfield Brooks, 1970.90. I am grateful to Stephen Wildman for drawing this sketch to my attention.

<sup>14</sup> J. Ruskin, 'The Poetry of Architecture', *Works*, 1, p. 29.

<sup>15</sup> J. D. Hunt, 'Ruskin: The Design of Nature and the Transcription of its Manuscript', *Assemblage*, 32 (1997), pp. 12-21 (p.18).

<sup>16</sup> M. Rudwick, 'The Emergence of a Visual Language for Geological Science, 1760-1840', *History of Science*, 14:3 (1976), pp. 149-95.

<sup>17</sup> J. Ruskin, *Modern Painters*, III, *Works*, 5, p. 353.

<sup>18</sup> J. Evans and J. H. Whitehouse, *The Diaries of John Ruskin*, 3 vols (Oxford: Clarendon Press, 1956), 1, p.39.

<sup>19</sup> Ruskin, *Works*, 35, p. 198.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 611.

<sup>21</sup> See letter from Ruskin c.1840 giving him advice on shading and making colours: *Works*, 36, pp. 19-21.

<sup>22</sup> H. L. Thompson, *Henry George Liddell D. D., A Memoir* (New York: Henry Holt, 1899), p. 46.

<sup>23</sup> Ruskin, *Works*, 35, p. 198.

<sup>24</sup> W. A. Pantin, 'The Oxford Architectural and Historical Society, 1839-1939', *Oxoniensia*, 4 (1939), pp. 174-94 (pp. 174-5).

<sup>25</sup> D. Prout, "'The Oxford Society for Promoting the Study of Gothic Architecture" and "The Oxford Architectural Society", 1839-1860', *Oxoniensia*, 54 (1989), pp. 379-91; G. Chitty, 'John Ruskin, Oxford and the Architectural Society, 1837-1840', *Oxoniensia*, 65 (2000), pp. 111-31.

<sup>26</sup> R. H. Froude, "Church Architecture", in J. H. Newman, J. Keble and T. Mozley (eds), *The Remains of the Late Reverend Richard Hurrell Froude*, 2 vols (Derby: J. G. and F. Rivington, 1838), 2, pp. 333-74. The quotation is from T. Mozley, *Reminiscences, chiefly of Oriel College and the Oxford Movement*, 2 vols. (London: Longmans, Green and Co., 1882), 1, p. 216.

<sup>27</sup> A. Buchanan, *Robert Willis and the Foundation of Architectural History*, Woodbridge: Boydell and Brewer, 2013, pp. 71-114.

<sup>28</sup> J. H. Parker, 'Notes on the Crypt of St Peter's Church in the East compared with the Chapel in the White Tower, London', Bodleian Library, Oxford, MS Dep c.591.

<sup>29</sup> C. Newton, 'On the Study of Archaeology', *Archaeological Journal*, 8 (1851), pp. 1-26 (p. 20).

<sup>30</sup> 'Report of the Annual Summer Meeting of the Leicestershire Architectural and Archaeological Society, 1865', *Associated Architectural Societies Reports and Papers*, 8 (1865-6), p. lviii.

<sup>31</sup> See for example his 'Drawings of Churches', 1802-12, British Library, Add. MS 37803.

<sup>32</sup> *The Rules and Proceedings of the Oxford Society for Promoting the Study of Gothic Architecture* (Oxford, 1840), proceedings for 29 October 1839.

<sup>33</sup> Ruskin, *Works*, 35, pp. 611-12.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Ruskin, *Modern Painters*, II, *Works*, 4, p. 343.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> Ruskin, *Diaries*, 1, p. 189.

<sup>38</sup> Hunt, 'Ruskin: The Design of Nature'; C. S. Finley, *Nature's Covenant: Figures of Landscape in Ruskin* (University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 1992).

<sup>39</sup> RF Notebook M, ff. 1-2.

<sup>40</sup> J. Ruskin, *Letters addressed to a college friend during the years 1840-1845* (New York and London: Macmillan and George Allen, 1894), pp. 40-2.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>43</sup> Ruskin, 'Letters', *Works*, 36, pp. 58-60 (p. 60).

<sup>44</sup> Ruskin, *Works*, 35, p. 314.

<sup>45</sup> C. Wilmer, 'Back to nature: Ruskin's aspen and an art in the service of the given', *Times Literary Supplement* (1 December 1995), 3-4.

<sup>46</sup> N. Penny, *Ruskin's Drawings* (Oxford: Ashmolean Museum, 1997), p. 26.

<sup>47</sup> J. Ruskin, *Modern Painters*, 5 vols (London, 1843-60) 1 (1843), pp. 92-6.

<sup>48</sup> Ruskin, *Modern Painters*, 1st edn., 1, pp. 400-401.

<sup>49</sup> Ruskin, *Modern Painters*, 3rd edn., 1, pp. 403-4.

<sup>50</sup> *Ibid.*, 1, pp. 109-110.

<sup>51</sup> *Ibid.*, 1, p. 105.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> For Whewell's system in the edition used by Ruskin, see his *Architectural Notes on German Churches*, 3rd edn (Cambridge and London: J. and J. Deighton and J. H. Parker, 1842), pp. 116-26; for Willis, see Buchanan, *Robert Willis*, pp. 129-30; for the system used by Henry Dryden and advertised to the OSPSGA in 1841, see Bodleian Library, MS Dep c.591.

<sup>54</sup> RF MS 05B.

<sup>55</sup> Ruskin, *Works*, 35, p. 350.

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> J. Ruskin, *The Ruskin Art Collection at Oxford, Catalogues, Notes and Instructions*, *Works*, 21, p. 175.

<sup>58</sup> RF MS 05B, f. 10.

<sup>59</sup> RF MS 05B, ff. 14-17, detail of window on f. 15v.

<sup>60</sup> RF MS 05B, f. 20.

<sup>61</sup> RF MS 05B, f. 85 and f. 132.

<sup>62</sup> Shapiro, *Letters*, p. 189.

<sup>63</sup> RF MS 05A, f. 19v.

<sup>64</sup> E. T. Cook and A. Wedderburn, 'Catalogue of Ruskin's Drawings', in *Works*, 38, pp. 293-301.

<sup>65</sup> Shapiro, *Letters*, pp. 205-6. This was probably drawing number 1, see below (now apparently lost).

<sup>66</sup> RF MS 05A, f. 16v and loose sheet after f. 18, identified as relating to the Ca' Foscari in RF, MS 05C, f. 47.

<sup>67</sup> Their subjects can be identified from RF MS 05C, ff. 46v-47.

<sup>68</sup> Shapiro, *Letters*, p. 207.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>72</sup> R. Hewison, *Ruskin on Venice* (New Have and London, Yale University Press, 2009), p. 94.

<sup>73</sup> Presented by Ruskin to the Ruskin Drawing School in 1875, now in the Ashmolean, WA.RS.ED.102.

<sup>74</sup> S. Kite, *Building Ruskin's Italy. Watching Architecture* (Farnham and Burlington, VT: Ashgate, 2012).

<sup>75</sup> Shapiro, *Letters*, p. 204.

<sup>76</sup> An 1846 example is RF MS 05B, f. 16. He noted the importance of aspect in relation to the effect of mouldings in *Modern Painters*, 3rd edn., 1, p. 104.

<sup>77</sup> RF MS 05B, f. 1.

<sup>78</sup> Ruskin *Modern Painters*, 2, *Works*, 4, Epilogue.

<sup>79</sup> Ruskin, *Works*, 1, p. 110.

<sup>80</sup> RF MS 05B, f. 4v. It is interesting to note that Ruskin must have been already aware of the forms of the arches at Pisa, although this is not noted until f. 10.

<sup>81</sup> RF MS 05B, f. 4.

<sup>82</sup> Shapiro, *Letters*, p. 236.

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>85</sup> RF MS 05C, f. 43v and ff. 51-62.

<sup>86</sup> RF MS 05C, ff. 113-114, 117-26.

<sup>87</sup> Ruskin Museum, Coniston (CONRM), 1990.381, p. 151.

<sup>88</sup> RF MS 06, f. 46 and f. 248.

<sup>89</sup> RF MS 05C, f. 8.

<sup>90</sup> R. Willis, *Remarks on the Architecture of the Middle Ages, especially*

of Italy (Cambridge: Deighton, 1835), p. 12.

<sup>91</sup> Ruskin, "Aralecta Pentelici", *Works*, 20, p. 21.

<sup>92</sup> RF MS 05C, f. 15.

<sup>93</sup> RF MS 05C, ff. 15-16.

<sup>94</sup> RF MS 05C, f. 16.

<sup>95</sup> CONRM, Sketchbook 4, 1846: 1990.381, pp. 33-4.

<sup>96</sup> RF MS 05C, f. 19.

<sup>97</sup> Hewison, *Ruskin on Venice*, pp. 149-75 and Kite, *Building*.

<sup>98</sup> J. L. Bradley and I. Ousby, *The Correspondence of John Ruskin and Charles Eliot Norton* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), p. 37.

<sup>99</sup> Notebook N, RF 1996 P1619, facing f.1, written up in Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, MS Vault Section 14 Drawer 2 Box 4 (used in digitised version cited above), ff. 1-3 (from back).

<sup>100</sup> *Ruskin Works*, 10, pl. 12.

<sup>101</sup> Hewison, *Ruskin on Venice*, p. 181.

<sup>102</sup> Buchanan, *Robert Willis*, pp. 113-14.

<sup>103</sup> Whewell, *Architectural Notes* (1842), p. XII.

<sup>104</sup> The majority are now in the Ruskin Library at Lancaster, some others survive elsewhere.

<sup>105</sup> These have been digitised by the Ruskin Library and collated with the other sources: <http://www.lancaster.ac.uk/users/ruskinlib/eSoV/> <accessed 23 July 2014>.

<sup>106</sup> For Ruskin's use of metaphor, see A. Hultsch, *Architecture, Travellers and Writers. Constructing Histories of Perception 1640-1950*, *Legenda Studies in Comparative Literature* 26 (London: MHRA and Maney, 2014), pp. 129-52.

<sup>107</sup> Quoted in *Works*, 8, p. XXIII.

<sup>108</sup> Hewison, *Ruskin on Venice*, pp. 154-62.

<sup>109</sup> Shapiro, *Letters*, p. 119.

<sup>110</sup> *Quarterly Review*, 75 (1845), pp. 334-403 (p. 339).

<sup>111</sup> Ruskin, *Works*, 8, p. 248.

<sup>112</sup> Ruskin, *Works*, 9, p. 38.

<sup>113</sup> Letter from John James Ruskin to John Ruskin, 6-7 January, 1852, quoted in R. Hewison, 'Notes on the

Construction of *The Stones of Venice*', in R. Rhodes and D.I. Janik, *Studies in Ruskin. Essays in Honor of Van Akin Burd* (Athens, OH, 1982), pp. 131-52 (p. 142).

<sup>114</sup> Hewison 'Notes' and *idem*, *Ruskin and Venice*, pp. 177-205.

<sup>115</sup> Ruskin, *Works*, 36, pp. 114-15.

<sup>116</sup> Letter from John Ruskin to C.E. Norton, May 1857, in J. L. Bradley and I. Ousby (eds.), *The Correspondence of John Ruskin and Charles Eliot Norton* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), pp. 35-6.

<sup>117</sup> Ruskin, *Works*, 9, p. 172.

<sup>118</sup> For example, A. Bermingham, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989) and R. Sha, 'The Power of the English Nineteenth-Century Visual and Verbal Sketch: Appropriation, Discipline, Mastery', *Nineteenth-Century Contexts* (2002), 21:1, pp. 73-100;

<sup>119</sup> C. Newall, 'Ruskin and the Art of Drawing', in H. Welchel (ed.), *John Ruskin and the Victorian Eye* (New York: Harry N. Abrams and the Phoenix Art Museum, 1993), pp. 81-115 (p. 81).