

Perception through Drawing

In 1849, Victorian art critic John Ruskin published *The Seven Lamps of Architecture*, an extended essay celebrating the Gothic architecture of Europe. The publication was accompanied by 14 drawings made by the author himself, showing the ornaments, mouldings, capitals, arches, arcades, windows, balconies and other parts of Gothic buildings in France, Italy and England. As Ruskin writes in the preface, the plates serve as illustrations to the text, while he apologises for the fact that the drawings necessarily fall short of the sublime beauty of the architecture itself. However, the apology is mostly prompted by the low printing quality of the first edition, and in later editions he would make every effort to render the plates more legible and detailed, which suggests that they are not just illustrations after all, but that the drawings teach us something the text cannot. This article places this series of 14 drawings within the wider work of Ruskin, relating them to his works as a drawing teacher, his architectural theories, and, most fundamentally, his critiques of society as a whole. In doing so, the drawings are understood not as mere illustrations, but as the embodiment of a specific perspective on the world. By situating them within Ruskin's own thought, they appear as more than neutral visualisations: they direct the way we perceive the world.

Romantic Environmentalism

Ruskin has occasionally been characterised as the first environmentalist in the modern history of art. Although his writings cover a wide range of topics – from his early works on art and architecture to scientific writings on geology, ornithology and botany, and social theories on education and political economy – his work shows that he was primarily driven by a concern about the eroding effects of modern society and its tendencies towards industrialisation, mechanisation and instrumentalisation. Having grown up in a devout Christian family, where he spent much of his youth in biblical study, his work is deeply rooted in a sense of spiritual and religious duty. Over the course of his life, this sense of duty would motivate him to expand his initial writings on art and architecture to critiques of society as a whole. As such, his five-volume magnum opus *Modern Painters*, of which he published the first volume shortly after graduating from Oxford University in 1843, starts out as a defence of contemporary painting, but, with the publication of the second volume in 1846, already evolves into a more general exposition of a moral and Christian aesthetic, offering 'a vividly evangelical and consciously Wordsworthian celebration of truth in nature, and of art that serves truth'.¹ By 1860, in the fifth and final volume, this aesthetic sensibility can be read as an explicit projection of the religious narrative of the fall onto the secular

¹
Dinah Birch, 'Introduction', in: Dinah Birch (ed.), *John Ruskin: Selected Writings* (Oxford: Oxford University Press, 2009), xiv. Most of the biographical information in the following text has been adopted from this overview of Ruskin's life.

Waarnemen door te tekenen

In 1849 publiceerde de Victoriaanse kunstcriticus John Ruskin (1819–1900) *The Seven Lamps of Architecture*, een uitgebreid essay over de gotische architectuur in Europa. De uitgave ging vergezeld van 14 door de auteur zelfgemaakte tekeningen van ornamenten, lijsten, kapitelen, bogen, galerijen, vensters, balkons en andere onderdelen van gotische gebouwen in Frankrijk, Italië en Engeland. In het voorwoord schrijft Ruskin dat de platen ter illustratie van de tekst dienen en verontschuldigt hij zich voor het feit dat ze noodzakelijkerwijs in het niet vallen bij de sublieme schoonheid van de architectuur zelf. Zijn verontschuldiging is echter vooral ingegeven door de slechte kwaliteit van de eerste druk en in latere edities zou hij er alles aan doen om de platen duidelijker en gedetailleerder te maken. Dit suggereert dat het toch niet alleen maar illustraties zijn, maar dat de tekeningen ons iets kunnen leren wat de tekst niet kan. In dit artikel wordt de serie van 14 tekeningen binnen het bredere kader van Ruskin's oeuvre geplaatst en gerelateerd aan zijn werk als tekenleraar, zijn architectuurtheorieën en, vooral, aan zijn maatschappijkritiek als geheel. De tekeningen worden daarbij niet louter als illustraties opgevat, maar als de belichaming van een bepaalde kijk op de wereld. Tegen de achtergrond van Ruskin's eigen gedachtengoed zijn het meer dan neutrale visualisaties: ze sturen de manier waarop we de wereld waarnemen.

Romantisch ecologisme

Ruskin wordt soms wel 'de eerste ecologist' in de moderne architectuurgeschiedenis genoemd. Hoewel zijn geschriften een breed scala van onderwerpen beslaan – van vroege werken over kunst en architectuur tot wetenschappelijke artikelen over geologie, ornithologie of plantkunde, en sociale theorieën over onderwijs en politieke economie – bleek uit zijn werk vooral een bezorgdheid over de eroderende effecten van de moderne samenleving en haar tendens om te industrialiseren, te mechaniseren en te instrumentaliseren. Hij groeide op in een vroom christelijk gezin waar hij een groot deel van zijn jeugd aan bijbelstudie spendeerde en zijn werk is dan ook diep verankerd in een besef van spirituele en religieuze plicht. Dit plichtsgevoel zou hem in de loop van zijn leven motiveren om zijn vroege geschriften over kunst en architectuur aan te vullen met algemene maatschappijkritische stukken. Zijn vijfdelige magnum opus *Modern Painters*, waarvan hij het eerste deel kort na zijn afstuderen aan de universiteit van Oxford in 1843 publiceerde, begint als een verdediging van de contemporaine schilderkunst. De reeks ontwikkelt zich echter in het in 1846 gepubliceerde tweede deel, al snel tot een meer algemene uiteenzetting over morele en christelijke esthetiek op basis van 'een levendig evangelisch en weloverwogen Wordsworth-achtig eerbetoon aan de waarheid van de natuur en van de kunst die in dienst staat van de waarheid'.¹ Deze esthetische sensibiliteit kan in het in 1860 verschenen vijfde en laatste deel worden gelezen als een expliciete projectie van het religieuze verhaal van de zondeval op de seculiere geschiedenis van Europa: de orde en schoonheid van het verleden worden als verloren gegaan

¹ Dinah Birch, 'Introduction', in: Dinah Birch (red.), *John Ruskin: Selected Writings* (Oxford: Oxford University Press, 2009), xiv. De meeste biografische informatie in de tekst is overgenomen uit dit overzicht van Ruskin's leven.

histories of Europe: the order and beauty of the past is considered lost and replaced by the wilful destructiveness of the present industrialisation. He writes:

Once, I could speak joyfully about beautiful things, thinking to be understood; – now I cannot any more; for it seems to me that no one regards them. Wherever I travel in England or abroad, I see that men, wherever they can reach, destroy all beauty. They seem to have no other desire or hope but to have large houses and to be able to move fast. Every perfect and lovely spot which they can touch, they defile.²

This narrative of the fall – a longing for an original and untouched Garden of Eden from which humankind has fallen – is emblematic of the Romanticist response to the industrialisation of the nineteenth century, which proposed a return to nature to cure the ills of modern society, and which still underlies much of the environmentalism of today. As ecological theorist Timothy Morton writes in *Ecology Without Nature*: ‘Nature, practically a synonym for evil in the Middle Ages, was considered the basis for social good by the Romantic period.’³ Yet, Morton argues, this concept of ‘Nature’ as a distinct realm from the human, cultured world also made nature’s exploitation in the modern world possible:

Since the Romantic period, nature has been used to support the capitalist theory of value and to undermine it; to point out what is intrinsically human, and to exclude the human; to inspire kindness and compassion, and to justify competition and cruelty.⁴

In his *Dark Ecology*, Morton further explains: ‘The ecological value of the term *Nature* is dangerously overrated, because *Nature* isn’t just a term – it’s something that happened to human-built space, demarcating human systems from Earth systems.’⁵ In other words, Ruskin’s Romanticism is built on an environmental ideology that distinguishes the pristine, natural world from the human, cultural world, and, as we will see, much of his writings on architecture, and eventually on drawing as well, are built on this religiously-informed, ideological position.

The Naturalism of the Gothic

In 1849, a few years after the publication of the second volume of *Modern Painters*, Ruskin published *The Seven Lamps of Architecture*, his first treatise on architecture. The publication was based on the Gothic architecture he had seen on his travels throughout Europe and summarised much of the current thought on the ‘Gothic Revival’ at the time. By 1853, he would develop these ideas more fully in the three volumes of *The Stones of Venice*, where his appreciation of architecture would become explicitly informed by a ‘vitalist’ thinking.⁶ In perhaps the most important chapter of the second volume, ‘The Nature of Gothic’, this vitalism leads him to describe the Gothic in terms of ‘Savageness’ and ‘Naturalism’: architecture as an expression of natural life, and architecture as being alive itself. On the savageness of the Gothic, Ruskin writes that it is the result of the disposition of the ‘Northern Peoples’,

2
John Ruskin, ‘Modern Painters, V (1860): The Hesperid Aegle’, in: Birch, *John Ruskin*, op. cit. (note 1), 136.

3
Timothy Morton, *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007), 15.

4
Ibid. 19.

5
Timothy Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence* (New York: Columbia University Press, 2016), 58.

6
As Lars Spuybroek writes in *The Sympathy of Things*: ‘If there ever was a vitalist, it was John Ruskin. . . . It is not just that material things are pervaded by human life . . . for Ruskin, matter itself is alive.’ Lars Spuybroek, *The Sympathy of Things: Ruskin and the Ecology of Design* (London: Bloomsbury, 2016), 3.

beschouwd en lijken vervangen te zijn door de moedwillige vernielzucht van de huidige industrialisatie. Hij schrijft:

Ooit kon ik vol vreugde over mooie dingen praten, omdat ik dacht dat ik werd begrepen; – dat kan ik nu niet meer; ik denk namelijk, dat er niemand naar ze omkijkt. Waar ik ook reis, in Engeland of daarbuiten, ik zie de mensen al het schone vernietigen, waar ze ook gaan of staan. Ze lijken geen andere wensen of dromen te hebben dan grote huizen te bezitten en snel te kunnen voortbewegen. Ze ontheiligen elke perfecte en prachtige plek die ze aanraken.²

Dit zondevalverhaal – over het verlangen naar de originele en ongerepte Hof van Eden waaruit de mensheid is verdreven – staat symbool voor de romantische reactie op de negentiende-eeuwse industrialisatie. Deze behelsde een oproep tot terugkeer naar de natuur, die bedoeld was om de kwalen van de moderne samenleving te genezen en die nog steeds ten grondslag ligt aan veel ecologisch ingestoken gedachtengoed. De ecologisch denker Timothy Morton schrijft in *Ecology Without Nature*: ‘De natuur, in de middeleeuwen bijna synoniem aan het kwaad, werd in de romantiek beschouwd als de basis voor het maatschappelijk welzijn.’³ Maar, zo stelt Morton, deze notie van ‘de natuur’ als een domein dat los staat van de menselijke, gecultiveerde wereld maakte ook de exploitatie van de natuur in de moderne wereld mogelijk:

Sinds de romantiek wordt natuur gebruikt om de kapitalistische waardetheorie te onderschrijven en om haar te ondermijnen; om het intrinsiek menselijke aan te wijzen en om het menselijke uit te sluiten; om vriendelijkheid en medeleven aan te moedigen en om concurrentie en wreedheid te rechtvaardigen.⁴

In zijn *Dark Ecology* verklaart Morton verder: ‘De ecologische waarde van de term “natuur” wordt in gevaarlijke mate overschat, want “natuur” is niet alleen een term – het is wat er gebeurde met de door de mens gebouwde ruimte, waarbij menselijke systemen werden losgekoppeld van aardse systemen.’⁵ Met andere woorden, Ruskin’s romantiek is gebaseerd op een ecologische ideologie die de ongerepte, natuurlijke wereld onderscheidt van de menselijke, culturele wereld en zoals we zullen zien, zijn veel van zijn geschriften over architectuur, en uiteindelijk ook over het tekenen, gebaseerd op deze religieus geïnspireerde ideologische positie.

Het naturalisme van de gotiek

In 1849, enkele jaren na de verschijning van het tweede deel van *Modern Painters*, publiceerde Ruskin *The Seven Lamps of Architecture*, zijn eerste verhandeling over architectuur. De uitgave ging over de gotische architectuur die hij op zijn reizen door Europa had gezien en vatte een groot deel van het toenmalige denken over de neogotiek samen. In 1853 zou hij zijn ideeën verder uitwerken in het driedelige *The Stones of Venice*, waarin zijn waardering voor de architectuur expliciet door een ‘vitalistisch’ denken zou worden gekleurd.⁶ Dit vitalisme dreef hem ertoe, in wat misschien wel het belangrijkste hoofdstuk van deel twee is, ‘The Nature of Gothic’, om de gotiek in termen van *Savageness* (haar woeste karakter) en *Naturalism* (haar natuurlijke karakter) te beschrijven: architectuur als een uitdrukking van het natuurlijke leven, en architectuur als een levend iets. Over het woeste karakter van de gotiek schrijft Ruskin dat dat het resultaat is van

2

John Ruskin, ‘Modern Painters, V (1860). The Hesperid Aegle’, in: Birch, *John Ruskin*, op. cit. (noot 1), 136.

3

Timothy Morton, *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007), 15.

4

Ibid., 19.

5

Timothy Morton. *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence* (New York: Columbia University Press, 2016), 58.

6

In *The Sympathy of Things* schrijft Lars Spuybroek: ‘Als er ooit een vitalist was, dan was het wel John Ruskin (...). Niet alleen materiële dingen zijn doordrongen van het menselijk leven (...) voor Ruskin leeft de materie zelf.’ Lars Spuybroek, *The Sympathy of Things: Ruskin and the Ecology of Design* (Londen: Bloomsbury, 2016), 3.

which is produced through the natural landscape of Northern Europe and the environmental conditions in which Gothic architecture is built:

. . . this look of mountain brotherhood between the cathedral and the Alp; this magnificence of sturdy power, put forth only the more energetically because the fine-finger touch was chilled away by the frosty wind, and the eye dimmed by the moor-mist, or blinded by the hail . . .⁷

Inevitably, because of these environmental conditions, the workmen make ‘mistakes’ in their carvings, which are embraced by Ruskin as the imperfections of natural life and beauty:

And in all things that live there are certain irregularities and deficiencies which are not only signs of life, but sources of beauty. No human face is exactly the same in its lines on each side, no leaf perfect in its loves, no branch in its symmetry. All admit irregularity as they imply change; and to banish imperfection is to destroy expression, to check exertion, to paralyse vitality. All things are literally better, lovelier, and more beloved for the imperfections . . .⁸

This appreciation of an aesthetics of imperfection reflecting the appearances of nature leads Ruskin to claim naturalism as an essential characteristic of the Gothic: ‘The love of natural objects for their own sake, and the effort to represent them frankly, unconstrained by artistical laws.’⁹ As this quote suggests, Ruskin believes that the most vital form of art is one that represents natural objects for their own sake, which is not only a matter of formal aesthetics, but also a way of seeing the world.

Perception through Drawing

Over the course of the next decades, Ruskin’s work would shift away from art and architecture towards more social concerns for education: the education of children, of their parents, of the nation. In the 1870s, Ruskin would return to Oxford, where he became the Slade Professor of Fine Art and where he would found his own school of drawing. But already in the late 1850s and early 1860s, he became involved in a small school for girls, Winnington Hall in Cheshire, and it is with this audience in mind that he published a drawing manual in 1857 titled *The Elements of Drawing: In Three Letters to Beginners*. The publication is a collection of three letters addressed to a young audience – 12- to 14-year-old girls, as he indicates in the introduction – but nonetheless exhibits an explicit ideological view on the importance of drawing. The three letters – titled ‘On First Practice’, ‘Sketching from Nature’ and ‘On Color and Composition’ – mostly contain a series of basic drawing exercises: shading with a brush and pencil, tinting, outlining, colouring, composition. How conventional these exercises may sound, there are two things that stand out. First, Ruskin’s insistence on taking nature as the subject matter to draw: the exercises primarily take leaves, foliage, trees, rocks and later on fragments of entire landscapes as their object. Secondly, Ruskin’s emphasis on the

⁷
John Ruskin, ‘The Stones of Venice, II (1853): The Nature for Gothic’, in: Birch, *John Ruskin*, op. cit. (note 1), 37-38.

⁸
Ibid., 49.

⁹
Ibid., 57.

de aanleg van de ‘noordelijke volkeren’ die een gevolg is van het natuurlijke landschap van Noord-Europa en de klimatologische omstandigheden waaronder de gotische architectuur is gebouwd:

(...) dit beeld van een bergachtige broederschap tussen kathedraal en alp; deze indrukwekkende, brute kracht, des te meer benadrukt doordat de fijngevoelige hand verkrampde in de ijzige wind, en het zicht werd verstoord door de opkomende mist, of verblind door de hagel (...).⁷

Onder deze omstandigheden is het onvermijdelijk dat door de handwerkslieden ‘fouten’ werden gemaakt in het beeldhouwwerk en deze worden door Ruskin omarmd als de onvolkomenheden van het natuurlijke leven en de schoonheid:

En alles wat leeft, heeft bepaalde onregelmatigheden en gebreken die niet alleen tekenen van leven zijn, maar ook bronnen van schoonheid. Bij geen enkel menselijk gezicht zijn de lijnen aan weerszijden precies dezelfde, geen blad is perfect, geen tak geheel symmetrisch. Ze zijn allemaal onregelmatig omdat ze veranderlijk zijn; en het uitbannen van imperfectie staat gelijk aan het vernietigen van expressie, het beteugelen van activiteit en het lamleggen van vitaliteit. Alle dingen zijn letterlijk beter, mooier en geliefder vanwege hun onvolkomenheden (...).⁸

Deze waardering voor een esthetiek van onvolmaaktheid die de verschijningsvormen van de natuur weerspiegelt, brengt Ruskin ertoe om het naturalisme te claimen als een essentieel kenmerk van de gotiek: ‘De liefde voor natuurlijke objecten zoals ze zijn en de inspanning die het kost om ze oprecht, ongehinderd door artistieke wetten, af te beelden.’⁹ Zoals dit citaat al suggereert is Ruskin van mening dat de meest vitale vorm van kunst er een is die natuurlijke objecten realistisch afbeeldt, wat niet alleen een kwestie van formele esthetiek is, maar ook een manier om de wereld te zien.

Waarnemen door te tekenen

In de loop van de decennia zou Ruskin’s werk steeds minder over kunst en architectuur, en steeds meer over maatschappelijke kwesties als onderwijs gaan: onderwijs aan kinderen, aan hun ouders, aan het land. In de jaren 1870 keerde Ruskin terug naar Oxford om de Slade-leerstoel in de Schone Kunsten te bekleden en zijn eigen tekenschool te stichten. Maar eind jaren 1850, begin jaren 1860 raakte hij betrokken bij een meisjesschool, Winnington Hall in Cheshire, en het is met dit publiek in gedachten dat hij in 1857 een tekenleerboek publiceerde met de titel *The Elements of Drawing: In Three Letters to Beginners*. Hoewel het hier om de publicatie van een verzameling van drie brieven gericht aan een jong publiek gaat – meisjes van 12 tot 14 jaar oud, zoals hij in de inleiding aangeeft – bevat het boek niettemin een expliciete ideologische visie op het belang van tekenen. De drie brieven – *On First Practice* (Je eerste tekening), *Sketching from Nature* (Schetsen naar de natuur) en *On Color and Composition* (Over kleur en compositie) – bestaan hoofdzakelijk uit een reeks elementaire tekenoefeningen: arceren met penseel en potlood, schakeren, schetsen, inkleuren en composities maken. Dit lijken misschien conventionele oefeningen, maar er zijn twee dingen die opvallen. Ten eerste staat Ruskin erop, de natuur als onderwerp van de tekeningen te gebruiken: de oefeningen betreffen vooral het tekenen van losse bladeren en gebladerte, bomen, rotsen en later ook fragmenten van hele landschappen. Ten

7

John Ruskin, ‘The Stones of Venice, II (1853): The Nature for Gothic’, in: Birch, *John Ruskin*, op. cit. (noot 1), 37–38.

8

Ibid., 49.

9

Ibid., 57.

importance of perception, or rather, how drawing *is* perception. As he writes in the preface: ‘The excellence of an artist, as such, depends wholly on refinement of perception, and that it is this, mainly, which a master or a school can teach.’¹⁰ The two points are of course related, and it is Ruskin’s conviction that learning how to draw is learning to perceive, rather than the opposite: ‘I believe that the sight is a more important thing than the drawing; and I would rather teach drawing that my pupils may learn to love Nature, than teach the looking at Nature that they may learn to draw.’¹¹ The act of tracing the lines of a branch or leaf, shading the colours of a rock exposed to sunlight, with a pencil or a brush, using pigments and charcoal, all of this is aimed at directing the way we look at things, heightening our perception of things, and finally to understand those things. In other words, aside from all technical knowledge on how to draw, the three letters are more fundamentally exercises in how to perceive the natural world.

But *how* to perceive this world? Ruskin’s understanding of perception is founded on the primacy of sight. In his inaugural address at the Cambridge School of Art in 1858, Ruskin states that the primary goal of teaching is ‘one and the same thing to all; namely, Sight. Not a slight thing to teach, this: perhaps, on the whole, the most important thing to be taught in the whole range of teaching.’¹² This emphasis on sight, for Ruskin, means that a thing and the perception of the thing cannot be separated, and that the world is to be perceived empirically, rather than ideally. As he writes in *The Elements*:

I believe that the endeavour to separate, in the course of instruction, the observation of light and shade from that of local color, has always been, and must always be, destructive of the students’ power of accurate sight, and that it corrupts his taste as much as it retards his progress.¹³

The primacy of empirical sight also prompts him to disregard the use of perspective, claiming it be ‘amusing’ and nothing more:

For perspective is not of the slightest use, except in rudimentary work. You can draw the rounding line of a table in perspective, but you cannot draw the sweep of a sea bay; you can foreshorten a log of wood by it, but you cannot foreshorten an arm. Its laws are too gross and few to be applied to any subtle form; therefore you must learn to draw subtle forms by the eye, certainly you may draw the simple ones.¹⁴

What is at stake for Ruskin, in the context of the modernisation of the nineteenth century, is to teach children, their parents and the nation how to look at the world, the natural world from which modern society has become estranged. Learning how to draw is learning how to see, and as he continues in his inaugural address:

To be taught to write or to speak – but what is the use of speaking, if you have nothing to say? To be taught to think – nay, what is the use of being able to think, if you have nothing to think of? But to be taught to see is to gain word and thought at once, and both true.¹⁵

10

John Ruskin, *The Elements of Drawing: In Three Letters to Beginners* (New York: National Library Association, 2009), xii.

11

Ibid.

12

John Ruskin, ‘Cambridge School of Art: Inaugural Address (1858)’, in: Birch, *John Ruskin*, op. cit. (note 1), 94-95.

13

Ruskin, *The Elements of Drawing*, op. cit. (note 10), xiv-xv.

14

Ibid., xv.

15

Ruskin, ‘Cambridge School of Art’, op. cit. (note 12), 95.

tweede benadrukt Ruskin het belang van de waarneming, of beter gezegd, dat tekenen vooral waarnemen is. In het voorwoord schrijft hij: ‘De uitmuntendheid van de kunstenaar hangt volledig af van de precisie van diens waarneming en juist dit kan door een docent of op een school worden onderwezen.’¹⁰ De twee punten hangen natuurlijk samen en Ruskin is ervan overtuigd dat ‘leren tekenen’ eerder gelijkstaat aan ‘leren waarnemen’ dan andersom: ‘Ik geloof dat het gezichtsvermogen belangrijker is dan het tekenvermogen; en ik zou liever tekenles geven zodat mijn leerlingen van de natuur leren houden, dan ze naar de natuur leren kijken zodat ze kunnen leren tekenen.’¹¹ Het natekenen van de lijnen van een tak of blad, het arceren van de kleuren van een aan het zonlicht blootgestelde rots met een potlood of een penseel, het gebruik van pigmenten en houtskool, dit alles is erop gericht om de manier waarop we naar de dingen kijken te sturen en onze waarneming van de dingen te versterken en, ten slotte, om de dingen te kunnen begrijpen. Met andere woorden, naast alle technische kennis over tekenen bevatten de drie brieven vooral fundamentele oefeningen in het waarnemen van de natuurlijke wereld.

Maar hoe kunnen we deze wereld waarnemen? Ruskin’s opvatting van de waarneming is gebaseerd op het primaat van het zicht. In zijn inaugurele rede aan de Cambridge School of Art in 1858 stelt Ruskin dat het primaire doel van het onderwijs ‘voor iedereen hetzelfde is, namelijk, het leren zien. Dit te onderwijzen is geen kleinigheid, maar misschien wel het belangrijkste van alles wat in het onderwijs moet worden onderwezen.’¹² Deze nadruk op het zicht betekent voor Ruskin dat een ding en de waarneming ervan niet van elkaar kunnen worden gescheiden en dat de wereld empirisch moet worden waargenomen in plaats van ideëel. In *The Elements* schrijft hij:

Ik geloof dat het streven om de waarneming van licht en schaduw in de loop van het onderwijs te scheiden van de waarneming van lokale kleur, het vermogen van studenten om nauwkeurig waar te nemen altijd al heeft beschadigd en altijd zal blijven beschadigen, en dat het hun onderscheidingsvermogen net zozeer aantast, als dat het hun vooruitgang afremt.¹³

Het primaat van het empirische zien zet hem er ook toe aan om het gebruik van het perspectief te veronachtzamen en te beweren dat het alleen maar ‘amusaant’ is:

Want perspectief heeft geen enkel nut, behalve in rudimentair werk. Je kunt de ronde lijn van een tafel in perspectief tekenen, maar de kromming van een baai niet; je kunt een boomstam verkort tekenen, maar een arm niet. De wetten van het perspectief zijn te grof en te gering om op een subtiele vorm te kunnen worden toegepast; daarom moet je subtiele vormen op het oog leren tekenen, om te beginnen de eenvoudige vormen.¹⁴

Wat Ruskin vooral belangrijk vindt, in de context van de negentiende-eeuwse modernisering, is dat kinderen, hun ouders en de natie leren hoe ze naar de wereld moeten kijken, naar de natuurlijke wereld waarvan de moderne samenleving vervreemd is geraakt. Leren om te tekenen is leren om te zien en zoals hij in zijn inaugurele rede vervolgt:

Om te leren schrijven of spreken – maar wat heeft spreken voor zin als je niets te zeggen hebt? Om te leren denken – ja, wat heeft het voor

10

John Ruskin, *The Elements of Drawing: In Three Letters to Beginners* (New York: National Library Association, 2009), xii.

11

Ibid.

12

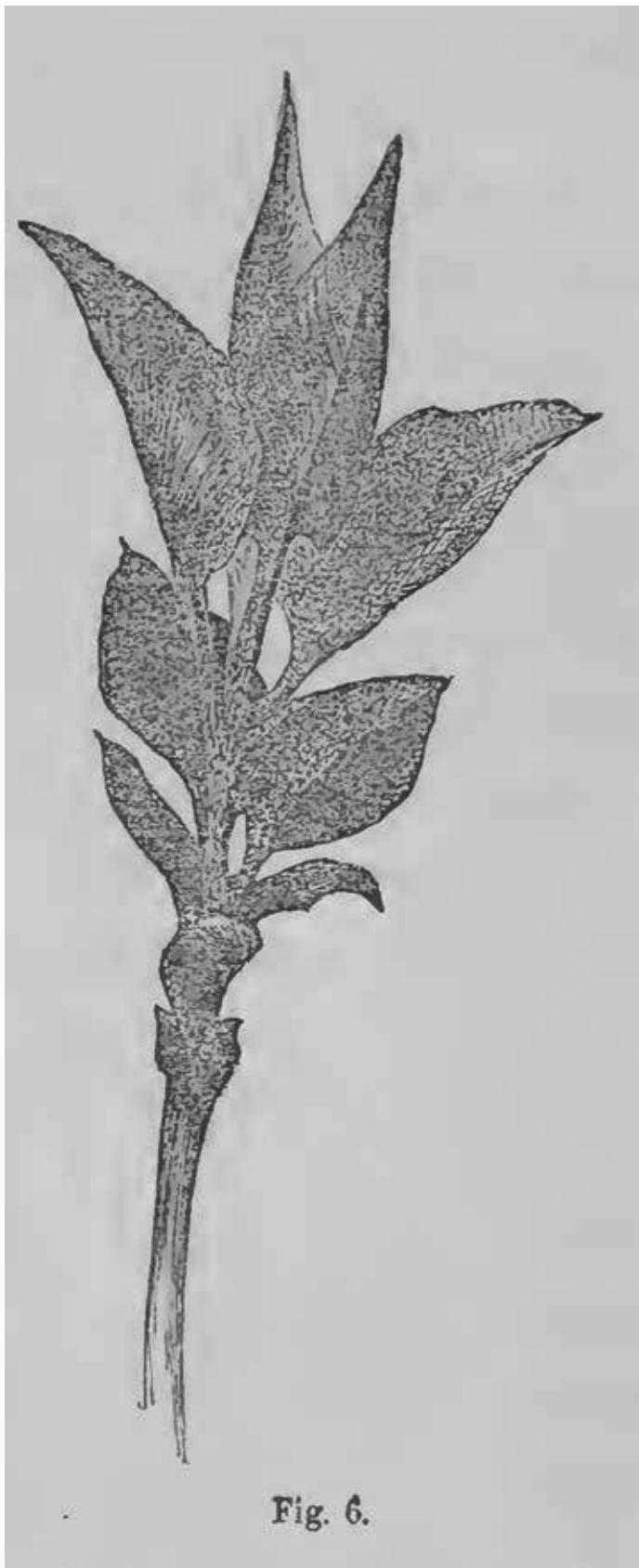
John Ruskin, ‘Cambridge School of Art: Inaugural Address (1858)’, in: Birch, *John Ruskin*, op. cit. (noot 1), 94–95.

13

Ruskin, *The Elements of Drawing*, op. cit. (noot 10), xiv–xv.

14

Ibid., xv.



John Ruskin, 'Fig. 6', drawing of a single long leaf/ tekening van een enkel lang blad, *The Elements of Drawing*, 1857

zin om te kunnen denken als je niets hebt om aan te denken?

Maar om te leren zien betekent: om gelijktijdig woorden en gedachten te verwerven, beide waarachtig.¹⁵

Konden we de feiten maar zien voor wat ze zijn, dan ‘zou de wereld er al snel heel anders voor staan’.¹⁶

Een manier van zien

Wanneer we nu terugkeren naar *The Seven Lamps*, dan begrijpen we ook het belang van de daarin opgenomen tekeningen. In tegenstelling tot wat Ruskin beweerde, zijn het niet louter illustraties, maar dienen ze als een instrument om de wereld mee waar te nemen. Ze zijn noch in perspectief getekend, noch geanalyseerd of geabstraheerd – ze zijn empirisch getekend, als ware het studies van de vertakkingen van bomen, de weelderige groeipatronen van bloembladeren of het opschieten van klimplanten. Het is niet toevallig dat ze, ondanks het feit dat het architectuurtekeningen zijn, vooral fragmenten van de natuurlijke wereld laten zien. Het meest emblematisch in dit opzicht is Plaat I, waarop de tekeningen van de ornamenten van de kathedralen van Rouen, Saint-Lô en Venetië sterk lijken op sommige van de tekeningen in *The Elements*. Zo suggereert het werk van Ruskin dat de tekenpraktijk geen neutraal instrument is, maar altijd de weergave van een bepaald perspectief op de wereld, en dat de tekeningen die we maken om deze wereld af te beelden of voor te stellen, de manier sturen waarop we ons ertoe verhouden. Ruskin's nadruk op een gotische esthetiek met gebogen lijnen en naturalistische motieven vertegenwoordigt de verbeelding van een romantisch en antikapitalistisch wereldbeeld dat hij wilde inzetten om Groot-Brittannië en de samenleving die steeds meer gericht was op het utilitaire en rationele, opnieuw op te voeden.¹⁷ Ruskin beschouwde de kunst en de architectuur als voertuigen voor maatschappelijke hervorming en tekenen als het fundamentele middel om de kunst en de architectuur te begrijpen: kunnen tekenen, betekent kunnen zien, en kunnen zien, betekent de wereld te begrijpen en zodoende te veranderen. Ruskin leefde in tijden van modernisering en mechanisering, en vond het nodig zich te verzetten tegen de instrumentalisering van zowel de mens als de natuurlijke wereld; in dit opzicht lijkt onze huidige tijd nog behoorlijk op die van het Victoriaanse Engeland. Architecten beschikken over een bijna eindeloos scala van analoge en digitale mogelijkheden om beelden te produceren. Het kan het nodig blijken om te heroverwegen welke instrumenten we willen gebruiken voor het ontwerpen, presenteren en representeren van de mogelijke toekomst van wat er nog rest van onze natuurlijke wereld.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol



> p. 2
John Ruskin, 'Plate I. Ornaments from Rouen, St. Lo, and Venice' / 'Plaat I. Ornamenten uit Rouen, Saint-Lô en Venetië', *The Seven Lamps of Architecture*, 1849

¹⁵ Ruskin, 'Cambridge School of Art', op. cit. (noot 12), 95.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Zie voor een onderzoek naar het vooruitstrevende karakter van Ruskin's antikapitalistisch conservatisme: Robert Hewison, 'Straight Lines or Curved: The Victorian Values of Ruskin and Cole', in: Peggy Deamer (red.), *On Architecture and Capitalism: 1845 to the Present* (New York: Routledge, 2014), 8-22.

If only we could see the facts as they are, 'we should soon make it a different world'.¹⁶

A Way of Seeing

When we return to *The Seven Lamps*, we can now understand the importance of these drawings. In contrast to what Ruskin argued, these drawings are not merely illustrations, but serve as a tool with which to perceive the world. They are not drawn in perspective, nor are they analytic or abstracted – they are drawn empirically, as if they were studies of the branches of trees, the luxuriant growth patterns of flower petals or the shoots of climbing plants. Not coincidentally, despite being drawings of architecture, this is mostly what they show: fragments of the natural world. Most emblematically in this regard would be Plate I, where the drawings of ornaments from cathedrals in Rouen, St Lo and Venice closely resemble some of the drawings included in *The Elements*. As such, the case of Ruskin suggests that drawing practices are never neutral instruments, but always the embodiment of a certain perspective of the world, and that the drawings we use to imagine or represent this world direct the way we relate to it. Ruskin's insistence on a Gothic aesthetic, with its curved lines and naturalist motives, embodies the imagination of a Romantic and anti-capitalist worldview, through which he sought to re-educate the nation in an increasingly utilitarian and rationalist society.¹⁷ For Ruskin, art and architecture were vehicles for societal reform, and the fundamental means of understanding art and architecture was through drawing: to be able to draw is to be able to see, and to see is to be able to understand and change the world accordingly. If Ruskin lived in a time of modernisation and mechanisation, where he found it necessary to resist the instrumentalisation of both human beings and the natural world, our current age might still resemble Victorian England. As architects, having an almost endless range of image-making possibilities at our disposal, both analogue and digital, it might prove necessary to reconsider the tools we use to design, present and represent the possible futures of what is still left of our natural world.

16

Ibid.

17

For an examination of the progressive nature of Ruskin's anti-capitalist conservatism, see Robert Hewison, 'Straight Lines or Curved: The Victorian Values of Ruskin and Cole', in: Peggy Deamer (ed.), *On Architecture and Capitalism: 1845 to the Present* (New York, Routledge, 2014), 8-22.