Academicisme i pintura acadèmica

Joan Campàs Montaner

PID_00141123

UOC
Universitat Oberta de Catalunya
www.uoc.edu

Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement (BY) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya). La llicència completa es pot consultar a http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/legalcode.ca

Índex

1. Introducció 5

2. Les acadèmies en la història 8

3. L'Acadèmia, l'Escola de Belles Arts i el Saló 12
3.1. L'Académie des Beaux-Arts 12
3.2. L'École des Beaux-Arts 14
3.3. El Saló 16

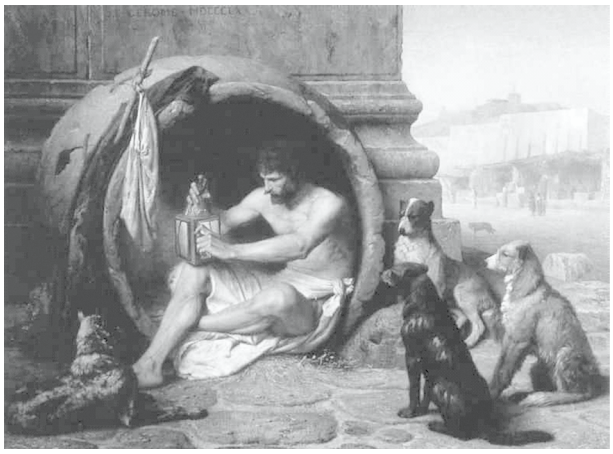
4. La pintura acadèmica 24
4.1. Respectar la "jerarquia dels gèneres" 27
4.2. Afirmar la primacia del dibuix sobre el color 29
4.3. Aprofundir l'estudi del nu 30
4.4. Privilegiar el treball al taller respecte al treball a l'aire lliure, sobre el motiu 34
4.5. Realitzar obres "acabades" 34
4.6. Imitar els antics, imitar la naturalesa 35

5. Formació acadèmica 36

6. Crítica i llegat 38

Bibliografia 43

1. Introducció



Jean-Léon Gérôme: *Diògenes*, 1860. Oli sobre tela. 74,5 × 101 cm. Baltimore, Walters Art Museum.

Al llarg del segle XVII, Itàlia va anar deixant de tenir la primacia del pensament estètic sobre les arts. Encara continuava exercint un important paper, tant com a conservadora de les antigues tradicions, com per ser el lloc d'origen de les novetats. Però el centre intel·lectual s'estava traslladant i la teoria de l'art esdevenia més cosmopolita. A França, en particular, existien nous centres que competien amb èxit amb Florència i amb Roma. El segle XVII i els inicis del XVIII, tot i seguir a l'ombra del Renaixement italià, fou una de les èpoques més creatives en la història del pensament estètic.

La teoria de l'art del segle XVII es va configurar a partir i a través de dues novetats:

1) L'aparició d'una **nova classe d'estudiosos de l'art**, en particular, l'**antiquari erudit**, per al qual l'Antiguitat no es transmetia només a través dels textos sinó a partir de restes materials, vestigis arqueològics i fragments d'escultures. Estudiava els fragments antics per a entendre l'Antiguitat, però també per a contribuir –com a crític– a la formació de pintors i escultors del seu país o la seva ciutat. Un exemple de crític-antiquari el trobem en Franciscus Junius, metge i erudit holandès, l'obra del qual, *Painting of Ancients*, va aparèixer a Amsterdam el 1638. Foren aquests antiquaris els portaveus del classicisme? Recordem que el terme *clàssic* s'utilitzava per a comparar l'antic (clàssic) amb el modern (contemporani).

2) Una **base institucional nova**: l'**Acadèmia de l'art**, la qual va subministrar un sòlid marc institucional per al desenvolupament de la teoria de l'art, que sovint va ser restrictiu, i pretenia assolir els objectius i institucionalitzar les funcions de la teoria renaixentista de l'art. Es proposava educar la mà de l'artista, formar la seva ment i conformar els seus gustos i criteris, i tot això a partir

d'un concepte sobre què s'havia d'entendre per "bon" art i en què consistia el procés creatiu. La seva intenció era, doncs, ensenyar als artistes la "vertadera" doctrina formulada en els tractats d'art del segles XV i XVI.

El terme *Acadèmia* incorpora al llarg de la història múltiples significats. Deriva d'un emplaçament proper a l'Acròpolis d'Atenes, on Plató i els seus amics i deixebles es trobaven per tal de parlar de filosofia. Aquest lloc era el bosc o jardí d'*Academos*, i els qui passejaven sota els arbres eren coneguts com l'Acadèmia de Plató.

Quan el terme va renéixer a la Florència del segle XV, en el cercle de Ficino i sota el mecenatge dels Mèdici, va suposar la proclamació del nou esperit humanista.

L'**Acadèmia renaixentista** s'oposava a l'estructura altament organitzada i fermament establerta de l'ensenyament escolàstic, com també era bàsicament contrària al caràcter tancat i jerarquitzat de la societat medieval. Designa, per extensió, qualsevol agrupació intel·lectual o artística, i posteriorment s'anomenen així les escoles o els tallers dedicats a l'ensenyament i a l'estudi de l'art en els quals el nu constitueix la matèria bàsica, i s'anomena *acadèmica* l'obra d'art que en la seva execució acata els mandats i el formalisme imposats per una Acadèmia, i qualifica d'aquesta manera les còpies d'escultura i pintures de l'Antiguitat, cosa que implica treballar a la "manera" dels mestres del passat.

Així, a finals del segle XVI, sorgeixen una sèrie d'"acadèmies" amb la finalitat de transmetre les tècniques tradicionals als joves artistes, reduint el treball dels grans artistes a una sèrie de regles.

Itàlia va anar essent substituïda per França. Versalles, símbol i seu de la monarquia absoluta, va unificar totes les institucions socials i governamentals sota un cap, i el seu equivalent en l'art es va concretar en un conjunt unificat i racional d'acadèmies sotmeses directament al rei. Les acadèmies eren els mitjans (de caràcter eminentment conservador) per a transmetre la idea d'absolutisme en l'esfera de l'art.

Predomini del que és formal, tendència a un plantejament escèptic de l'emoció i el color, les seves normes pictòriques es basen en la puresa racional i en l'establiment de relacions lògiques i matemàtiques demostrables. Aquestes característiques van qualificar l'art acadèmic de "clàssic", i llavors quedà aprovat com a model. Sota les acadèmies, l'hegemonia artística d'Europa va passar, doncs, d'Itàlia a França.

Les acadèmies establien normes tècniques, patrons i models de simetria, ordre, regularitat, dignitat i claredat. Els temes escollits guardaven directa relació amb un afany moralitzador, i sovintejaven les escenes religioses extretes de la Bíblia o de la vida dels sants. En la seva versió profana, les acadèmies preferien assumptes mitològics, al·legòrics i heroics de l'Antiguitat clàssica. Els artistes anteriors al segle XVIII rarament s'apartaren d'aquests estrets límits, situació que va anar canviant en el període de la Revolució Francesa, moment en què prengué un gran impuls el tema històric i nacional.

Alexandre Cabanel, *El naixement de Venus*, 1863. Oli sobre tela. 130 × 225 cm. Musée d'Orsay, París.

S'anomena, doncs, ***art acadèmic***, l'estil de pintura i escultura produït sota la influència d'acadèmies europees o d'universitats. També se sol atribuir a aquells estils nous que, rebel·lant-se contra l'art acadèmic, han esdevingut ells mateixos acadèmics, en haver convertit les noves aportacions en normes i prescripcions.

Específicament, l'art acadèmic són l'art i els artistes influïts per les normes de l'Acadèmia Francesa de Belles Arts, sobretot l'art practicat sota els moviments com el neoclassicisme i el romanticisme, i que és força ben reflectit per les pintures de William-Adolphe Bouguereau, Suzor-Coté, Thomas Couture, Alexandre Cabanel i Hans Makart. Sovint també se l'anomena *art pompier*, i a vegades se'l connecta amb l'historicisme, l'eclecticisme i el sincretisme.

2. Les acadèmies en la història

En el Renaixement es va començar a aplicar aquesta paraula a gairebé tots els cercles filosòfics o literaris i, de vegades, la utilitzaven grups d'artistes que discutien sobre problemes, tant teòrics com pràctics –en aquest sentit es feia servir irònicament a l'hora de referir-se al taller de Botticelli, vers el 1500. De manera similar, la famosa acadèmia de Leonardo da Vinci (la referència ens ha arribat en gravats dels primers anys del segle XVI) gairebé segur que no implicava més que un grup d'homes que discutien sobre problemes científics i artístics amb Leonardo.

Una altra acadèmia primerenca és la que Vasari atribuí a Lorenzo de Mèdici, sota la direcció de l'escultor Bertoldo, una antecessora adequada de la que el mateix Vasari va promoure el 1563; totes les proves apunten que, mentre que Lorenzo permetia que els artistes i altres persones accedissin lliurement a les seves col·leccions, no hi havia entitats de cap tipus relacionades amb l'art a la Florència del seu temps.

La primera acadèmia de l'art pròpiament dita va ser formada quan el duc Cosme de Mèdici fundà l'**Accademia del Disegno** a Florència, el 1563. El promotor fou Giorgio Vasari, l'objectiu del qual era emancipar els artistes del control dels gremis, i confirmar l'ascens de posició social que havien assolit durant els anteriors cent anys. Miquel Àngel, el qual personificava més que ningú aquest canvi d'estatus, en fou nomenat un dels dos caps, i el duc Cosme en va ser l'altre. S'elegien 36 artistes membres; aficionats i teòrics també en podien formar part. Els estudiants aprenien l'*arti del disegno* (un terme encunyat per Vasari) i s'hi programaven lliçons de geometria i anatomia, però no hi havia cap pla de formació obligatòria per a substituir la pràctica regular de taller. Aquesta acadèmia guanyà ràpidament una gran autoritat internacional, però a Florència mateix aviat degenerà en una mena de gremi d'artistes glorificats.

El 1582, Annibale Carracci obria la seva molt influent Accademia de Desiderosi a Bologna, sense suport oficial; era més com el taller d'un artista tradicional, però el fet de sentir la necessitat d'etiquetar-lo com a "acadèmia" demostra l'atracció de la idea a l'època.

El següent pas important es va fer a Roma, on el 1593 es fundà l'**Accademia di San Luca**. Es va encarregar al pintor Girolamo Muziano (1532-1592) de reunir els pintors i escultors consagrats per a assegurar la fundació d'aquesta acadèmia. Les seves intencions eren elevar el treball dels artistes des del simple artesanat. El 13 d'octubre de 1577, el papa Gregori XIII n'autoritzava la institució, i hi annexà la congregació religiosa sota les invocacions del mateix sant, l'evangelista Lluc, després del seu nomenament com a sant patró de tots els pintors (segons la llegenda, sant Lluc és l'autor del primer retrat de la ma-

rededéu). Durant els seus primers anys, l'associació estigué sota el patrocini papal, que dominava i controlava tota la institució. Situada prop de la fontana de Trevi, es va desenvolupar realment gràcies a Federico Zuccaro, el qual, el 1593, en va assumir la direcció. Si bé s'hi va posar més l'accent en la instrucció pràctica que no pas a Florència, les lliçons teòriques també eren importants en els plans de l'Accademia, i s'ocupava de la teoria de l'art més que la florentina.

De tota manera, l'Accademia no va reeixir del tot en la seva guerra en contra dels gremis fins que no rebé el poderós suport del papa Urbà VIII, el 1627 i el 1633. Se celebraren debats sobre política artística, s'exercí certa influència sobre encàrrecs importants i es féu tot el possible per tal de fer que les vides de tots els qui no n'eren membres (com ara molts dels artistes flamencs independents que treballaven a Roma) fossin ben desagradables. La necessitat de transformar l'ensenyament teòric de les escoles en una més concreta transmissió dels sabers va impulsar també la institució d'una Acadèmia del Nu (Accademia del Nudo). Els primers estatuts foren oficialment aprovats el 1607 i modificats en el transcurs dels segles fins als als que avui són en vigor, que es remunten a 1959. Han format part del cos acadèmic artistes il·lustres, pintors, escultors i arquitectes, en qualitat de membres acadèmics emèrits: Algardi, Baciccio, Bernini, Borromini, Canova, Caravaggio, Carracci, David, De Chirico, Guercino, Juvara, Pietro de Cortona, Piranesi, Poussin i Valadier.

Guercino: *Sant Lluc pintant la marededéu*, 1652-1653. Oli sobre tela. 220,98 × 180,34 cm. Nelson-Atkins Museum of Art.

L' Accademia di San Luca més tard va servir com a model per a l'**Acadèmia Reial de Pintura i Escultura** fundada a França el 1648, que més tard esdevingué l'Acadèmia de Belles Arts. L'Acadèmia francesa molt probablement va adoptar el terme *arti del disegno* que va traduir per *belles arts*, del qual ha derivat el terme anglès *fine arts*. L'Acadèmia Reial de Pintura i Escultura es va fundar amb l'objectiu de distingir els artistes, "que eren senyors que practicaven un art liberal", dels artesans, que es dedicaven al treball manual. Aquest èmfasi en el component intel·lectual de "fer art" tingué un impacte considerable en els temes i estils de l'art acadèmic.

L'altra única organització semblant a Itàlia fou l'Acadèmia establerta a Milà pel cardenal Federico Borromeo, l'any 1620. Però, mentrestant, aquesta paraula es feia servir sovint per a designar les institucions privades en què els artistes es trobaven en algun estudi o bé en el palau d'algun mecenes per a dibuixar del natural, com la citada de Carracci a Bolonya.

A França, un grup de pintors, moguts per les mateixes raons de prestigi que les que havien inspirat abans els italians, persuadiren Lluís XIV (1638-1715) perquè fundés l'Académie Royale de Peinture et Sculpture, el 1648. Els gremis també s'hi oposaren amb força, i la seva supremacia no quedà assegurada fins que Colbert no en va ser elegit viceprotector, el 1661, i va trobar en l'*Académie* un instrument per tal d'imposar els models i principis oficials del gust i, d'aquesta manera, controlar tota l'activitat artística a França. Colbert i Lebrun, el director, van concebre una dictadura sobre l'art i, per primera vegada en la història, l'expressió *art acadèmic* va adquirir una significació precisa. L'Académie es va atribuir un veritable monopoli sobre l'ensenyament i l'exposició i, a base d'aplicar rígidament els seus propis criteris d'afiliació, va començar a exercir una influència econòmica important en la professió dels artistes. Per primera vegada, una ortodòxia de doctrina artística i estètica obtingué sanció oficial.

Filla de l'Acadèmia francesa fou l'**Académie de France à Rome**, fundada al Palazzo Capranica, el 1666, per Lluís XIV, sota la direcció de Jean-Baptiste Colbert, Charles Le Brun i Gian Lorenzo Bernini. Aquesta acadèmia fou, des del segle XVII al XIX, la culminació de l'estudi per als artistes francesos seleccionats que, havent guanyat el prestigiós Prix de Rome (Premi de Roma), obtenien una beca per a 3, 4 o 5 anys (depenent de la disciplina d'art que practicaven) amb la finalitat d'estudiar-hi art i arquitectura. El premi era organitzat per l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture i estava obert només als seus alumnes. També hi havia "segons premis", que permetien igualment marxar a Roma, però durant menys temps. Eugène Delacroix, Édouard Manet i Edgar Degas formen part dels artistes que es van presentar al concurs i no el van obtenir mai. Jacques-Louis David va intentar fins i tot suïcidar-se després d'haver fracassat tres anys seguits. Els becaris eren coneguts com a *pensionnaires* de l'Académie (pensionistes de l'Acadèmia).

L'Acadèmia va estar ubicada al Palazzo Capranica fins el 1737, i de 1737 a 1793 al Palazzo Mancini. El 1803, Napoleó Bonaparte l'emplaçava a la Vil·la Medici, amb la intenció de perpetuar una institució que va ser amenaçada per la Revolució Francesa i, així, oferir als artistes francesos joves l'oportunitat de veure i copiar les obres mestres de l'Antiguitat o el Renaixement, i retornar a París els seus "envois de Rome", els resultats del seu treball, és a dir, obres enviades a París per ser jutjades, ja que aquest era un requisit obligatori de tots els becats. El Premi de Roma es va interrompre durant la Primera Guerra

Mundial i Mussolini va confiscar la vil·la el 1941, la qual cosa obligà l'Académie a traslladar-se a Niça i després a Fontainebleau, fins el 1945. Finalment, el Premi de Roma fou eliminat per André Malraux, el 1968.

Es fundaren altres acadèmies a Alemanya, Espanya i altres llocs, entre la meitat i el final del segle XVII, que utilitzaven el model francès i imitaven els ensenyaments i estils de l'Acadèmia Francesa. Es calcula que el 1720 a Europa n'hi havia dinou d'actives. A mitjan segle XVIII es va produir un augment de la seva activitat, i al voltant de l'any 1790 ben bé més de cent acadèmies d'art prosperaven arreu d'Europa. Entre aquestes hi havia la **Royal Academy de Londres**, fundada l'any 1768 (anteriorment a Anglaterra tan sols hi havia hagut acadèmies d'ensenyament privades, una de les quals va ser dirigida per Thornhill i després per Hogarth).

En la seva gran majoria, aquestes acadèmies eren el producte d'una nova consciència per part de l'estat del paper que podia arribar a tenir l'art en la vida de la societat. L'Església i la Cort ja no eren els principals mecenes de l'art. Però, amb el creixement de la indústria i el comerç, la importància econòmica atribuïda al bon disseny dugué a un suport oficial de les acadèmies d'ensenyament. Lligat inseparablement a aquest motiu, hi havia la promoció del neoclassicisme per oposició als estils supervivents del barroc i el rococó. Pertot arreu, les acadèmies s'erigiren elles mateixes com les màximes defensores del nou retorn a l'antiguitat. Un efecte de l'expansió de les acadèmies era fer més difícil la formació a les dones artistes, que eren excloses de la majoria de les acadèmies fins a l'última meitat del segle XX (1861, per a la Royal Academy). En canvi, els models nus eren gairebé sempre fets per dones, fins al segle XX.

Paral·lelament, els membres que dominaven el panorama artístic mantenien una controvèrsia. Es tracta de la "batalla d'estils", un conflicte sobre si Peter Paul Rubens o si Nicolas Poussin eren un model adequat a seguir. Els seguidors de Poussin, anomenats "poussinistes", argumentaven que la línia (*disegno*) hauria de dominar l'art, a causa de la seva apel·lació a l'intel·lecte, mentre que els seguidors de Rubens, anomenats *rubenistes*, argumentaven que el color (*colore*) hauria de dominar l'art, a causa de la seva apel·lació a l'emoció. El debat es va reactivar a principis del segle XIX, durant el neoclassicisme, tipificat per l'obra de Jean Auguste Dominique Ingres, i el romanticisme, tipificat per l'obra d'Eugène Delacroix. Els debats també es centraven a discutir si s'aprenia millor l'art observant la natura o si s'aprenia observant els mestres artístics del passat.

3. L'Acadèmia, l'Escola de Belles Arts i el Saló

A principi del segle XIX, l'art es trobava sotmès a una estructura jeràrquica tan forta com la que determinava el tipus d'organització de tota la societat de l'època: a dalt de tot hi havia tres institucions, amb un gran prestigi social i amb el suport polític i econòmic de l'estat, l'**Académie des Beaux-Arts**, l'**École de Beaux-Arts** i el **Saló** (exposició anual).

3.1. L'Académie des Beaux-Arts

El país que va revolucionar el destí de les acadèmies va ser França, on el primer model acadèmic va ser l'Acadèmia de Sant Lluc, de París, creada el 1648, germen de la que es va refundar, sota la inspiració política del ministre de Lluís XIV, Colbert, i del Superintendent per a les arts, el pintor Lebrun, el 1663. El reglament d'aquesta nova Acadèmia Reial especificava que els artistes havien de reunir-se en una assemblea general el primer dissabte de juliol i que, amb aquest motiu, havien d'aportar "algun fragment de la seva obra que servís per a decorar el lloc de l'Acadèmia durant només alguns dies, i més endavant podien enretirar-lo, si així ho creien convenient". Colbert va especificar que aquesta celebració es faria amb caràcter biennal i que duraria una setmana, coincidint amb la Setmana Santa, en el mes d'abril. La primera assemblea va tenir lloc el 23 d'abril de 1667.

La importància del model estatalitzat de l'Acadèmia Reial era a causa no només del seu poder centralitzador, sinó de la campanya de creació del "gust francès" o "gran gust", que implicava uns determinats ideals artístics i també un ús conscient i sistemàtic de l'art com a propaganda de poder polític. En aquest context s'entén la rellevància estratègica que van adquirir les exposicions públiques i la seva ubicació en llocs emblemàtics. Amb l'Acadèmia Reial francesa, l'art havia deixat de ser un assumpte privat per a esdevenir un fenomen de projecció pública.

Els artistes acadèmics es veien condicionats a l'hora de decidir els seus temes i models pel pes del llegat de la vella noció aristocràtica que determinava què era digne de ser pintat i, a més, com s'havia de pintar. I això va quedar definitivament consolidat amb l'acceptació d'una **estructura jeràrquica** per als diferents gèneres artístics.

Aquesta jerarquització dels temes era paral·lela amb una altra que es referia a l'habilitat de l'artista: s'havia de tenir més cura del dibuix i de l'acabat si el tema era elevat; s'acceptava que, en obres dels gèneres més baixos, algunes zones quedessin esbossades. Implicava també l'elecció de la dimensió i de l'escala de

l'obra: una pintura important era una pintura feta a gran escala. Hi havia un determinat nombre de temes –la violència, el crim, els vicis– que no es podien representar, a no ser que fos dins d'un context on podien ser acceptables, com el de la mitologia.

Els pintors que treballaven per a la noblesa volien afirmar la seva situació social i la seva reputació. Els acadèmics es consideraven a ells mateixos com intel·lectuals, una situació que els posava al mateix nivell que els seus patrons. Això explica la insistència de l'Acadèmia en l'estudi de la Bíblia i dels clàssics, en la pintura d'història i, també, en el dibuix, que, paradoxalment, es considerava una activitat de caràcter menys manual que la pintura, i per dues raons:

- Es creia que el dibuix deixava que es manifestés més lliurement el talent intel·lectual de l'artista.

- Es vinculava amb el concepte de *dessin*, concepte de gran importància. Es deia que el que conferia als artistes la condició d'intel·lectuals era la seva habilitat per a composar un quadre, per a distribuir damunt la superfície de la tela cadascun dels elements de la pintura segons la importància que tingués cadascun d'ells de tal manera que, al mateix temps, resultés evident el sentit del conjunt. Aquesta composició s'anava perfilant a partir de dibuixos preparatoris i esbossos, quasi sempre més petits i amb un grau d'acabat menor.

D'acord amb la seva vocació de ser una institució intel·lectual, l'Acadèmia fomentava la creació d'un art erudit que suposava un pregon coneixement del que és clàssic i l'assimilació d'un corpus teòric d'escrits sobre art, on es tractaven qüestions relatives tant a la manera adient de narrar una història com a qüestions pròpies de l'estètica classicista com l'ordre, la claredat, l'harmonia, el que és edificant, bell, conceptes centrals dins de la tradició grecoromana.

D'aquesta manera, l'Acadèmia mantenia una **ideologia completa de l'art**: un conjunt d'afirmacions, creences i actituds sobre què s'havia de considerar art, què feia que un pintor fos, a més, un artista, com s'enquadrava l'art en la societat i com havia de ser aquesta societat. L'Acadèmia era una institució molt conservadora, tant en art com en política.

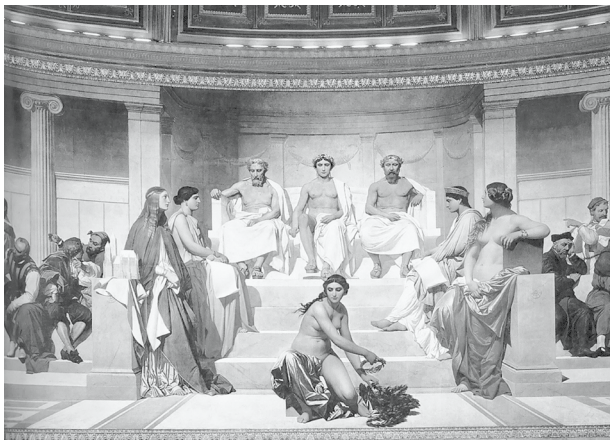
Tot i que va ser clausurada, l'Acadèmia va sobreviure a la Revolució Francesa, i esdevingué un òrgan cada cop més institucionalitzat, més que res perquè la burgesia volia perpetuar la il·lusió d'un gust francès aristocràtic i superior que es pogués utilitzar com una arma en la seva pugna contra Anglaterra i Alemanya.

3.2. L'École des Beaux-Arts

La segona institució era l'École des Beaux-Arts, creada per l'Académie i sota la seva dependència directa. L'ensenyament que rebien els estudiants es basava únicament en el dibuix, a partir del model al natural i en l'escultura antiga. Els professors eren tots membres de l'Acadèmia. Els candidats a l'accés a l'Escola de les Belles Arts (les dones no hi foren admeses fins el 1897) havien de fer un examen d'admissió que consistia en l'execució d'una figura nua dibuixada segons el model natural.

Cada any els alumnes eren invitats a participar en nombrosos concursos que constituïen un seguit d'etapes abans de la recompensa suprema que representa el Premi de Roma. Paradoxalment, mentre que a l'Escola només s'ensenyava dibuix, alguns d'aquests concursos ho eren de pintura. Els temes proposats eren essencialment trets de la mitologia i de la història grega i romana, d'una part, i de la Bíblia, de l'altra. Els ensenyaments estaven adreçats a adquirir els coneixements necessaris per al tractament d'aquests temes. A tall d'exemple, l'any 1857, el tema del concurs de paisatge històric era "Jesús i la Samaritana", i el de composició històrica "La resurrecció de Llàtzer".

Fins el 1863, els programes de l'École van seguir sent tan limitats com ho havien estat durant el segle XVIII: només s'impartien classes de dibuix, anatomia i perspectiva, i a més també, i això és prou significatiu, d'història antiga. En realitat, l'École no ensenyava a pintar, tot i que sí que ho feien molts tallers particulars dirigits per artistes famosos.



Paul Hippolyte Delaroche: *Hemicycle de L'École des Beaux Arts*, 1841. Oli sobre tela. Detall. École des Beaux-Arts, París.

Criticada des de mitjan segle, acusada de fomentar més la perseverança que el talent, l'Escola fou objecte d'una reforma el 1863. L'ensenyament del dibuix seguiria tenint la supremacia, però s'hi obriren tallers on s'ensenyaven pintura i escultura.

Paral·lelament a aquest ensenyament oficial, existien tallers privats. Fins a la reforma de 1863, foren només els llocs on els alumnes es podien assabentar de les tècniques de la pintura. Després de la introducció dels tallers de pintura

al si de l'Escola, aquests tallers independents subsistiren i permetien als joves artistes escapar al jou de l'ensenyament acadèmic. Els més cèlebres d'aquests tallers foren l'**Acadèmia suïssa**, oberta el 1815, el taller que dirigia **Charles Gleyre** a partir de 1844, i l'**Acadèmia Julian**, que funcionava des de 1868.

Taller de dones a l'Académie Julian, París, 1889.

Benoït Louis Prévost: *Une École de Dessin.* Gravat segons un dibuix de Charles Cochin.

Marie Bashkirtseff: *In the Studio*, 1881. Oli sobre tela. 185 × 145 cm. Dnipropetrovsk State Art Museum, Ucraïna.

3.3. El Saló

La tercera institució cabdal era el **Saló**. El primer Saló va ser organitzat per Colbert el 1667. Definit com una "exposició periòdica d'artistes vius", el terme *Saló* prové d'un dels llocs on es van començar a organitzar exposicions públiques d'art de manera regular: el Salon Carré del palau del Louvre.

El costum d'exhibir públicament obres d'art es va iniciar en aquest lloc de París, l'any 1699, però no es va institucionalitzar fins al 1737, quan es va decidir que l'esdeveniment es produís cada dos anys, amb caràcter biennal, i que la inauguració oficial coincidís amb la festivitat de sant Lluís, el 25 d'agost, quedant obert entre tres i sis setmanes. Va ocupar un lloc essencial en la vida artística fins al segle XIX, ja que era pràcticament l'únic lloc on els artistes podien mostrar les seves obres. En aquesta època, les exposicions personals o privades eren rares, i les reproduccions poc difoses. Cal, doncs, associar la idea de Saló amb la d'exhibició pública de l'art.

La societat de l'antic règim, rígidament estamentalitzada, impedia el desenvolupament significatiu del públic, reduïa el consum de l'art a una minoria petita; la demanda d'art tenia, doncs, un clar perfil aristocràtic i responia a un patró netament cortesà. Més que comprar una obra d'art en concret, es comprava l'artista, el qual s'integrava com un serf qualificat més dins de l'aparell d'una cort, i solia orientar la seva producció segons les estrictes directrius, ideològiques i estètiques del seu patró, amb el qual havia de mantenir un tracte personal.

El desenvolupament del sistema capitalista i el de la burgesia que hi està associat anaven posant el seu segell en diversos ordres de la vida social i, en particular, en la cultura. És aquesta evolució la que cal tenir present per a entendre l'aparició del Saló en el segle XVIII. Entre els seus antecedents trobem el sistema de les acadèmies d'art – que començaren a estendre's al llarg del segle XVI– i, en particular, el model francès de l'acadèmia estatalitzada, una forma administrativa de control burocràtic de l'estat absolut.

Altres antecedents del Saló els podem trobar en l'art religiós, ubicat en les esglésies i altres llocs de culte públic, o en els encants i fires on es traficava amb objectes artístics. En els dos casos les obres d'art eren objecte de contemplació pública i, per tant, relacionables amb el que després s'esdevindrà en el Saló.

Pel que fa al **mercat d'art**, es pot constatar que el comerç artístic va tenir, ja al segle XVII, un desenvolupament significatiu, de manera que podia competir amb el sistema tradicional de patrocini artístic. És el cas del mercat romà – que absorbia mà d'obra estrangera, com foren els casos de Poussin i Claude Lorrain, o els pintors del nord, coneguts com a *bamboccianti*– o el dels afeccionats o

amateurs francesos, rics burgesos que adoptaren l'aristocràtic costum de posseir col·leccions artístiques, i que anaren imposant el seu gust artístic a l'Acadèmia estatal.

El patrocini eclesiàstic, després de la Contrareforma, es va adonar de la importància de la influència i el control de les masses, i va multiplicar el culte de les imatges i, a través d'ell, va estimular indirectament la creació del gust i l'afició artística.

Però l'antecedent directe del Saló, tal com es va organitzar a París durant el segle XVIII, és, com hem vist, la institució acadèmica, un invent italià del segle XVI, amb antecedents a la Florència dels Mèdici del segle XV. Les principals ciutats italianes del segle XVI – Florència, Roma i Venècia– tenien les seves acadèmies d'art, totes sota l'advocació de sant Lluc, amb una doble funció: ser l'alternativa històrica als tradicionals gremis artesanals i desenvolupar el nou model d'artista com a humanista, és a dir, com a científic i lletraferit. A més, aquestes acadèmies esdevingueren llocs per al debat teòric i l'establiment de models ideals, i iniciaren el costum de tenir exposades les obres dels qui ingressaven a la institució, com a exemple per als joves i la resta de la professió.

Era al Saló on el Ministeri de Belles Arts comprava les obres que formarien part de la col·lecció del Museu de Luxemburg – on eren exposades les obres dels artistes vius abans d'accedir al Louvre, quan ja eren morts– , en museus de província o en edificis públics. Les obres proposades al Saló eren sotmeses a un jurat, la composició del qual variava sovint, però la majoria de vegades es tractava de membres de l'Acadèmia. La selecció efectuada pel jurat era en funció del nombre (creixent) d'obres presentades, i sobretot d'una exigència variable del respecte a les regles acadèmiques.

Un fet cabdal del Saló fou la seva obertura indiscriminada al públic. A partir de 1725, i fins al 1751 – amb la interrupció de 1727 a 1737– , el Saló va obrir les portes anualment, i esdevingué a partir d'aquell moment un esdeveniment biennal, des de 1751 a 1795. A partir de 1725 es va regularitzar la seva convocatòria, es milloraren les condicions per a la seva presentació pública – fou ubicat al *Salon Carré* del Louvre– i es va editar un fullet explicatiu. Pel que fa a l'èxit de públic, tenim la data del nombre de fullets venuts (en una població al voltant dels 600.000 habitants):

Nombre de fullets venuts als Salons i visitants

Saló de 1759	7.227 fullets	16.000 visitants
Saló de 1765	10.696 fullets	23.000 visitants
Saló de 1779	16.830 fullets	36.000 visitants
Saló de 1781	17.550 fullets	37.000 visitants

Aquestes xifres ens indiquen dues coses: que a la segona meitat del segle XVIII el Saló s'havia convertir en un esdeveniment cultural de primer ordre, i que el públic assistent no estava restringit a cap minoria social de poderosos i afeccionats, sinó que abraçava totes les classes socials (cosa que corrobora la naturalesa massiva i espectacular del consum públic de l'art, i ajuda a explicar les característiques i circumstàncies que acompanyen la pràctica professional de l'art i la seva difusió social). A l'ombra del Saló, els artistes assolien uns nivells de popularitat o de marginació abans impensables; sorgiren noves professions, com la de crític d'art, o noves institucions, com els museus públics. El món de l'art esdevingué un element d'obligada referència social.

A partir d'aquest moment, la fortuna crítica d'una obra d'art o d'un artista va deixar de dependre d'una minoria de patrocinadors o d'acadèmics, ara depenia directament del gust públic (de l'opinió pública en qüestions estètiques). No és d'estranyar que un dels primers conflictes derivats del Saló va ser el que va enfrontar el criteri acadèmic tradicional amb el gust públic, representat pels crítics d'art, que tractaven l'actualitat i ho feien a través de les publicacions periòdiques. Aquest conflicte –el paradigma del qual el trobem en David– va palesar la crisi definitiva del classicisme i la crisi del "gust oficial", acadèmic, que es veia progressivament substituït pel nou gust social, basat en la moda i la pressió del mercat. Cal tenir present que el classicisme es basava en principis "intemporals", mentre que la modernització de l'art, és a dir, la seva "temporització", prioritzava com a factor estètic el canvi, la novetat, en definitiva, la moda (que no significa altra cosa que allò fet a la manera d'avui, actual).

Henri Gervex: *Une scéence du jury de peinture*, abans de 1885. Oli sobre tela. 299 × 419 cm. Musée d'Orsay, París.

Pel que fa als criteris de selecció del Saló, existia un jurat compost pels "oficials" en exercici de l'Acadèmia, que eren els antics directors i els seus adjunts en l'especialitat, més sis professors elegits a l'atzar, i dos consellers. Aquest jurat es reunia unes setmanes abans d'obrir-se l'exposició i tenia la facultat de rebutjar les obres presentades si les consideraven de poca qualitat o inadequades. Les

decisions d'aquest jurat foren qüestionades pels moviments renovadors i per l'increment geomètric dels aspirants a exposar al Saló. Vegem algunes xifres significatives:

Nombre d'obres exhibides als Salons

Saló de 1801	485 obres exhibides
Saló de 1802	557 obres exhibides
Saló de 1804	701 obres exhibides
Saló de 1806	701 obres exhibides
Saló de 1810	1.171 obres exhibides
Saló de 1833	3.318 obres exhibides
Saló de 1840	4.300 obres exhibides (se'n rebutjaren 2.400)
Saló de 1848	5.180 obres exhibides

Entre els factors que ajuden a entendre aquest creixement, caldria citar els següents:

- La consolidació del prestigi social de l'artista.
- La progressiva implantació de l'educació universal obligatòria, i la difusió social, per part de l'Estat, de la cultura mitjançant, entre altres, exposicions temporals i museus públics.
- L'acció dels mitjans de comunicació de massa, revistes i diaris.
- L'existència d'un mercat lliure.

I entre els efectes provocats per l'existència dels Salons es poden esmentar els següents:

- La reducció considerable del poder de gremis i confraries, restes de la societat feudal de difícil integració en el centralisme de la monarquia absoluta.
- El monopoli que suposava ser gairebé l'únic lloc on els artistes podien donar el salt cap a la fama i fer-se una reputació.
- La creació d'un públic que frueix contemplant i valorant les obres exposades, públic que té accés a allò que abans només era privilegi cortesà.
- La difusió de les tendències i la proposta de gustos, l'estimulació del judici i la promoció de la informació i la crítica.

- La constitució de la primera forma de democratització de la recepció de les obres d'art.

François Auguste Biard (1798-1882): *Quatre hores en el Saló (Tancament del Saló anual de pintura a la Gran Galeria del Louvre).*1847. Oli sobre tela. 57 × 67 cm. París, Musée du Louvre.

El Segon Imperi (1852-1870) de Napoleó III va introduir **dues novetats en la història del Saló**:

1) La primera, convocar una exposició internacional (**Exposició Universal de 1855**) amb l'objectiu de mostrar la grandesa artística de França en comparació amb la resta dels estats occidentals. En ple auge imperialista, aquesta exposició esdevenia el fòrum artístic bel·ligerant d'un mercat mundial. Mai abans no s'havia donat una confrontació artística d'aquest abast. Es va nomenar un jurat de 64 membres, que va haver de valorar unes 5.000 obres. França va estar representada per 700 artistes, el Regne Unit per uns 170, Bèlgica per 115, Prússia per 75, Holanda per 63, Espanya per 35 i els Estats Units per 11.

2) La segona, fou la creació del **Saló dels Rebutjats**, una manera d'atenuar el problema de les polèmiques derivades dels exclosos en el Saló oficial. El primer es va organitzar el 1863, i s'hi aplegaren unes 1.200 obres, una de les quals, *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet.

Malgrat les dificultats trobades per certs artistes per a fer admetre les seves obres al Saló, és l'objectiu que es fixaven la majoria d'ells. Tanmateix, la primera exposició dels impressionistes a l'estudi del fotògraf Nadar, el 1874, es pot considerar com la data simbòlica en la qual convergeixen les noves estratègies dels moviments d'avantguarda. I la disgregació del Saló, substituït per les més diverses formes d'exposicions oficials i privades, com ara el naixement de salons "paral·lels" (Saló dels Independents) a partir de 1884, l'escissió al si de la Societat dels Artistes francesos, que va provocar la creació de la Societat Nacional de les Belles Arts i un nou **Saló al Champ-de-Mars**, el 1890, i el desenvolupament del mercat de l'art a les galeries privades (que combinen

exposició i venda), permetran als artistes diversificar les ocasions de mostrar les seves obres i de vendre-les: això acabarà amb la situació gairebé de monopoli del Saló.

Paral·lelament a l'espectacular nombre d'obres presentades i admeses, s'aguditzava el problema de la seva instal·lació, tema de constant frustració i polèmica. Els quadres es penjaven sense respectar cap criteri de gènere, tema o dimensió i, a més, es feia en sales de parets molt altes, a l'extrem de les quals era quasi impossible reconèixer les obres (es va arribar fins i tot a penjar obres en el sostre). L'artista, doncs, que presentava la seva obra per ser admesa al Saló, havia de superar tres obstacles: la de ser acceptat, la ubicació de la seva obra, la resposta de la crítica i del públic.

Gustave Le Gray (1820-1884): Saló de 1852, gran saló nord (al centre: *Les senyoretes del poble* de Gustave Courbet), 1852. Fotografia. 19,4 × 23,6 cm. Musée d'Orsay, París.

El 1852, Philippe de Chennevières, inspector dels museus de província i encarregat de les exposicions dels artistes vius, encarrega a Le Gray un àlbum del Saló que se celebra, per segona vegada, en el Palais-Royal. La il·lustració anterior procedeix d'un exemplar d'aquest àlbum que inclou nou planxes. La fotografia presentada aquí és la segona planxa de l'àlbum. Tots els quadres estan identificats. Esmentem els més llegibles:

- En la filera superior, els dos quadres de gran format, vistos de front, són respectivament: a l'esquerra, *Tot passa* d'Omer-Charlet (1809-1882); a la dreta, *Satanàs fulminat* de Charles Lefebvre (1827-?).

- A baix, dos paisatges petits de Théodore Rousseau (1812-1867) envolten un retrat de dona en medalló, firmat per Ange Tissier (1814-1876).

- En la filera del mig, en el centre, es troba *Les senyoretes de poble* de Gustave Courbet (1819-1877), una tela conservada en l'actualitat en el Metropolitan Museum of Art de Nova York.

A la vuitena planxa de l'àlbum trobem tanmateix aquest mateix quadre col·locat aquesta vegada a la galeria de la primera planta. En efecte, el reglament del Saló, al seu article 12, preveu "cinc dies de tancament dedicats als canvis, que s'han de realitzar, en la col·locació de les obres". És possible que el quadre, que pertanyia a un col·leccionista conegut, el comte de Morny, s'hagi penjat en primer lloc al gran saló. I més tard, després de la reacció de les crítiques negatives de la premsa hagi estat apartat durant un altre trasllat!

Gustave Le Gray (1820-1884): *Saló de 1853*. Revelat sobre paper salat enganxat sobre cartró. 25,2 × 33,4 cm. Musée d'Orsay, París.

És a partir del moment que el Saló s'organitza d'una manera regular, és a dir cap a 1750, que va néixer la crítica d'art sota la forma d'informes dels Salons en la premsa. A mitjan segle XIX, la producció artística és abundant, el nombre d'obres proposades al Saló augmenta, l'afluència dels visitants creix, i la dificultat que experimenten per a forjar-se un judici, una valoració, explica el seu interès pels informes que els són proposats. El crític juga un paper de mediador entre l'artista i el públic.

Un exemple de crítiques són les que Diderot publica a partir de 1759. La crítica es proposa com una consideració personal que valora les obres i les compara, però que també informa sobre el seu contingut. La seva redacció és breu, viva, sense pretensió d'exhaustivitat, sense ànim de tractadista.

Els diaris especialitzats en l'àmbit artístic es multipliquen (12 títols el 1850, 20 el 1860), i els diaris obren les seves columnes als informes dels Salons després de les exposicions. La majoria dels redactors són periodistes que es dediquen a la crítica de manera ocasional, però alguns s'especialitzen en aquest àmbit. I en la tradició francesa, seguint Diderot, els escriptors es dediquen a donar la seva opinió sobre els salons (Th. Gautier, Ch. Baudelaire, E. Zola, J. K. Huysmans, etc.).

Si la majoria dels comentaris es limiten a una descripció iconogràfica de l'obra, la preocupació d'incidir en el gust del públic i de prendre partit per alguna obra o autor és sovint manifesta. Color polític del diari, conviccions personals de les crítiques, afinitats entre uns artistes i els altres, donen a nombrosos comentaris un to polèmic.

4. La pintura acadèmica

L'1 de febrer de 1648, el pintor Charles Le Brun (1619-1690), de vint-i-nou anys d'edat, donava la primera conferència pública en la nova Acadèmia, davant un ampli auditori d'artistes i d'aficionats a l'art. Aquesta conferència introduïa un **mètode completament nou d'ensenyament de les Belles Arts**, posant l'accent sobre un important heretatge artístic. La concepció de l'Acadèmia descansa essencialment sobre un concepte modern, les paraules clau de la qual són **simplicitat**, **grandària**, **harmonia** i **puresa**. Tanmateix, aquesta estètica nova reivindicava com a models les obres de l'Antiguitat grecoromana.

Charles Le Brun va explicitar en la seva obra i escrits les bases doctrinàries de l'academicisme. Director de l'acadèmia parisenca durant vint anys, la va organitzar posant en el seu centre el poder universal de la raó. Sense refusar la idea que l'artista neix com a tal, la fe en la raó el dugué a pensar que l'art és una cosa que es pot ensenyar. I per això calien unes regles específiques que facilitessin determinats models i orientessin a l'estudiant d'art sobre la manera com havia de realitzar el seu treball i en què l'havia de basar. L'educació havia de conduir a la perfecció, el *beau idéal*; la perfecció era la finalitat última de l'artista. En dibuixar la naturalesa, el pintor havia de corregir els defectes del seu model i "millorar" la pròpia naturalesa. Ara bé, quina havia de ser la guia de l'artista en la seva elecció de la naturalesa, i amb quins criteris havia de millorar les formes que la realitat li oferia? Segons Le Brun, la pintura directa de la naturalesa mai no permetria a l'artista d'assolir la perfecció, ni tampoc obeir només els seus propis impulsos. Només aprenent de les tradicions exemplars podria arribar a assolir la perfecció. Cap artista no estaria capacitat per a la producció d'obres ideals sense l'estudi atent d'estàtues i relleus antics.

"Cal consultar Miquel Àngel, Rafael, Giulio Romano i els grans pintors, per tal de poder aprendre d'ells com plasmar la naturalesa, com utilitzar l'Antiguitat, la manera com ells [els mestres] van corregir la pròpia naturalesa, assegurant la bellesa i la gràcia a les parts [d'un cos] que ho requereixin".

A. Fontaine (1903). *Conferences inédites de l'Académie*. París, pàg. 116.

Charles Le Brun: *Entrée d'Alexandre dans Babylone ou Le triomphe d'Alexandre*, 1665. Oli sobre tela. 450 × 707 cm. Musée du Louvre, París.

Recordem que Leonardo aconsellava de manera molt diferent els pintors: advertia explícitament als joves artistes que no seguissin els mestres, sinó que aprenguessin directament de la naturalesa (l'artista que aprèn del mestre és nét de la naturalesa, i podria ser-ne el fill aprenent directament d'ella). Le Brun, en canvi, suposava que l'observació de la naturalesa sense intermediaris i sense elaboració prèvia donaria com a resultat una imatge confusa, sense polir, i per tant deformada. La pintura era per a Leonardo una exploració de la naturalesa; per a Le Brun era el resultat d'una cultura adquirida. Les **formes heretades** i l'**adhesió a la tradició** estan, doncs, a la base de l'academicisme.

També a l'Acadèmia la preocupació per l'expressió esdevingué una part important del pensament estètic. Le Brun donava consells pràctics, preceptes, regles, sobre com expressar emocions, i per això es centrava en el rostre humà: totes les emocions es veien reflectides en el rostre humà (recordem que en el Renaixement, el mitjà d'expressió més important era el moviment corporal, és a dir, gestos, maneres i poses). Però, què és el que capacita l'artista per a retratar aquestes emocions específiques del rostre humà? On ha de trobar els models? Leonardo aconsellava dur sempre al damunt un quadern de notes per tal de prendre ràpids apunts de gent rient o discutint: la natura era la font de motius expressius, i l'observació la base per a descobrir les claus de la representació de les emocions. Le Brun, en canvi, substituïa l'observació directa per l'observació de models artístics.

Tot el que aprenia el jove artista a l'Acadèmia de París girava al voltant d'un aspecte: la **idea de la regla**. Però aquesta importància de les "regles" no és exclusiva de l'art. René Rapin, teòric literari del segle XVII, que va escriure les *Réflexions sur la Poétique en général*, deia que la poesia és "naturalesa traduïda a mètode". I què podem dir de les *Regles per a l'orientació de la ment* de Descartes: només les regles ens asseguren trobar la veritat. El segle XVII està dominat pel concepte que les regles són l'aplicació de la raó a qualsevol cosa, l'estudi, realització o producció de la qual realitzem metòdicament. Per tant, de la mateixa manera que la naturalesa posseeix lleis, també l'art té regles. Però, per què aquesta insistència en les regles?:

- Responen als principis del racionalisme cartesià.

- Codifiquen, a nivell visual, els plantejaments de la monarquia absoluta, que vol uniformitzar, sota el seu poder, tots els aspectes de la vida social i cultural (per exemple, els jardins de Versalles).

- És una forma de mantenir la distància amb els gremis medievals i, per tant, de reivindicar el caràcter intel·lectual de l'artista, separat ja de l'artesà (d'aquí, també, la primacia del dibuix i l'acabat de l'obra, atès que els dos elements no permeten veure la "mà" que realitza l'obra, sinó la "ment" que la dissenya).

- Per a assegurar el domini interromput de la doctrina: només se n'assoliria la continuïtat si els principis es traduïen a preceptes, normes i regles, que el mestre pogués ensenyar als seus deixebles.

- Per tal de tenir un criteri per a la valoració de les obres d'art: hi ha el convenciment que els assoliments d'un artista poden ser mesurats objectivament i que són les "regles" les que possibiliten aquest mesurament (com es podria valorar sense regles si una obra d'art és bona o no?).

- Per tal de poder justificar la jerarquització dels gèneres pictòrics. Això és una conseqüència de l'esperit racionalista, entestat a dividir en tantes parts com fos possible l'objecte d'estudi i a fer-ne una completa enumeració, tal com recomanava Descartes en el seu *Discurs del mètode*. Per a la mentalitat del segle XVII el que determina el gènere és el contingut, la temàtica de la pintura, i el valor de cada gènere és resultat de la dignitat de la seva temàtica.

Charles Le Brun: *La Mort de Méléagre, ca.* 1658. Oli sobre tela. 305 × 485 cm. Musée du Louvre, París.

L'Acadèmia es componia de dues seccions: l'Acadèmia de pintura i d'escultura, i l'Acadèmia d'arquitectura. L'anatomia, la geometria, la perspectiva i l'estudi del nu natural, constituïen les bases de l'ensenyament preparatori en pintura i escultura. Encara molt fortament marcada per la tradició, es caracteritzava per la persistència d'estructures que constituïen el que s'anomena el **sistema de les Belles Arts**. Els artistes s'havien de posicionar en relació a aquest sistema.

La majoria d'ells n'acceptaren les regles i obtingueren, generalment, el favor del públic i de la crítica. Altres, sense qüestionar a fons aquest sistema, evolucionaren al marge i trobaren més dificultats a fer admetre les seves obres.

El sistema de les Belles Arts es recolzava en principis i en institucions. Per complir amb les exigències de l'Acadèmia, difoses a través de l'ensenyament de l'Escola de les Belles Arts i afirmades en l'elecció dels premiats en els diferents concursos i en la del jurat dels Salons, els pintors havien de respectar un cert nombre de principis, que han estat progressivament fixats i han acabat per esdevenir un fre contra el qual es van rebel·lar artistes i crítics. Les exigències a les quals s'havien de sotmetre els pintors eren les següents:

- Respectar la "jerarquia dels gèneres".
- Afirmar la primacia del dibuix sobre el color.
- Aprofundir l'estudi del nu.
- Privilegiar el treball al taller respecte al treball a l'aire lliure, sobre el motiu.
- Realitzar obres "acabades".
- Imitar els antics, imitar la naturalesa.

Lectura recomanada

Quant a les exigències a les quals s'havien de sotmetre els pintors, s'ha seguit el document *Los pintores, el Salón, la crítica, 1848-1870*, del Musée d'Orsay, que es pot trobar en línia a: http://www.musee-orsay.fr/fileadmin/mediatheque/integration_MO/PDF/Lospintores.pdf

Charles Le Brun: *Pierre Séguier, chancelier de France (1588-1672), ca.* 1655-1661. Oli sobre tela. 295 × 357 cm. Musée du Louvre, París.

4.1. Respectar la "jerarquia dels gèneres"

En la pintura clàssica, la jerarquia de gèneres era la següent: la història, el retrat, l'escena de gènere, el paisatge, la natura morta.

Aquesta jerarquia de gèneres havia estat codificada per André Félibien en un prefaci de les *Conferències de l'Acadèmia*:

"El qui pinta perfectament paisatges està per damunt d'un altre que no fa més que fruites, flors o petxines. El qui pinta animals vius és més estimable que els qui no representen més que coses mortes, sense moviment; atès que la figura de l'home és la més perfecta obra de Déu sobre la Terra, és cert també que el qui esdevé l'imitador de Déu pintant figures humanes, és molt més excel·lent que tots els altres..., un pintor que només fa retrats, no té encara aquesta alta perfecció de l'Art, no pot aspirar a l'honor que reben els més savis. Per a això cal passar d'una sola figura a la representació de conjunts de figures; cal tractar la història, la faula; cal representar grans accions com els historiadors, o temes agradables com els Poetes; pujant encara més amunt, per a fer composicions al·legòriques, cal saber cobrir sota el tel de la faula les virtuts dels grans homes, els misteris més elevats."

André Félibien, *Hiérarchie des genres*.

Lectura complementaria

Podeu trobar el text d'André Félibien a:
http://fr.wikipedia.org/wiki/Hi%C3%A9rarchie_des_genres.

Partint d'aquest text, la jerarquia dels gèneres seria la següent, de la més noble a la que ho és menys:

- Pintura al·legòrica.
- Pintura d'història.
- Retrat.
- Escena de gènere (de la vida quotidiana).
- Paisatge.
- Marina.
- Pintura d'animals.
- Natura morta de peixos i altres animals.
- Natura morta de fruits i flors.

Aquesta jerarquia només tenia sentit per a l'Acadèmia de l'antic règim. La classificació estava en funció del que es considerava més dificultós i, alhora, era un mecanisme per a excloure les dones, ja que aquestes no tenien accés a l'estudi del nu amb models al natural. A més, els quadres d'història o mitològics havien de ser portadors d'un missatge moral. D'aquesta manera es legitimava la visió del nu femení.

Parlem de pintura al·legòrica quan unes figures corporals suplanten idees, com, per exemple, una deessa que fa de primavera (és interessant veure quines idees representen les figures femenines i per què quasi sempre estan nues). La pintura d'història era considerada com un dels gèneres més difícils, atès que exigia dels pintors moltes competències (composició, paisatge, natura morta, anatomia, retrat, etc.). Es tracta d'un gènere que s'inspira en escenes tretes de la història cristiana, de la història antiga (Mesopotàmia, Egipte, Grècia, Roma, etc.) i de la mitologia. Quan l'interès es va començar a centrar en escenes del present, parlarem ja de romanticisme.

Karl Pawlowitsch Brjullow: *Les derniers jours de Pompéi*, 1827-1833. Oli sobre tela. 456 × 651 cm. The State Russian Museum, Sant Petersburg.

Karl Pawlowitsch Brjullow: Detall de *Les derniers jours de Pompéi.*

Karl Pawlowitsch Brjullow: Detall de *Les derniers jours de Pompéi.*

Esquerra, William Bouguereau: *Al·legoria de l'Alba*, 1881. Dreta, William Bouguereau: *Al·legoria del Crepuscle*, 1882.

A aquesta jerarquia dels gèneres correspon una jerarquia dels formats: gran format per a la pintura d'història, petit format per a la natura morta. Aquesta jerarquia, sostinguda per l'Acadèmia, va perdurar durant tot el segle XIX, però fou progressivament qüestionada.

En el seu informe del Saló de 1846, Théophile Gautier comprova ja que:

"Els temes religiosos són en petit nombre, les batalles han disminuït sensiblement, el que es diu quadre d'història desapareixerà... La glorificació de l'home i de les belleses de la naturalesa, tal sembla ser l'objectiu de l'art en el futur".

Théophile Gautier, *Los pintores*.

Lectura complementària

Podeu trobar l'obra de Théophile Gautier a: http://www.musee-orsay.fr/fileadmin/mediatheque/integration_MO/PDF/Lospintores.pdf

4.2. Afirmar la primacia del dibuix sobre el color

El reconeixement d'aquesta primacia es remunta a l'origen de les acadèmies. Es tractava, llavors, de posar l'accent sobre l'aspecte espiritual i abstracte de l'art: no hi ha dibuix, línies, en la naturalesa. L'artista la utilitza, i també els contorns i l'ombra, per a crear la il·lusió de les tres dimensions sobre una su-

perfície plana. Quant al color, present en la naturalesa, és confinat a un paper secundari, i el seu aprenentatge no és considerat necessari. "El dibuix comprèn els tres quarts i mig del que constitueix la pintura", afirma Ingres.

En la seva *Gramàtica de les Arts del Dibuix*, Charles Blanc reconeix que el color és essencial en la pintura, però que ocupa el segon rang:

"La unió del dibuix i del color és necessària per a engendrar la pintura, com la unió de l'home i de la dona per a engendrar la humanitat; però cal que el dibuix conservi la seva preponderància sobre el color. Si és altrament, la pintura corre a la seva ruïna; serà perduda pel color com la humanitat va ser perduda per Eva".

Charles Blanc, *Gramàtica de les Arts del Dibuix*, 1867.

Francesco Hayez: *El petó*, 1859. Oli sobre tela. 110 × 88 cm. Pinacoteca di Brera, Milà.

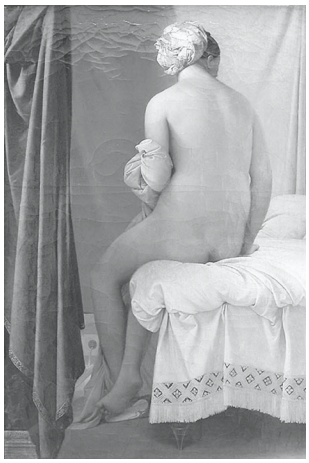
4.3. Aprofundir l'estudi del nu

L'estudi del nu es basa en un treball a partir de l'escultura antiga i del model al natural. No es tracta només de copiar la naturalesa, sinó d'idealitzar-la, conforme a l'art antic i al Renaixement. El dibuix del cos humà és l'expressió superior i l'encarnació de l'ideal més elevat.

Hippolyte Flandrin: *Jeune homme nu assis au bord de la mer. Figure d'étude*, 1836. Oli sobre tela. 98 × 124 cm. Musée du Louvre, París.

Com l'*Èdip* pintat per Ingres, mestre de Flandrin, aquest nu va ser expedit a París el 1837 com a "tramesa" de quart any de pensionat a l'Acadèmia de França a Roma. La lliçó purista d'Ingres és aquí portada a l'extrem: el cos humà tendeix cap a la forma primordial del cercle.

Perfecte exemple de l'estètica neoclàssica dels alumnes d'Ingres, aquest nu refinat, ubicat davant una marina que accentua la raresa de l'escena, mostra la renovació empresa per aquesta generació de pintors d'orientar l'estètica antiga cap a un gust contemporani.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *La baigneuse, dite Baigneuse Valpinçon*, 1808. Oli sobre tela. 146 × 97 cm. Musée du Louvre, París.

Estudiar el dibuix i el nu del neoclassicisme passa, òbviament, per analitzar les obres d'Ingres. Fill d'un escultor decorador que el va iniciar en la música i la pintura, Ingres va ser deixeble de David, i després d'una primera etapa a Roma, de 1806 a 1824, va dirigir l'Acadèmia francesa de la Vila Mèdici (Roma, 1835-1841).

"M'havia equivocat, senyors, i he hagut de refer la meva educació". Vet aquí el xoc del viatge a Itàlia per aquell qui compartirà la seva vida entre França i la península; *La Banyista Valpinçon* n'és una de les conseqüències. Nua, d'esquena, amb la sabatilla vermella treta, sense pretext mitològic, representa l'únic tema del quadre, emmarcada per cortines per a remarcar millor la seva línia serpentina. D'una "voluptuositat profunda" (Baudelaire) i casta, sense moviment i sense temps, tot sembla tranquil, simple. Tanmateix, les fonts utilitzades per Ingres són múltiples: primer de tot, els manieristes toscans (entre ells Bronzino), però també un gravat de Jacob Van Loo (*Le Coucher à l'italienne*) i sobretot "el diví Rafael", admiració de tota una vida, amb una de les *Gràcies* de la lògia de Psique a la Farnesina.

Jacob Van Loo: *La jeune femme se couchant, dit Le Coucher à l'italienne*, c. 1650. Musée des Beaux-Arts de Lió.

"Tinc com a exemple el gran Poussin, que ha repetit sovint els mateixos temes". Com que durant tota la seva vida Ingres cercarà l'ideal i reprendrà múltiples vegades els mateixos motius a la recerca de la perfecció, fins al *Bany turc*, on el personatge central reprèn la banyista de la seva joventut. Aquest ideal explica la poca il·lusió de profunditat, la llum difusa, el rebuig dels angles dels ossos. No li caldrà més que afegir una discreta escenificació orientalitzant per a composar *La Gran Odalisca* del Saló de 1819. En *La banyista de Valpinçon*, el seu primer gran nu, ja tot sembla propi d'Ingres: la sumptuositat de les textures (el turbant), l'harmonia sinuosa de les línies i, més serena, dels cossos, la sensualitat casta, la recerca de l'absolut.

El tema només és un pretext per tal que el pintor es delecti en l'obtenció d'unes qualitats mòrbides en el nu femení, per mitjà d'un clarobscur difuminat i virtuós. L'aspecte convincent de l'estudi anatòmic queda anul·lat, no obstant això, per la falta de contingut i la buidor de l'expressió en el rostre de les figures; malgrat l'esforç compositiu, els seus quadres revelen manca d'imaginació, encara que es pot contemplar Ingres com un extraordinari dibuixant i innovador de les fórmules del realisme classicista. Concep l'art com a pura forma: no intenta interpretar els sentiments, la psicologia, del personatge; només pretén definir i establir la forma. La primacia del dibuix i un caràcter subsidiari del color són components bàsics de la seva tècnica.

Aquesta *Banyista* porta el nom d'un dels seus antics propietaris del segle XIX. Va constituir una de les tres reglamentàries "trameses de Roma" a París d'Ingres, el 1808, quan era pensionat a l'Acadèmia de França (amb *Banyista de mig cos*, de 1807, Museu Bonnat, Baiona, i *Èdip i* l'*Esfinx*, de 1808, ara al Louvre, tema rarament abordat pels pensionats).

Jean-Auguste-Dominique Ingres: *La baigneuse* (*Banyista de mig cos*), 1807. Oli sobre tela. 51 × 42.5 cm. Musée Bonnat, Baiona.

Sobre aquesta *Dona asseguda* –el seu primer títol– contràriament al Saló de 1806, on havia provocat un escàndol –sobretot amb el seu *Retrat de Napoleó* (museu de l'Exèrcit, París), i els retrats de la família Rivière (Louvre)– la crítica fou molt escassa o ni tan sols n'hi hagué. Serà només a l'Exposició Universal de 1855 quan l'obra atraurà encomiàstiques crítiques, entre elles les dels germans Goncourt : "Rembrandt, ell mateix envejaria el color ambarí d'aquest tors pàl·lid".

"*La baigneuse de Valpinçon* va ser pintada a Roma el 1808, quan triomfava la poètica canoviana de la 'bellesa ideal' a la qual Ingres no era en absolut insensible. Per Canova, la bellesa ideal estava en la figura o, més exactament, en la sublimació de la figura fins a la seva identificació amb la idea transcendental del que és bell; el mitjà apropiat d'aquesta recerca era, doncs, l'escultura, que aïllava la figura de la contingència de les condicions ambientals. Ingres considerava més apropiada la pintura que, naturalment, representa la figura junt amb l'espai en el qual es troba. Per ell, doncs, el bell o la forma no es troba en la cosa, en ella mateixa, sinó en la relació entre les coses. Aquest conjunt de relacions estarà clar quan tots els components de la forma (línia, clarobscur, color, llum) constitueixin un tot unitari, una síntesi".

G. C. Argan (1991). *El arte moderno* (pp. 49-50).

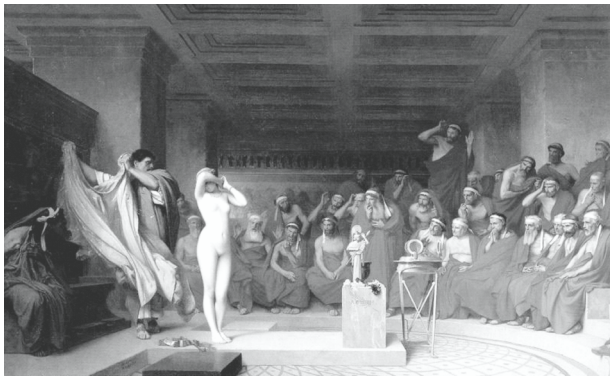
Vegem com aconsegueix aquesta síntesi en la gran banyista. Si aïllem els contorns, les cames semblen massa gràcils, l'esquena massa ampla, i la figura desproporcionada. Els contorns estan en relació amb el clarobscur que es va matisant des de l'ombra de les cames fins a la lluminositat de l'esquena i l'espatlla. Aquest clarobscur és modulació lluminosa, i la llum – que no procedeix d'una font precisa– neix de la relació del color càlid i daurat de la pell amb els grisos freds dels plans del fons i amb el verd de color d'oliva de la cortina. Redueix al mínim l'escenografia: res no ens indica si la dona es prepara per al bany o si en surt (deduïm que es tracta d'un bany per l'aixeta).

Com a deixeble de David, podem veure un precedent d'aquest quadre en la mort de Marat; tanmateix, canvia el tema: el personatge està mancat de tota implicació ideològica i moral; les tonalitats són clares i transparents. Evita el suggeriment emotiu i sensual presentant la dona d'esquena i sense moviment: la figura està com suspesa en el limitat espai ple de llum freda. No té cara; tanmateix, al costat de la nota més fosca del quadre es troba la nota lluminosa més alta, la tela del cap. Ingres és el primer a comprendre que la forma no és més que el producte de la manera de veure o experimentar la realitat pròpia

de l'artista. Redueix el problema de l'art al problema de la visió. Els seus plantejaments tindran repercussió en Degas, Renoir, Cézanne, Seurat i Picasso: el que és "ingresc" ha estat i és una constant de les variables inquietuds de la contemporaneïtat noucentista.

4.4. Privilegiar el treball al taller respecte al treball a l'aire lliure, sobre el motiu

Si la pràctica de treballar a l'aire lliure és tolerada, és en l'execució de croquis i d'esbossos realitzats amb l'única finalitat de ser utilitzats després al taller en les grans composicions.



Jean-Léon Gérôme: *Phryné devant l'aréopage*, 1861. Oli sobre tela. Hamburger Kunsthalle.

4.5. Realitzar obres "acabades"

Cal que les obres tinguin un aspecte finit, acabat. Per això la seva factura ha de ser llisa i la pinzellada no ha de ser visible. Ingres afirma:

> "La pinzellada, per hàbil que sigui, no ha de ser aparent: si no impedeix la il·lusió i ho immobilitza tot. En lloc de l'objecte representat fa veure el procediment, en lloc del pensament denuncia la mà".

William-Adolphe Bouguereau: *La Nymphée*, 1878. Oli sobre tela. 144,8 × 209,5 cm The Haggin Museum, Stockton, Califòrnia.

4.6. Imitar els antics, imitar la naturalesa

Per a Ingres, la imitació dels antics passa sempre per la imitació de la naturalesa:

> "Cal copiar la naturalesa sempre i aprendre a veure-la bé. És per això que cal estudiar els antics i els mestres, no per imitar-los, sinó per aprendre a veure. [...] Aprendreu a veure la naturalesa dels antics, perquè ells mateixos són la naturalesa: també cal viure'n, cal menjar-ne".

Auguste Leloir: *Homère*, 1841. Oli sobre tela. 147 × 195 cm. Musée du Louvre, París.

5. Formació acadèmica

Els artistes joves dedicaven anys a una formació rigorosa. A França, només els estudiants que aprovaven un examen i portaven una carta de referència d'un professor d'art eren acceptats a l'escola de l'Acadèmia, l'École des Beaux-Arts. Els dibuixos i les pintures del nu, anomenades «acadèmies», eren els fonaments bàsics de l'art acadèmic i el procediment per a aprendre a fer-los era definit clarament. Primer, els estudiants copiaven apunts d'escultures clàssiques, i es familiaritzaven amb els principis del contorn, la llum i l'ombra. La còpia es considerava fonamental per a l'educació acadèmica; copiant obres d'artistes anteriors s'assimilaven els seus mètodes artístics.

Estudiants que pinten "del natural" a l'École. Fotografia de final del 1800.

Si s'aprovava, llavors es dibuixaven guixos d'escultures clàssiques famoses. Només després d'adquirir aquestes tècniques esdevenien artistes als quals els era permesa l'entrada a classes on hi havia un model natural. Curiosament, a l'École des Beaux-Arts la pintura no s'ensenyà, de fet, fins després de 1863. Per a aprendre a pintar amb un pinzell, l'estudiant primer havia de demostrar competència dibuixant, que es considerava el fonament de la pintura acadèmica. Només llavors l'alumne podria passar a l'estudi d'un acadèmic i aprendre a pintar. Durant el procés sencer, les competicions amb un tema predeterminat i un període específic de temps assignat mesuraven el progrés dels estudiants.

Léon Cochereau: *L'Atelier de David au Collège des Quatre Nations*. 1814. Oli sobre tela. 90 × 105 cm. Mussé du Louvre.

La competició (concurs) d'art més famosa per a estudiants era el Premi de Roma. Al guanyador se li atorgava una beca per a estudiar a l'escola de l'Acadèmia francesa a la Vil·la Medici, a Roma, durant cinc anys. Per tal de poder competir, l'artista havia de ser de nacionalitat francesa, home, de menys de 30 anys i solter. Havia d'haver satisfet els requisits d'entrada de l'École i tenir el suport d'un professor d'art conegut. La competició era dura, i implicava unes quantes etapes abans de la final, en la qual 10 competidors quedaven aïllats en estudis durant 72 dies per a pintar els seus quadres d'història. Essencialment, el guanyador tenia assegurada una carrera professional reeixida.

El pas definitiu per a l'artista professional era l'elecció com a membre de l'Acadèmia francesa i el dret a ser reconegut com a acadèmic. Els artistes demanaven al comitè que la seva obra tingués un emplaçament òptim a nivell dels ulls. Després que l'exposició obrís, els artistes es queixaven si les seves obres estaven penjades massa amunt.

6. Crítica i llegat

Va haver-hi una certa oposició cap a les acadèmies des d'un bon començament. Cap a la fi del segle XVIII, els sentiments de la Revolució Francesa eren especialment amargs envers els privilegis exclusivistes dels quals gaudien els membres de l'Académie, i molts artistes, amb David al capdavant, n'exigiren la dissolució. El 1793 es va fer aquest pas, però després de diversos experiments i d'haver creat organismes substitutius, l'Académie fou reinstaurada, el 1816, com a Académie des Beaux-Arts. De fet, la veritable amenaça per a les acadèmies venia de la pròpia evolució de l'art neoclàssic, que anà derivant cap al romanticisme.

Però de la mateixa manera que, en el segle XIX, l'aristocràcia es trobava amenaçada per la burgesia i els intel·lectuals, també ho estava l'Acadèmia, que esdevingué blanc freqüent de les seves crítiques.

Un assalt important fou el que protagonitzaren els pintors romàntics i, especialment, Eugène Delacroix. Molts acadèmics identificaren Delacroix, per la seva tècnica, amb l'esquerra política. L'ús d'un color ric i d'una pinzellada visible, expressiva i "pictòrica", contrastava amb els gustos academicistes que menyspreaven el color i els efectes pictòrics, perquè tradicionalment s'associaven amb l'"emoció" i la "sensibilitat", conceptes que es consideraven *femenins* i sense cap interès teòric; en canvi el *dessin* s'interpretava com l'element masculí.

L'origen de la pugna línia-color es pot rastrejar fins al segle XVII (*Le débat sur le coloris*). Per un acadèmic, el color servia per a "omplir" un dibuix i no tenia valor en ell mateix. L'Acadèmia, com hem vist, apostava també per un acabat total, *le fini*, un tipus de pintura que a penes permet descobrir rastres de les pinzellades i que permet apreciar fins els més mínims detalls. Aquesta tècnica amagava qualsevol empremta de treball manual que pogués recordar els orígens artesanals de l'ofici. La major part dels pintors acadèmics (però no tots) treballaven fonamentalment per a un públic que acceptava aquesta escala de valors aristocràtica; en canvi, els pintors independents treballaven pensant en un públic divers, entre el qual hi havia la burgesia intel·lectual i el sector més carrincló de la classe mitjana.

Després de la revolució de 1830, el marc social dins del qual s'enquadrava l'activitat artística va començar a canviar de manera radical. La Monarquia de Juliol de Lluís Felip va orientar les noves forces socials cap a la vida econòmica i política i va recolzar aquesta transformació de la societat a gran escala, allò que es coneix com a modernització.

L'Estat que, encarnat per Lluís Felip, era un règim polític decididament burgès que donava suport a la industrialització capitalista, la innovació tecnològica, l'intercanvi i el comerç a un nivell mai vistos abans i que, per tant, donava suport a una classe mitjana cada cop més enriquida. Gràcies als diners i al suport de l'Estat, aquesta classe va adquirir influència i, fins i tot, poder, tant polític com cultural. I fou d'aquesta nova burgesia, sorgida en la dècada dels anys vint i trenta, d'on va sortir una bona part d'aquest públic heterogeni que fou el destinatari d'un tercer tipus d'art, el que es coneix amb el nom del ***juste milieu***, del "terme mitjà", del "compromís ideal". Era un art que satisfeia les expectatives d'aquells que esperaven un dibuix i un modelat de formes correcte, unes expressions vives, una composició clara i una manera àgil de narrar la història, però que s'aparta de qualsevol classe de compromís amb l'ideal classicista i erudit, inclinant-se cap a un tipus de temes i emocions que es trobaven molt més propers als dels romàntics.

L'oposició s'accentuà amb l'escletxa creixent que es produïa entre els artistes creatius i el públic burgès després del declivi del mecenatge aristocràtic. Pràcticament tots els millors artistes, i els més creatius, del segle XIX, es mantingueren al marge de les acadèmies i cercaren canals alternatius per a exposar les seves obres, tot i que Manet, per exemple, sempre ambicionà un èxit acadèmic tradicional.

Quan, amb el reconeixement final dels impressionistes, tingué lloc la revaloració de l'art del segle XIX, aquest contrast fou ja massa evident perquè pogués ser ignorat. Les acadèmies foren condemnades sense més ni més pels més emprenedors, si bé retingueren encara un cert prestigi entre aquells que havien quedat massa confosos per la ruptura regnant en el gust per arriscar-se a donar suport a allò que no comprenien. Gradualment, s'anà transigint per totes dues bandes, en un procés facilitat per la liberalització de les acadèmies i el nombre creixent d'escoles d'art que van trencar finalment amb els monopolis acadèmics.

L'art acadèmic fou criticat, primer, pels artistes realistes com Gustave Courbet, per estar basat en clixés idealistes i representar motius mítics i llegendaris mentre s'estaven ignorant assumptes socials contemporanis. També criticaven la "superfície falsa" de les pintures –els objectes descrits semblaven llisos, hàbils i idealitzats– que no mostraven cap textura real.

Honoré Daumier: Aquest any Venus una altra vegada... Sempre Venus! núm. 2 de sèrie a Le Charivari, 1864.

Estilísticament, els impressionistes, que defensaven la pintura ràpida a l'exterior, exactament el que veu l'ull, criticaven l'acabat i l'estil idealitzat de la pintura acadèmica. Encara que els pintors acadèmics començaven una pintura primer fent dibuixos i després pintant esbossos a l'oli del seu tema, el poliment que donaven als seus dibuixos semblava als impressionistes l'equivalent a una mentida. Després de l'esbós a l'oli, l'artista produïa la pintura final amb l'acadèmic *fini* (acabat), canviant la pintura per a complir les normes estilístiques i intentant idealitzar les imatges i afegir el detall perfecte. De la mateixa manera, la perspectiva es construïa geomètricament en una superfície plana i no era realment el producte de la vista, i els impressionistes refusaven la devoció a les tècniques mecàniques.

Els realistes i els impressionistes també desafiaven el lloc que ocupava la natura morta i el paisatge en el darrer esglaó de la jerarquia dels gèneres. És important recalcar que la majoria dels realistes i dels impressionistes, així com artistes avantguardistes que es rebel·laven contra l'academicisme, eren estudiants en tallers acadèmics. Claude Monet, Gustave Courbet, Édouard Manet, i fins i tot Henri Matisse havien estudiat amb artistes acadèmics.

A mida que l'art modern i les seves avantguardes obtenien més prestigi i poder, més es denigrava l'art acadèmic, i es veia com a sentimental, tòpic, conservador, no innovador, burgès, i *styleless*. Per a referir-se a l'art acadèmic hom feia servir l'expressió "art pompier" (*pompier* significa 'bomber') al·ludint a les pintures de Jacques-Louis David (que era ben considerat per l'Acadèmia) que sovint descrivien soldats que portaven cascos "romans". L'aplicació de la paraula *pompier* a l'art acadèmic, apareguda al segle XIX (1888 segons el diccionari Robert) per a ridiculitzar-lo, és sens dubte una al·lusió als cascos brillants de certs personatges de les grans composicions de l'època, que recordaven els dels sapadors-bombers, però algunes fonts proposen la hipòtesi d'una irrisió de la paraula *Pompéin* (de *Pompeia*). Finalment, aquesta paraula evoca la pompa, el que és pompós.

Uns altres artistes, per contra, com els pintors simbolistes i alguns dels surrealistes, eren més amables amb la tradició i més predisposats a aprendre d'una tradició fortament figurativa. Els nus al·legòrics i les figures representades amb posat teatral eren reinterpretats com pertanyents al mons estranys i de somni.

La denigració de l'art acadèmic arribava al seu cim a través dels escrits del crític d'art Clement Greenberg, que manifestava que tot l'art acadèmic era *kitsch*. Les referències a l'art acadèmic eren gradualment suprimides dels llibres d'història de l'art i textos dels modernistes, que ho justificaven en nom de la revolució cultural. Per a la majoria del segle XX, l'art acadèmic es marginava completament, i només s'hi referien rarament, i per tal de ridiculitzar-lo, i amb ell també la societat burgesa que li donava suport. Actualment, el mot «acadèmic» gairebé sempre té un significat pejoratiu, i se l'associa amb la mediocritat i la manca d'originalitat.

Amb el postmodernisme, l'art acadèmic ha tornat a entrar en els llibres d'història i en els debats. En tenim un exemple amb un cert ressorgiment a través del moviment Classical Realist, terme originàriament utilitzat en el títol d'una exposició per Richard Lack, el 1982, un deixeble d'R. H. Ives Gammell (1893-1981). El moviment situa els seus precedents en la figura de Jean-Léon Gérôme (1824-1904) passant per William Paxton (1869-1941).

Actualment, el mercat artístic està revaloritzant aquest tipus d'art i, a les subhastes, les obres acadèmiques poden arribar a cotitzar-se en milions de dòlars. Un cop més la qüestió: gust estètic o valor mercantil?

Bibliografia

Antal, Frederick (1978). *Clasicismo y romanticismo*. Madrid: Alberto Corazón (col. "Comunicación", 60).

Argan, Giulio Carlo (1991). *El arte moderno: del luminismo a los movimientos contemporáneos*. Tres Cantos: Akal (col. "Arte y Estética", 27).

Barasch, Moshe (2006). *Teorías del arte: de Platón a Winckelman*. Madrid: Alianza Editorial (col. "Alianza Forma", 108).

Bozal, V. (ed.) (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. I). Madrid: Visor.

Calvo Serraller, F. (ed.) (1993). *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*. Barcelona: Tusquets (col. "A Mejor Vida", 4).

Crow, Thomas E. (2001). "Patriotismo y virtud: De David al joven Ingres". A: Stephen F. Eisenman. *Historia crítica del arte del siglo XIX*(pp. 15-53). Tres Cantos: Akal (col. "Arte y Estética", 59).

Crow, Thomas E. (1989). *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. Madrid: Nerea.

Crow, Thomas E. (2002). *Emulación: la formación de los artistas para la Francia revolucionaria*. Boadilla del Monte: A. Machado Libros (col. "La balsa de la medusa", 123).

Diderot, Denis (1994). *Escritos sobre arte*. Madrid: Siruela (col. "La Biblioteca Azul. Serie Menor", 6).

Diderot, Denis i altres (1984). *Diderot & l'art de Boucher à David*. París: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.

Francis Frascina, Nigel Blake (1998). "La práctica moderna del arte y de la modernidad". A: Francis Frascina; Nigel Blake; Briony Fer; Tamar Garb; Charles Harrison. *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo XIX*(pp. 54-72). Tres Cantos: Akal.

Lemaire, Gérard-Georges (1990). *Le Salon de Diderot à Apollinaire*. París: Henri Veyrier.

Lemaire, Gérard-Georges (2003). *Histoire du Salon de peinture*. París: Klincksieck.

Mainardi, Patricia (1993). *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*. New Haven/Londres: Yale University Press.

Mainardi, Patricia (1994). *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic*. Nova York: Cambridge University Press.

Pevsner, Nikolaus (1982). *Academias de arte: pasado y presente*. Madrid: Cátedra (col. "Arte. Grandes Temas", 6).

Vaisse, Pierre (1995). *La Troisième République et les peintres*. París: Flammarion.

Referències a Internet

Académie de France à Rome

Académie Julian

Académie Royale de Peinture et de Sculpture

Academy

Accademia di Belle Arti Firenze

Accademia di San Luca

Alexandre Cabanel

Charles Le Brun

Dominique Ingres

El naixement de Venus

Jean-Léon Gérôme

Jeune homme nu assis au bord de la mer (Hippolyte Flandrin)

Jules Joseph Lefebvre

Hippolyte Flandrin

L'Entrée d'Alexandre le Grand dans Babylone (Charles Le Brun)

Paul Delaroche

Peinture académique

Poussin

Prix de Rome

Salón de 1852 (Gustave Le Gray)

Salón de 1853 (Gustave Le Gray)

Salon de Paris

Salons

Second Empire

Thomas Couture

William Bouguereau