

Neoclassicisme i revolució

Joan Campàs Montaner
Anna González Rueda

PID_00141121



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. Patriotisme i virtut cívica a la França de l'antic règim.....	5
1.1. Jacques-Louis David	6
1.1.1. Primeres obres. L'Acadèmia Francesa de Roma	6
1.1.2. Retorn a París	14
1.1.3. <i>El jurament dels Horacis</i> (1785)	18
1.2. Les dones artistes abans de la Revolució	28
1.2.1. Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun	28
1.2.2. Adelaïde Labille-Guiard	30
1.3. El homes artistes abans de la Revolució	31
1.3.1. Jean-Germain Drouais	32
2. L'esclat de la Revolució Francesa: la virtut revolucionària....	36
2.1. L'enrenou produït per <i>Els lictors retornant a Brutus els cossos dels seus fills</i>	36
2.2. Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson	39
2.3. <i>El jurament del Joc de Pilota</i>	43
3. La convenció jacobina i la mort revolucionària.....	46
4. La reacció thermidoriana: imatges després del terror.....	52
4.1. El naixement de l'artista empresari: <i>La intervenció de les sabines</i> ..	60
5. El Consolat: autoritarisme, subjectivitat i irracionalisme.....	64
6. Primer Imperi Francès: la supeditació de l'art al poder imperial.....	72
Bibliografia.....	79

1. Patriotisme i virtut cívica a la França de l'antic règim



Antonio Canova: *Psique reanimada pel bes de l'Amor*. 1793. Marbre. 1,55 × 1,68 × 1,01 m. Musée du Louvre, París

El 1781 ningú no sospitava a França que la dècada acabaria amb una revolució. Els artistes i el públic es van veure obligats a interactuar amb el nou context. Per una banda, l'artista va deixar de considerar-se un submís servidor de l'Estat i l'Església que definia l'èxit en termes de favor oficial, i va donar pas a un nou model d'artista (invariablement assumit com a figura masculina) que es vanagloriava de la seva independència dels dictats dels patrons reials i les postures conformistes, i dirigia el seu discurs al vast auditori que omplia les exposicions públiques (els salons que cada dos anys se celebraven al vell palau del Louvre). Per l'altra, el públic va deixar de ser una multitud passiva i esdevingué l'encarnació de l'opinió pública activa, amb un paper important en la determinació de l'èxit d'una pintura o una escultura.

El **caràcter públic de l'art** esdevenia, així, l'eix central de la nova etapa de produccions culturals.

Els debats filosòfics i polítics dels anys seixanta i setanta del segle XVIII havien separat l'herència de l'antiguitat clàssica del seu paper normal de proveir símbols d'autoritat i poder (Lluís XIV havia estat assimilat a Alexandre el Gran i al déu Apol·lo; el classicisme era un catàleg de pompa i magnificència). Però en els anys previs a la Revolució, la cultura clàssica feia pensar en figures com la del ciutadà soldat tenaç o la del filòsof estoic vivint en voluntària pobresa. Les paraules *patriotisme* i *virtut*, segons Thomas Crow – a qui seguim en tot aquest capítol – resumien aquest canvi.

1.1. Jacques-Louis David

1.1.1. Primeres obres. L'Acadèmia Francesa de Roma

Aquesta creixent bretxa entre la tradició clàssica i les necessitats de l'ordre viuent va crear un nou espai on els pintors podien actuar i començar a desvincular-se dels constrenyiments als quals havien estat sotmesos.

El primer artista a reconèixer-ho i explotar-ho fou **Jacques-Louis David** (1748-1825), el qual també va començar el seu treball en la tradició barroca rococó. Quan era jove fou recomanat per Fragonard per a decorar la casa de Guimard, conegut ballarí. Els seus oncles (ell era orfe) el van presentar a Boucher, i no és d'estranyar, doncs, que David comencés amb una antiguitat galant, com es palesa en *El combat de Mart i Minerva*, tema del gran premi de l'Acadèmia de 1771.



Jacques-Louis David: *El combat de Mart i Minerva*, 1771. Oli sobre tela. 146 x 181 cm. Musée du Louvre, París

El tema d'aquesta obra, la font del qual és la *Ilíada*, evoca la disputa dels déus sobre la sort de Troia. Presentat al concurs de l'Acadèmia el 1771, només va guanyar el segon premi. Res en aquesta obra, que recorda Boucher, no presagia el David neoclàssic. La figura de Mart està treta possiblement del *Juno i Èol* de Gabriel-François Doyen, la de Minerva recorda les deesses similars de Carl van Loo, el guerrer de la dreta sembla provenir de Fragonard, i la contrafeta anatomia de Venus, amb els pits adreçats a l'espectador, s'insereix en la tradició de Natoire. Ens trobem, doncs, davant d'un quadre refet de fragments del passat.

Recuperant aquests models i aquestes cites, sembla que David està acceptant acríticament les fórmules i els esquemes del passat. Senzillament, continua una tradició? El que ens sorprèn de la carrera de David als anys 1770 és la persistència del seu interès pel rococó en una època en la qual les tendències "progressistes" a l'Acadèmia s'estaven desplaçant cap a una nova ortodòxia neopoussinista. I l'artista ascendent de la severitat no era David sinó el seu

subestimat rival Peyron. Potser per a entendre millor aquesta etapa de David, podem recórrer a la competició entre David i Peyron en ocasió del Premi de Roma.

La mort de Sèneca que presenta David persisteix en les ressonàncies del rococó i omple la tela d'al·lusions a Tièpolo i Fragonard; Peyron, en canvi, presenta unes figures immòbils i circumspectes; l'ús d'un pla de fons indefinit i la tendència a tractar l'arquitectura com un teló de fons cedeixen el pas a la integració sistemàtica de la figura amb l'arquitectura, en un espai racionalitzat per un pla de fons explícit i coherent. Peyron recuperava, així, Poussin, el qual era presentat com a salvador de la pintura francesa dels excessos del rococó. Fou, doncs, la versió de *La mort de Sèneca* de Peyron, i no la de David, la que va guanyar el Premi de Roma.



Jacques-Louis David: *La mort de Sèneca*, 1773. Oli sobre tela. 123 × 160 cm. Musée du Petit Palais, París

També *Antíoc i Estratonice*, que va guanyar el Premi de Roma el 1774, ens remet a models del passat. La posa d'Antíoc, la posició del seu llit, les corones dentades, la mà estesa del metge, el gest d'Estratonice, i la idea d'un espai que s'estén pel darrere de les figures de la dreta, són detalls directament importats de Pietro da Cortona. La serventa de la dreta té, però, una altra procedència: recorda les dones agenollades de *Les reines de Pèrsia als peus d'Alexandre* de Le Brun.



Pietro da Cortona: *Antíoc i Estratonice*. Palazzo Pitti, Florència



Charles LeBrun: *Les reines de Pèrsia als peus d'Alexandre*, vers 1660. Oli sobre tela. 298 × 453 cm. Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon



Jacques-Louis David: *Antioc i Estratonice*, 1774. Oli sobre tela. 120 × 155 cm. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París

Tanmateix, en relació amb *La mort de Sèneca*, David ha eliminat la grandiloqüència, l'apel·lació directa a l'espectador, i substitueix les poses ondulants i barroques per l'elegància i la rectitud columnària. D'acord amb el gust oficial, recupera de Poussin i Peyron l'escenari arquitectònic que destaca les columnes il·luminades, les cornises vistes en silueta i les recessions en altes arcades; les superfícies murals estan disposades en paral·lel amb el pla del quadre, i s'estenen en grans masses rectilínies. Però les referències a Poussin i Peyron acaben aquí. David, a la dreta del quadre, inventa una arquitectura alternativa que s'obre a espais que precisament no són paral·lels al pla del quadre ni gaire coherents amb les masses arquitectòniques de l'esquerra.

El rebaixament de l'espai sota les arcades a la dreta fa pensar en *La mort de Germànic* de Poussin; però si l'espai central s'identifica amb Poussin, la resta trenca amb l'escenografia poussinista. La volta distant, il·luminada amb llum blanquinosa, suggereix una immensitat d'espais desconeguts, cosa que trenca amb la perspectiva lineal, la il·luminació dura i la tonalitat contrastada que defineixen l'espai central de Poussin. Enfronta, doncs, dos segments de la tradició: Pietro da Cortona contra Poussin, el que és italià contra el que és francès.



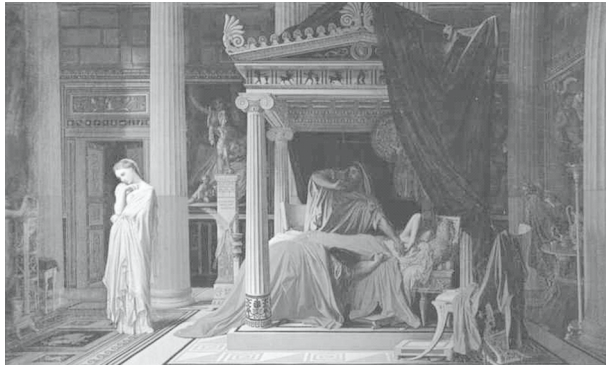
Nicolas Poussin: *La mort de Germànic*, 1626. Oli sobre tela. 148 x 198 cm. The Minneapolis Institute of Art, Minneapolis

Antíoc i Estratonice fou objecte d'un gran elogi per part de Winckelmann. El tema, extret de Plutarc, explica que Antíoc, fill de Seleuc, s'enamora de la seva madrastra Estratonice i s'està morint d'una malaltia que el consumeix, fins que Erasístrat, el seu metge, descobreix la causa del mal. El quadre mostra com assenyala Estratonice, mentre que Seleuc atorga aquesta al seu fill.

Estratonice rep tota la llum del quadre i manté una posa de "bellesa serena i grandesa tranquil·la" d'una antiguitat convencional. Però el que crida més l'atenció és la simultaneïtat impossible entre el que es representa, impossibilitat que suposa la ruptura interna de la unitat d'espai i de la perspectiva monofocal de la tradició. David no s'ocupa d'Antíoc i Estratonice, sinó d'Erasístrat en designar Estratonice com la causa de la malaltia d'Antíoc. I ella ja està obeïnt l'ordre de Seleuc, que accepta el diagnòstic. Tenim, doncs, tres escenes cronològicament separades, cosa que obliga a una lectura en ziga-zaga de la composició. Primera: Erasístrat, assegut a l'esquerra, detecta la causa del llanguiment d'Antíoc, ajagut amb el tors nu i amb la mirada plena d'amor envers Estratonice, i l'assenyala. Segona: Seleuc, a l'ombra, ho accepta i dóna Estratonice al seu fill. Tercera: la reina, a la dreta i a plena llum, amb la mà al cor i els ulls abaixats, obedient però també emocionada, fa el primer pas cap al llit d'Antíoc. De manera que veiem Estratonice simultàniament a l'inici i al final de l'acció. El temps queda comprimit. David ja no pot limitar-se a la intemporalitat clàssica del moment dramàtic que regnava en temps de Rafael o de Poussin. David recull en una sola composició tot un procés, perquè el tema era el triomf galant que exaltava la sensibilitat de l'època, amb Estratonice que s'adreça als braços d'Antíoc. Ja no hi ha un únic punt de vista sobre l'espai. La càmera – emprant un símil cinematogràfic– no es mou, però en el quadre s'ajunten imatges separades pel desenvolupament de tota la durada de l'escena, i aquí és on rau la xarxa de tensions del quadre.

La llum posa en primer pla la nova parella, saludada per la serventa a l'estil de Poussin agenollada a la dreta; contrastant amb aquesta diagonal definida per la llum, l'altra diagonal Erasístrat-Seleuc, en la penombra, serveix per a eliminar el darrer obstacle. Per a avaluar les tensions d'aquesta violència interna, podem

comparar l'obra de David amb la del mateix títol pintada per Ingres, amb la qual té en comú que s'atura en el mateix moment en què Erasístrat formula el seu diagnòstic en percebre la presència d'Estratonice d'esquena al llit, però Ingres restaura l'ordre clàssic i la unitat de temps i d'acció: els temes clàssics ja no es viuen en el present, com en el cas de David, sinó contra el present de la revolució industrial que els nega.



Jean-Auguste Ingres: *Antíoc i Estratonice*, 1840. Oli sobre tela. 57 x 98 cm. Musée Condé, Chantilly

A la narració d'Antíoc i Estratonice, cada una de les figures es defineix en termes de vista pertorbada o desviada. Amb paraules de Bryson, la mirada que Antíoc adreça a Estratonice, traspassada per un impuls eròtic, és la d'un protagonista que no pot mostrar cap signe de la passió que sent per l'esposa del seu pare. Per a Antíoc, Estratonice únicament pot existir com a imatge, i la distància que el separa de l'objecte del seu desig és el propi interval òptic: el príncep pot mirar Estratonice però només transgressoriament, atès que la seva mirada està subjecta, fins i tot quan el rei no està present, a la llei del pare. David omple l'interval amb la silueta del rei. La mirada del metge és d'un altre ordre: si, per a Antíoc, la visió i el cos existeixen en oposició, si els ha separat la prohibició paterna, és el metge qui els aplega; no mirant Antíoc, atès que la malaltia d'aquest és invisible, sinó agafant-li el pols i notant com se li accelera en apropar-se Estratonice. La mà amb la qual el metge l'assenyala torna a reunir el cos i el camp visual, la dissociació del qual afligeix Antíoc. El braç del metge, fosc contra la pàl·lida pell del príncep, s'erigeix en oposició a la prohibició reial i paterna, mentre que el rei trenca el cos i la visió i omple l'espai de la prohibició amb la seva pròpia presència a la penombra, el braç del metge torna a connectar el cos amb la visió, amb una força i impuls que desafia la interdicció i que promet guarir la misteriosa debilitat d'Antíoc. La serventa agenollada és la confident d'Estratonice; la seva senyora no pot moure's (tot i que la seva mà dreta sobre el cor suggereix el que sent per Antíoc), no pot respondre a la mirada il·lícita d'Antíoc. És la serventa qui es mou quan la senyora està paralizada i transmet sorpresa i fins i tot plaer allí on la seva senyora ha de romandre impassible.

Estratonice està definida des de l'exterior, com un espectacle; el decòrum li impedeix respondre a la mirada d'Antíoc amb la seva; la prohibició la manté en el seu lloc com una imatge. La situació d'Antíoc és justament la inversa. El rei separa el que és interior d'allò que és visible; retirat a l'espai interior del

seu desig, la prohibició li impedeix deixar que el desig esdevingui espectacle; és al metge a qui toca unir l'interior i l'exterior, la visió i el cos. És un joc de mirades, cadascuna de les quals se sosté en les mirades dels altres, i és aquest sosteniment el que David està explorant.

Comparem l'obra de David amb aquesta que Ingres va finalitzar el 1840. Malgrat el seu aspecte monumental i grandios, amb prou feines mesura mig metre d'alt. Està pintada en un estil declamatori que remet al teatre. Efectivament, el tema de la tela és el mateix d'una òpera molt famosa a París durant el segle XIX, que ja havia estat tema pictòric d'altres artistes, com la que acabem d'estudiar de David, el mestre de Ingres. L'òpera recrea l'ambient de la Grècia clàssica tan estimada pel neoclassicisme. Allà, la jove Estratonice ha estat casada amb un ancià rei, el fill del qual, Antíoc, s'enamora de la seva madrastra i la sedueix. Horroritzat pel pecat, Antíoc cau greument malalt davant de la desesperació del seu pare i d'Estratonice, que no s'atreveix a confessar.

La tela recull el moment en què Antíoc, malalt al llit, és incapaç de mirar la seva madrastra. Estratonice també se n'aparta, i es recull sobre si mateixa, amb un aspecte immòbil i blanc que li dona l'aparença d'una estàtua. El pare d'Antíoc, el seu espòs, ha seguit el gest d'horror del seu fill i mira Estratonice, i llavors comprèn el motiu de la malaltia d'Antíoc. Malgrat el dramatisme del qual Ingres fa gala en la tela, molt del gust del futur Romanticisme, la història acaba bé: l'ancià renuncia a Estratonice i la lliura al seu fill, i després els envia a l'altre extrem del seu regne perquè en defensin les fronteres.

Per tal de seguir aprofundint en la idea de com les figures experimenten la visualitat dins del quadre, fixem-nos en una obra poc coneguda de David, *Sant Roc intercedint pels empestats* (cal subratllar la similitud entre el personatge del primer pla i algunes figures del *Lazaretto de Jaffa* de Gros).



Jacques-Louis David: *Sant Roc intercedint pels empestats*, 1780. Oli sobre tela. 260 x 195 cm. Musée des Beaux-Arts, Marsella

Certament, la víctima de la pesta de David esdevindrà una potent font per als romàntics, però els seus precedents es troben en *L'aparició de la Maredeu a sant Jaume* de Poussin.



Nicolas Poussin: *L'aparició de la Maredeu a sant Jaume*. Cap a 1629-1630. 301 x 242 cm. Musée du Louvre, París

La composició en diagonal descendent es repeteix quasi exactament; la Maredeu assenjala cap a baix des de la mateixa plataforma nuvolosa i enlairada. Moltes són les "cites" però també les desviacions. En Poussin, ens trobem amb la imatge d'una aparició que retorna la mirada: la Maredeu i el nen irrompen en el món natural, on veuen i són vistos per totes les figures del quadre. El que és natural i sobrenatural s'interpenetren harmoniosament mitjançant el

miracle d'una Encarnació alhora humana i divina. La premissa del quadre de Poussin es basa en la capacitat que té la visió humana d'abastar i la representació de sostenir els móns real i transcendental.

Mirem, ara, les premisses del sant Roc de David. En modificar les posicions mútues de la MaredeDéu i el Nen, David tanca les figures sobrenaturals una damunt de l'altra i les separa del seu entorn; mitjançant l'alteració de l'escala mútua de les mans de la MaredeDéu i les de sant Roc, situa el que és real i el que és transcendental en espais quasi discontinus; i en fer que sembli com si la MaredeDéu no veiés sant Roc, crea dues esferes de visió privades. La MaredeDéu, que assenyalava més obliquament que directament el sant i únicament mira el Nen, esdevé una intercessora distant que només pot existir en la consciència devocional del seu suplicant. Si això és així, llavors la visió no abasta, com en Poussin, el que és real i el que és transcendental, sinó que els separa.

El tema de la desconexió entre la visió interna i el món extern apareix també en el noi, la mirada del qual suggereix al·lucinació o epilèpsia, i que en qualsevol cas està cec al món (és una visió que prové de la *Transfiguració* de Rafael); la dona a la qual s'aferra sent un gran dolor i una gran aflicció, que ni tan sols sembla notar. La innovació més agosarada es troba en la mirada de l'empestat ajagut cap a l'espectador. Com a Antíoc i Estratonice, la visualitat es divideix en dos termes: algunes figures – la MaredeDéu i el Nen– són pura imatge, espectacle; altres, pura interioritat, allunyament del món – el sant, el noi convuls, la dona gemegosa. En primer pla, en la figura jacent, l'espectacle (el cos heroic i malaltís) i la visió (la seva mirada retreta i perduda) estan separats i duts a extrems oposats.



Rafael: *Transfiguració de Crist*, 1519-1520. Detall. Oli sobre tela. Pinacoteca Vaticana, Roma

Però els anys 1770-1780, **David va canviar gradualment el seu estil**. La crisi sociopolítica va transformar el gust d'un ampli sector de la burgesia: el públic requeria ara tendències artístiques més radicals. Progressivament va anar apropant-se vers un naturalisme classicista (mitjançant l'estudi dels camafeus i l'antiga escultura romana, la pintura de Carracci, Reni, Domenichino, l'art de Caravaggio...). David va rebre, durant les estades a Itàlia, tot el món grec posat de moda per l'arqueologia i la història de l'art que acaba de publicar Winckelmann. D'aquesta manera, David va crear l'estil de la burgesia francesa a la vigília de la revolució; *El jurament dels Horacis* és el punt culminant d'aquest desenvolupament.

1.1.2. Retorn a París

El 1781, quan David retornà de Roma, tenia 33 anys; s'havia sotmès a la prolongada formació exigida a tot aspirant (llargues sessions dedicades a dibuixar a partir de gravats, després motlles en guix d'escultures antigues i, finalment, de models en viu). Aquest pla d'estudis situava l'herència de l'art clàssic per damunt de la directa contemplació de la naturalesa viva. David va rebre tota la seva educació formal com a artista a la Reial Acadèmia de Pintura i Escultura, fundada sota el regnat de Lluís XIV amb la finalitat d'organitzar i perpetuar una clara jerarquia d'ambicions i honors entre els artistes. Únicament aquells pintors capaços de produir complexes composicions narratives sobre temes clàssics (els anomenats "quadres d'història") podien aspirar a les màximes recompenses que l'Estat podia oferir.

La culminació d'una reeixida carrera era el Premi de Roma (David el va obtenir als 26 anys i s'hi va estar sis anys). Consistia en una beca per a estudiar a l'Acadèmia Francesa de Roma durant tres anys o més. David estava preparat per a ocupar un lloc entre els pintors d'història, amb l'objectiu primordial de lleialtat a les tradicions de l'Acadèmia (l'embelliment de l'aura de la monarquia).

Tanmateix, el primer quadre que va presentar al Saló va posar a prova el potencial de la temàtica clàssica tradicional per a adaptar-se a la nova interpretació dissident del patriotisme.

És una gran tela sobre el tema del cec Belisari demanant almoïna. Aquest personatge era el general romà a qui en bona mesura l'emperador Justinà va deure les seves conquestes. Segons la llegenda, Belisari fou víctima de les intrigues cortesanes. Creient-lo falsament culpable de traïció, l'emperador va ordenar que li arranquessin els ulls i el desposseïssin dels seus béns. En el quadre de David, un vell soldat que havia servit al general el reconeix; el quadre ampli-

fica la sorpresa del soldat mitjançant el contrast entre el magnífic arc triomfal, remissiu de glòria i poder, i la decadència extrema representada per l'humil gest amb el qual el general accepta la caritat d'una transeünt.



Jacques-Louis David: *Bélisaire demanant almoïna*, 1781. Oli sobre tela. 287,3 × 312 cm. Musée des Beaux-Arts, Lille¹.

⁽¹⁾El Louvre en té una còpia reduïda feta per al comte d'Angiviller, Directeur de Bâtiments du Roi, que podeu trobar a http://cartelfr.louvre.fr/pub/fr/image/20615_p0000803.001.jpg.

El 1767, l'escriptor Jean-François Marmontel havia publicat una novel·la en la qual al general exiliat se li fan pronunciar extensos monòlegs de denúncia dels mals socials que estaven erosionant la vitalitat de l'Estat francès: la intolerància religiosa oficial, una noblesa paràsita, la prevalència del luxe sobre la virtut cívica i el domini del favoritisme sobre el mèrit. Finalment, el seny del seu missatge porta els poderosos a cercar de nou el seu consell: acompanyat del seu hereu Tiberi, el mateix Justinià va en secret a escoltar el seu fidel general que ja no el pot veure.

Aquesta optimista paràbola del governant que recupera el seny tenia el seu fonament en la realitat política. La polèmica novel·la de Marmontel havia cridat l'atenció de certs funcionaris compromesos en la creença que, per tal de tornar a assentar la monarquia francesa sobre una base social segura, calia una reforma. Així, el personatge de Belisari va proporcionar a David un mitjà per a fer la seva contribució en dos fronts de batalla alhora:

- El dels patriotes dissidents des de fora de les institucions.
- El dels buròcrates reformadors, aïllats i a la defensiva dins del govern.

David posa l'accent en les emocions de pietat i remordiment, en la misèria del seu heroi i en el contrast d'aquesta amb una anterior situació d'exaltació que constituïa una muda crida a la recuperació de la perduda benvolença reial: res més incendiari.

En aquest quadre es fusionen o s'enfronten dues tradicions: la que prové de Poussin i que té el vistiplau de l'Acadèmia, i el drama burgès de Greuze. La visió distant del temple, l'obelisc, el turó i el cel tradueixen paisatges de Poussin,

com els que va pintar relacionats amb Foci, i la inscripció al costat de Belisari recorda l'equivalent a *Et in Arcadia ego*; però l'atmosfera de caritat salvífica prové de Greuze, i la figura de l'afligida donant que estén les mans és essencialment una transformació de la mare en el quadre *El retorn del borratxo*. Ara bé, en l'obra de David, la virtut privada (la caritat), la narració del que és interior està ubicada en un decorat públic (la calçada, l'arc, el temple, l'obelisc), un marc arquitectònic estatal.



Nicolas Poussin: *Paisatge amb les cendres de Phocion recollides per la seva vídua*, 1648. Oli sobre tela. 116,5 x 178,5 cm. Merseyside County Art Galleries, Liverpool



Jean-Baptiste Greuze: *La dama de la caritat*, 1772-1775. Oli sobre tela. 112 x 146 cm. Musée des Beaux Arts, Lió

Belisari és un creuament de gèneres entre la pintura d'història i la pintura de gènere, entre l'art públic i el privat, entre la història clàssica i el drama burgès: Belisari és, alhora, el general que va salvar l'estat i la persona privada arruïnada; davant d'ell, el soldat reacciona en part com davant d'un cap, en part com davant d'un proscrit sense espai social: una dualitat que provoca la seva consternació; i la caritat de la dona és meitat la del ciutadà que actua amb Belisari exercint un paper social i en un espai plenament públic, meitat la de la mare que ajuda el nen en la seva condició privada i maternal.

Els personatges d'aquesta narració es defineixen per la manera com tots dos veuen i són vistos, i per una dissociació entre aquests dos aspectes de la visió que David està començant a sentir com el dolor de la visualitat humana.

Com comenta Bryson, en el cas de Belisari existeix un equilibri entre els mons de la seva visió interna i la seva manifestació als altres com a imatge. En el cas de Belisari i el nen, un invisible estat intern de desig i necessitat únicament pot alleujar-se mitjançant la transmissió al món d'una certa imatge que s'integrarà en la visió dels altres. Han d'intentar vincular el que és intern i no vist, amb el que és extern i visible, mitjançant la projecció d'imatges *llastimoses*. En l'acte

de demanar almoïna els termes essencials són el que està amagat (la fam) i el que és teatral (la imatge del *pathos*); i en l'acte de caritat, els termes essencials són el malestar de l'*ocultació* (del diner, de la culpa, de la simpatia) i un acte conspicu que alleuja aquest malestar (el donatiu). Encara que la necessitat sigui real i no fingida, la necessitat s'ha d'exagerar, s'ha de presentar al món amb una força que faci actuar el món. El tema de la mendicitat s'uneix aquí amb el tema de l'arc triomfal: tant el triomf com la ruïna són estats espectaculars.

Hom pot veure les diferències i les aportacions del classicisme de David, si comparem la seva obra amb l'obra de Peyron sobre el mateix tema.



Jean François Pierre Peyron: *Bélisari rebent l'hospitalitat d'un camperol que havia servit sota les seves ordres*, 1779. Oli sobre tela. 93 x 137 cm, Musée des Augustins, Tolosa

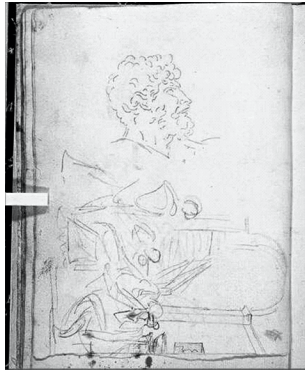
L'èxit del Belisari va demostrar dues coses:

- Els salons, de lliure accés per a tothom, podien posar en circulació pública imatges de les virtuts dels antics.
- Es podia criticar l'art acadèmic des de l'art acadèmic: la reducció d'una complexa història a unes poques figures i gestos eloqüentment simples va ser vista com una crítica a la profusió de figures secundàries i ornaments en el vell art acadèmic, que semblava més preocupat per la vanitat de l'ostentació que per la comunicació de la veritat moral.

Per a David va tenir l'efecte d'assegurar-li el primer d'una successió regular d'encàrrecs oficials de quadres narratius a gran escala: com a pintor d'història havia triomfat. Aquest triomf li va aportar molts estudiants (a l'Acadèmia només s'estudiava dibuix) atrets per la seva síntesi d'atrevida al·lusió política i impecable domini de la tradició clàssica. En contrast amb la jerarquia autoritària observada per altres mestres, David va propiciar una atmosfera molt més oberta i igualitària. L'estudi de David no va tardar a assumir funcions de l'Acadèmia. Quan el seu millor alumne, Jean-Germain Drouais (1763-1788) es va presentar al Premi de Roma el 1784, mestre i deixeble tractaren el veredictes com un resultat inevitable. Quan, segons el que es preveia, el veredictes va afavorir Drouais, es van declarar efectivament independents de l'Estat finançant el viatge amb els seus propis recursos. David va acompanyar Drouais a Roma i

s'hi va quedar un any. Durant aquesta estada a Roma, va completar l'obra que li asseguraria el domini de la pintura francesa per a la resta de la seva llarga vida: *El jurament dels Horacis* (1785).

1.1.3. *El jurament dels Horacis* (1785)



Estudi per a *El jurament dels Horacis*

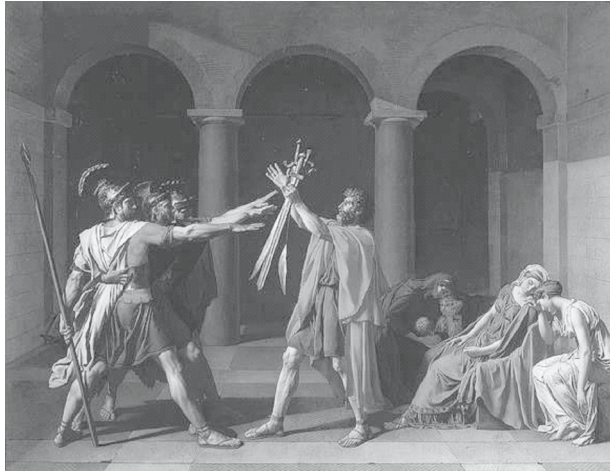
Aquest dibuix és un estudi per a *El jurament dels Horacis*, que havia d'assegurar el triomf del neoclassicisme al Saló de 1785. El dibuix es troba al full 21 d'un carnet d'estudis utilitzat per David, a Roma, durant el seu segon sojorn italià, el 1784. Hi havia anat per tal de preparar el quadre *El jurament dels Horacis*. Aquest petit carnet de butxaca de 83 fulls comprèn estudis de personatges del natural, vistes urbanes, còpies de peces antigues i estudis per als *Horacis*. Detalls precisos (espases, cames) són objecte de croquis. El full que presentem aquí juxtaposa un estudi per al cap del vell Horaci (recuperació del que es troba al foli 21) i una recerca d'ubicació per a les dones ploroses, a la dreta de la composició; l'escala desapareixerà a la pintura.

El jurament dels Horacis està considerat com el **manifest del moviment neoclàssic**; d'entrada pel seu tema, que escenifica el que s'anomena en llatí *exemplum virtutis*, és a dir, una il·lustració del valor i de la virtut: els tres fills Horacis juren al seu pare combatre fins a la mort contra els seus rivals, els tres fills Curiacis. La situació és igualment molt dolorosa per a la germana dels Horacis, Camil·la, visible a la dreta, amb el grup de dones ploroses, que està promesa a un dels Curiacis.

Abans de decidir-se pel tema del jurament, David havia pensat il·lustrar altres episodis de la història dels Horacis, sobretot aquell, molt més violent, en què un dels tres Horacis, únic supervivent del combat a mort entre els sis homes, retorna a Roma i mata la seva germana, culpable als seus ulls de lamentar-se de la mort del seu promès.

Es coneixen, fora del carnet del Louvre, nombroses recerques dibuixades sobre els temes dels Horacis. En els dibuixos que representen l'homicidi de Camil·la, anteriors als que es refereixen al jurament, la composició encara és animada i barroca. Des de 1782, un dibuix del jurament, conservat al museu de Belles

Arts de Lille, fixa, per contra, una composició en fris, semblant a un baix relleu antic. L'oposició entre la determinació viril dels tres fills i la desolació de la mare, de la germana i de l'esposa d'un dels Horacis, il·lustra perfectament la tensió que recorre la composició.



Jacques-Louis David: *El jurament dels Horacis*, 1785. Oli sobre tela. 330 × 424,8 cm. Musée du Louvre, París

Al segle VII aC, per posar fi a una guerra sagnant entre Roma i Alba, cada ciutat havia designat els seus campions: la primera va escollir els Horacis, la segona els Curiacis. Ara bé, les dues famílies estaven unides per diversos matrimonis. Jacques-Louis David pinta els *Horacis* abans del combat. Aquests fan el jurament al seu pare de vèncer o de morir per la pàtria, i reben d'ell les armes del combat. A la banda dreta, les dones no senten més que els seus sentiments de germana, d'esposa o de mare davant aquest duel anunciat. Sabina, germana dels Curiacis i esposa del gran dels Horacis, així com Camil·la, germana dels Horacis i promesa d'un dels Curiacis, inclinen tristament el cap. Darrere d'elles, la mare dels Horacis abraça els seus nés. L'arquitectura de la sala, i també les actituds dels guerrers, són emmarcats en una rigorosa geometria.

Tanmateix, el que veiem és el que hi ha? Cal tenir present que l'explicació "natural" de la visió és una construcció cultural específicament europea: no som càmeres o ordinadors visuals (és fàcil adonar-se'n quan intentem integrar a la visió occidental l'art de l'orient llunyà). Tal com explica Norman Bryson, els éssers humans no merament enregistrem la llum a la manera de cèl·lules fotosensibles: la nostra consciència para atenció no només a la figuració, sinó a la socialitat de la visió; no només a les imatges que rebem del camp visual, sinó a les imatges mitjançant les quals ens presentem a nosaltres mateixos a aquest camp visual; a qui ens està observant, a la quantitat, la intensitat i la intenció de la seva mirada; a les regles que regeixen la manipulació de les imatges que projectem en el món. Per això, mai no podem experimentar directament el camp visual d'un altre ésser humà: l'únic coneixement d'un altre camp visual que som capaços d'adquirir és el que ens arriba per mitjà de la descripció. Aquesta descripció demostra que altres també veuen el que nosaltres veiem, però la definició del que és vist s'origina, no en el camp visual,

sinó en el llenguatge: s'origina fora de la vista, en els *signes* de la descripció, en el llenguatge. D'aquí la necessitat de saber *llegir* les imatges, interpretar-les: és l'única manera de poder descodificar el que l'altre ha vist.

Ara bé, el sistema patriarcal ha introduït una asimetria en la relació del subjecte amb la mirada de l'altre, amb la descripció social de la visió: la construcció de la visió social depèn dels codis del qui deté el poder, de manera que tota descripció porta implícits els codis que conformaran la visualitat col·lectiva de la societat. I qui té el poder per a operar, construir i manipular els codis de la visualitat, té el poder de veure; en canvi, qui no té aquest poder (les dones) es veu reduït a esdevenir imatge d'aquesta visió.

El *Jurament* és una imatge exacta de la visualitat per al subjecte que viu sota el patriarcat. Les dones, a les quals el mandat patriarcal nega l'autoritat política, estan condemnades al silenci, al que és interior, a la reproducció; simultàniament, els homes, en canvi, s'insereixen en els registres igualment destructius del llenguatge i del poder que convergeixen en el jurament. L'espai visual dels homes s'omple amb objectes atrapats en la transferència del poder patriarcal. S'origina en un cos que ja no pot suportar el pes del poder: ara el patriarca és més dèbil que els seus fills, i David emfasitza la seva debilitat mitjançant la inestabilitat de la seva posa, amb els braços i cames doblegades mentre les cames i braços dels fills estan rectes, el peu esquerre insegurament assentat mentre els peus dels fills formen angle recte amb la base. La càrrega es desplaça a les espases, després als braços tensos i estesos, i així fins a invertir els cossos dels fills de tots els distintius de la possessió viril, des de la llança fins al plomall fermament erecte dels seus cascos, les venes dilatades dels seus braços, i omple d'energia el jurament que pronuncien i es mou en un circuit tancat de substitució on els fills, perdent el seu contorn individual, es fonen entre ells en el pla espacial tallat per l'espasa i la mà del pare.

La disputa entre Roma i Alba ha de resoldre's amb una batalla entre aquests tres guerrers, els Horacis, i la seva contrapartida equivalent a Alba, els tres Curiacis. Ambdós equips són sinèctiques dels pares i de l'Estat: la batalla que tindrà lloc serà entre reflexos bessons del patriarcat (i els patriarques guanyaran). Al final, quan d'aquests tres que es fonen en un, retorni l'únic guanyador, matarà la seva germana, Camil·la, promesa a un dels guerrers Curiacis i sinèctique final o darrera baula en la cadena de substitucions destructives.

En aquest quadre, doncs, el patriarcat es descriu, per a l'home, com una cadena de substitucions que comença amb la transferència de poder del pare a l'espasa i que no pot aturar-se fins a la mort de Camil·la. Els homes no poden parar el procés de projecció heroica i substitució destructiva: la seva fúria és cega, i quan l'heroi mati la seva germana, es fa palès que el sistema de desplaçaments converteix Camil·la – que no pot ser vista com un ésser independent – en una simple baula en aquesta cadena de substitucions.

Les dones no recolzen aquest sistema ni hi participen directament: en són les víctimes, els objectes marginats del poder i la visió, l'extrem de la cadena. A l'*Horaci* de Pierre Corneille, Camil·la està totalment inserida en el llenguatge i en els signes, i el gran parlament en el qual denuncia el culte romà al valor constitueix un torbador clímax en el drama: els homes poden tenir l'espasa, però Camil·la té la paraula, i la utilitza com una arma adreçada contra l'Estat romà.

Rome, l'unique objet de mon ressentiment!
 Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant!
 Rome, qui t'a vu naître, et que ton cœur adore!
 Rome enfin, que je hais parce qu'elle t'honore!...
 Puisse-je de mes yeux y voir tomber ce foudre,
 Voir ses maisons en cendre, et ses lauriers en poudre,
 Voir le dernier Romain à son dernier soupir,
 Moi seule en être cause, et mourir de plaisir.

Horaci, Pierre Corneille (IV. v. 1301-1318)

En canvi, la Camil·la de David i les dones del seu voltant estan situades fora del registre de la parla, que pertany exclusivament als homes: esgotades, exhaustes, gairebé no poden sostenir el pes dels seus propis cossos, les dones són incapaces de mobilitzar cap recurs del llenguatge o imatge que pogués desafiar els homes. Com la donant al *Belisari*, les dones no poden produir una imatge capaç d'actuar dins de la visió masculina: tot el que poden fer és convertir-se en el lloc d'una mirada masculina que aprehèn el que és femení com a passiu davant la visió, l'objecte de la mirada i per a la mirada masculina.

Les dones del *Jurament* no parlen i gairebé no hi veuen: els seus ulls estan quasi tancats, són signes, unitats per a intercanviar entre els homes en les seves aliances intermasculines. El seu degradat estatut, quasi de mercaderia dins d'un circuit d'intercanvi, es clarifica en la narració: per a rebaixar la tensió entre els dos partits de Roma i d'Alba, una germana dels Curiacis ha estat canviada per una germana dels Horacis; a les dones se les mou com a fitxes el valor de les quals deriva de la seva relació amb els homes. A Camil·la se la mata perquè primer se la margina com a imatge i finalment ni tan sols se la percep com a imatge, sinó simplement com a signe d'Alba, el signe d'un enemic mascle.

També el *Jurament* és una imatge sobre com nosaltres som imatges i sobre la relació entre signe i vista. Per als homes, els signes dominen i ceguen la visualitat: com a signes de la força i de la possessió viril, s'han de projectar cap enfora, en constant tensió, cap a la mirada de l'adversari, la mirada de l'alteritat; i cap a dins, com una corrosió de la vida on res no pot aparèixer innocentment, ja que tot ha esdevingut el signe d'un altre signe (la *différance*, el diferiment de la visió). Per a les dones, la visualitat consisteix a ser l'objecte cegat de la mirada d'un altre: el que és observat de tots els observadors, les dones han de ser vistes, no han de veure.

Lectura complementària

Si voleu ampliar el concepte de *différance*, podeu llegir l'obra següent:

Jacques Derrida (1993). *La Vérité en peinture*. París: Flammarion.

David va escollir aquest tema de la història romana per al seu primer encàrrec reial el 1784. Premi de Roma el 1776, acceptat i rebut a l'Acadèmia, vol començar la seva carrera pública amb un cop d'efecte amb un quadre radicalment nou. Abandona els temes galants i mitològics del seu primer mestre, Boucher, i s'inspira en els historiadors romans i en la peça clàssica de Corneille, *Horace* (1640). Amb aquest tema, David vol donar un exemple de patriotisme i d'estoïcisme. Així és proper als filòsofs del segle de les llums, com Diderot, que predicava una pintura moral. David vol igualment donar una forma nova al seu quadre. Vol accedir al gran estil a la manera dels pintors francesos del segle XVII, Poussin i Le Brun. Per tal de realitzar el seu quadre inspirant-se en l'art antic, torna a Roma. Quan la seva tela és acabada, la presenta al seu taller romà el 1785, després al Saló, a París, el mateix any. En tots dos casos fou un triomf.

El jurament dels Horacis és la primera obra mestra d'un estil nou, en ruptura amb l'estil rococó. La composició és simple. Els seus personatges, de grandària natural, són poc nombrosos i disposats com un fris en el primer pla, com en els sarcòfags de la Roma antiga o els gerros grecs. Les figures estan igualment aïllades per grans buits en una escena frontal. David insisteix en la geometria de la sala. L'enllumenat viu i oblic dona relleu a les figures. Els caràcters oposats dels personatges són traduïts per formes diferents. Als homes, David els dona cossos enèrgics construïts amb línies rectes i un color brillant. A les dones, els reserva les línies sinuoses i els colors suaus. Aquest quadre ha servit de model a tota Europa per a una pintura d'un estil anomenat més tard neoclàssic.

El tema prové indirectament de la tragèdia *Horace* escrita al segle XVII per Pierre Corneille. L'argument de l'obra el protagonitzen els tres campions de la primerenca Roma, requerits a decidir la guerra amb la veïna Alba mitjançant un combat amb els campions d'aquesta ciutat, els seus propis cosins, els tres Curiacis. En aquests vincles de parentiu tan embolicats dels quals Corneille va extreure el seu material tràgic, l'esposa del més jove dels Horacis, l'únic combatent dels sis que sobreviuria, era germana dels Curiacis, mentre que la seva pròpia germana, Camil·la, estava promesa a una de les seves víctimes. I ella mateixa esdevindria una més en trobar-la Horaci plorant la mort del seu estimat, raó per la qual la mata a l'acte.

Es tracta d'un assumpte dramàtic i moral: la virtut cívica i l'heroisme dels Horacis, que presten jurament davant el seu pare de matar els Curiacis per tal d'obtenir així la supremacia romana sobre els albans (T. Livi, llibre I, cap. 26).

- Quin significat té en aquell moment l'aparició d'una representació pictòrica de l'escena heroica relacionada amb la tragèdia de Corneille?
- Quin és el significat d'un quadre tan simple i compacte en la seva composició, un quadre en què les figures principals estan ubicades sòbriament a banda i banda, vestides com antics romans, un quadre pintat amb severa objectivitat?

- Com s'explica l'èxit entusiasta que va tenir en una època en què Fragonard encara estava pintant els seus sumptuosos quadres rococó, basats en la tradició de Rubens i Watteau?

Fem un breu resum de la situació política i ideològica de la França prerevolucionària: la burgesia en ascens proclamava nous ideals polítics, democràcia i patriotisme. Posseïa un nou concepte de la moralitat: virtut cívica i heroisme. El model d'aquests ideals, elaborats per Montesquieu (1689-1755), Voltaire (1694-1778), Diderot (1713-1784), Rousseau (1712-1778), fou proporcionat per la història antiga. Aquest conjunt d'ideals de la classe mitjana ens permet comprendre immediatament el quadre de David.

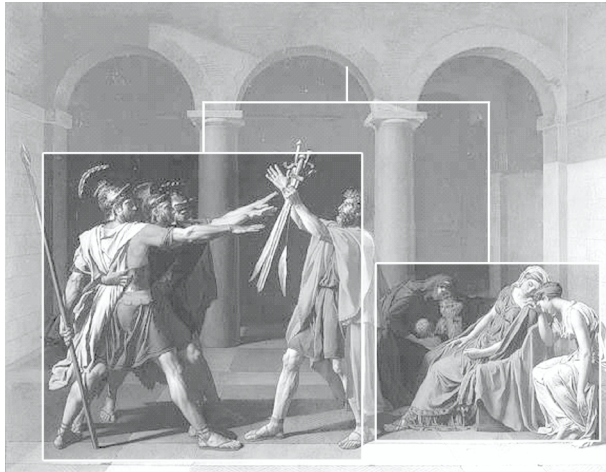
Tanmateix, el quadre fou pintat per al Ministeri de Belles Arts. La Cort de Lluís XVI (1774-1792) feia concessions al nou esperit de la burgesia i assumia l'aspecte d'un absolutisme il·lustrat; per això l'administració reial encarregava treballs – preferentment amb una tendència moralitzant i temes derivats de la història antiga– a través del Ministeri de Belles Arts.

Però, en aquest quadre, l'exaltació del patriotisme i de la virtut cívica en tota la seva austeritat, l'economia puritana de la seva composició, anava radicalment dirigida contra els seus patrocinadors. L'èxit desbordant estava determinat pel fort sentiment d'oposició contra la desmoralitzada Cort i el seu govern corrupte. L'exaltació de la virtut cívica es duu a terme en destacar el grup de dones de la dreta del quadre, una de les quals, la germana dels tres Horacis, Camil·la, promesa d'un dels tres Curiacis, desconsolada, plora simultàniament la pèrdua del seu enamorat i dels seus germans que marxen al combat.

Aquest quadre és l'expressió més característica i aguda de la visió de la burgesia a la vigília de la revolució. Pertany, doncs, a la ideologia en imatges de la burgesia ascendent del final de l'Antic Règim. Composició racional (els protagonistes estan concentrats en una línia única, rígida), anatomia meticulosament estudiada, colors sobris (renuncia als efectes pictòrics: art purament lineal), exactitud dels detalls (precisió, limitació al que és més necessari), severa objectivitat en la representació d'aquesta escena que exalta l'heroisme romà. Tots aquests elements units són característics de la ideologia en imatges d'aquesta classe en aquest estadi del seu desenvolupament. El quadre uneix grandesa i senzillesa, dignitat i sobrietat; les virtuts cíviques republicanes estan reflectides en la claredat, l'absència de concessions i l'agudeses d'expressió; la rebel·lió contra la tirania i el sacrifici personal en són la moralitat subjacent. *El jurament dels Horacis* encarna la concepció de bellesa i de virtut amb la qual s'identifica una classe social durant un cert temps.

És rígid, simple, sobri, objectiu, en una paraula, puritanament racional. Grups simples i línies rectes organitzen tota la composició, i la fan clara i vistosa. Aquest és el **mètode de composició** conegut generalment com a **classicista**. Al mateix temps, existeix una gran dosi de naturalisme objectiu que determina els seus colors sobris, la seva exactitud de detall, la seva presentació clara

d'objectes simples: el caràcter escultural de les figures era merament el resultat dels acurats estudis del model, molt diferent de les figures esquemàtiques i buides del rococó. Aquest naturalisme de David és tan característic del gust de la burgesia en ascens com el seu classicisme; són dos aspectes inseparables del seu objectiu racionalisme. La combinació d'aquests dos factors fou la causa del seu èxit (cal recordar que el naturalisme havia d'assumir una forma classicista en una composició històrica per a poder ser acceptat pel públic de l'època).



Jacques-Louis David: *El jurament dels Horacis*, 1785. Detalls de la composició

En un dibuix preparatori, el tema elegit per David era el pare del clan defensant amb èxit el seu fill d'aquest darrer crim davant del poble de Roma. Es tractava d'una lliure adaptació de l'escena final de Corneille, on el vell Horaci suplica per al seu fill el perdó del rei de Roma. Però la composició definitiva no representa l'esdeveniment descrit en el seu encàrrec. La defensa del vencedor assassinat s'oblida; el nou tema és la promesa per part dels tres fills de triomfar o morir per l'honor de Roma, un esdeveniment que l'artista es va imaginar que tenia lloc abans del fatídic combat (aquest jurament no apareix enlloc, ni en l'obra teatral ni en cap de les fonts antigues de Corneille). Per tal d'igualar l'impacte visual de qualsevol altre quadre exposat al Saló, va augmentar sense permís les dimensions prèviament pactades de la tela en un cinquanta per cent.

El malestar de David davant la unitat de temps i d'acció augmentarà en *El jurament dels Horacis*, on la condensació dels diferents moments del drama és tan clara que fa que Werner Hoffmann en parli en aquests termes:

"un tríptic encobert en el qual el panell central representa el pare, el de l'esquerra els germans que presten jurament, i el de la dreta, com un eco, les germanes, el dol de les quals fa presagiar els esdeveniments posteriors i el final tràgic del combat [...] Quan els seus contemporanis li van retreure haver menyspreat «la unitat d'acció», el pintor va respondre que feia la diferència entre aquesta i la «unitat de composició», i que l'acció del quadre no consistia en un esdeveniment únic, sinó en esdeveniments diferents que formaven la «contextura» de la tragèdia."

Werner Hoffmann (1995). *Une époque en rupture, 1750-1830* (pàg. 9). París: Gallimard.

David també assumia, doncs, la responsabilitat d'establir l'escala i els temes dels seus quadres, a pesar de ser pagat per l'Estat. Aquest fet l'hem de veure en paral·lel amb un desafiament en el terreny estilístic. La seva invenció de la presa de jurament li va permetre destil·lar la complexitat de la història en

una sorprenent unitat, una configuració dels cossos elemental quasi fins al que és primitiu. Demostraria quanta força podria extreure la pintura d'història d'una austeritat de mitjans que semblava inseparable de l'estoïcisme d'aquests primers romans. Al mateix temps, David va aprofitar el problema inherent amb el qual s'enfrontaven els pintors d'història per a comunicar-se amb el públic del Saló des de la part alta de la sala (totes les teles de gran format es penjaven prop del sostre).

Observem en els *Horacis* la desintegració de la "il·lusió de l'espai continu". David, com a francmaçó, rebutja la idea que es pot considerar la societat des d'un únic punt de vista en el qual les parts convergeixen en un mateix fi. La història és percebuda com a destructora de totes les jerarquies i de les situacions més afermades, i pensa que es pot expressar el desenvolupament històric en una sola obra. La intensitat que hi ha en *El jurament dels Horacis* radica, precisament, en aquesta concentració de la tragèdia, captada des del seu punt de partida fins a la seva culminació. Aquesta concentració de l'acció és indispensable per a l'exaltació del deure cívic i per a la seva transferència des de la referència romana al present. El seu neoclassicisme no és retorn al passat, sinó a la inversa, una projecció del passat sobre el present, revalorant un contingut d'emancipació de la burgesia, de la seva afirmació social i del seu patriotisme. I tot i que és un quadre per al rei, adopta la dimensió d'un manifest de civisme, és a dir, d'antiabsolutisme.

Les abruptes transicions i l'agudesa dialèctica del nou quadre, la seva veu austera i declamàtoria, contrastaren amb la retòrica pictòrica afectadament embellida dels seus col·legues acadèmics. Un exemple serà *La mort d'Alcestes*, presentada al mateix Saló pel seu principal rival, Pierre Peyron (1744-1814) [que guanyà el Premi de Roma el 1773, derrotant David, que també n'era candidat], el tema del qual, extret del drama d'Eurípides, és l'autoimmolació d'una esposa per tal de salvar la vida del seu marit. Les innovacions de David provocaren que el grup de figures de Peyron, compactament interconnectades i emergents d'una atmosfera fosca i suau, semblessin una cosa del passat, massa subtil i tancat en si mateixa per a arribar a produir un impacte en la consciència cívica. El fet que David conservés de manera similar un grup tancat de figures femenines, va reforçar el contrast.



Pierre Peyron: *La mort d'Alceste*, 1785. Oli sobre tela. 327 × 325 cm. Musée du Louvre, París

Si la tragèdia de Corneille (1606-1684) n'és la font literària, l'obra de Poussin (1594-1665) n'és la formal. David està, doncs, vinculat amb l'art del període de Richelieu (1585-1642) i del jove Lluís XIV (1638-1715), període en què la monarquia tenia el suport de la nova classe mitjana en els seus esforços per assolir un programa de centralització, en contra dels interessos de l'aristocràcia, atès que la burgesia necessitava la monarquia en la consolidació del mercantilisme; i aquest període d'ascens de la burgesia va produir necessàriament un art classicista, és a dir, un art que sorgia de la concepció racionalista de la vida, peculiar de la burgesia. Era l'art més progressista possible a la França d'aquella època.

Certament, el classicisme de Poussin i el de David no són exactament iguals, no poden ser-ho. L'atmosfera de la Cort, la concepció de la vida de l'alta classe mitjana (els compradors de Poussin eren alts funcionaris, banquers, comerciants, i no aristòcrates), no podien, malgrat el seu racionalisme, ser tan avançades, a mitjan segle XVII, com la de la classe mitjana a la vigília de la revolució. La composició classicista de Poussin difereix molt de la de David en el grau de naturalisme, molt més gran en l'obra de David.

Així podem traçar la línia de recurrència a etapes anteriors: podem retrocedir al classicisme de Rafael, l'inspirador de Poussin, o al de Masaccio, mestre de Rafael. Tots aquests estils són classicistes, això és, racionalistes i altament naturalistes, i sorgiren en moments socialment i políticament progressius del desenvolupament històric de la burgesia.

Podem veure que a partir de l'edat mitjana, doncs, en tots els períodes en què d'unes millors condicions econòmiques, socials i polítiques de la classe mitjana sorgeix una concepció avançada, hi ha un art classicista que expressa el racionalisme d'aquesta classe. Però, atès el diferent grau de desenvolupament de la burgesia en diferents països, els diferents estils classicistes reflecteixen aquestes fases diferents. Però aquest classicisme basat en el naturalisme com

estil de l'alta burgesia només és real en una primera fase; quan aquesta classe fou més poderosa, després de la Revolució Francesa, el factor naturalista va arribar a suprimir i finalment destruir l'esquema classicista de composició.

Tanmateix, la pintura de David no sorgeix sobtadament; durant la segona meitat del segle XVIII, paral·lelament a la divulgació de les idees enciclopedistes, els artistes s'encaminaven al classicisme i al naturalisme. Recordem, per exemple, Greuze; els seus quadres, en il·lustrar temes morals i sentimentals de la vida burgesa, foren importants antecedents del treball de David. El sentimentalisme era una virtut de la classe mitjana. Però l'heroisme i el naturalisme molt més pronunciats de David només eren possibles en el moment en què la revolució era imminent. Greuze és típic per a la transició de l'oberta moralitat del rococó a la radical i severa moralitat del classicisme revolucionari burgès.

Els noms de David, Greuze, Fragonard ens ofereixen impressions concretes d'un seguit d'estils diferents existents abans de l'esclat revolucionari, estils que reflecteixen les concepcions de classes diferents o de fases diferents en el desenvolupament d'una classe. Són una indicació de la complexa estructura de la societat d'aquells anys, és a dir, d'aquell públic per al qual s'exhibien anualment quadres històrics en el Saló. Per a un esbós més complex de la situació històrica i artística de l'època, es podrien citar altres quadres històrics encarregats pel govern, l'estil dels quals té un gran interès atès que són bàsicament barrocs – estil usual de les aristocràcies cortesanes del segle XVII i XVIII – , però s'apropen, tanmateix, als principis severs de la composició clàssica. Seria el cas de Vincent (*El dia de les barricades*, 1779) o el de Ménageot (*Mort de Leonardo da Vinci*, 1781).

El fet de deixar París i aplegar forces independents al seu estudi van contribuir a reforçar la decisió de David de subvertir les convencions acceptades de la narració pictòrica. L'impacte del quadre no es pot separar de les transgressions de les expectatives habituals del públic sobre com hauria d'organitzar-se una escena d'aquest tipus. Implícitament rebutjava les destreses composicionals desenvolupades per generacions i generacions de pintors acadèmics:

- Comprimir totes les figures en el mateix primer terme.
- Ajuntar els grups masculí i femení sense transicions de mediació ni reconeixement mutu entre ells.
- No oferir cap escapament més enllà de la rígida simetria de la columnata.

Totes aquestes simplificacions es veien atrevides i dissonants. I fou a través d'aquests **canvis d'estil**, d'aquesta **nova manera de narrar els fets**, com el quadre de David va apel·lar amb força als sentiments de descontentament patriòtic amb l'ordre cultural establert.

1.2. Les dones artistes abans de la Revolució

Les iniciatives de David i del seu grup depenien en gran mesura de la subvenció estatal a la pintura d'història. Fins poc abans, el patrocini oficial del gènere suprem havia estat més un tema de paraules que de fons reals; els artistes confiaven obtenir recompenses per encàrrecs privats de retrats i obres decoratives. A partir de 1775, els artistes masculins foren atrets cap a la producció de nobles (i sovint mediocres) quadres públics, cosa que va provocar un buit en els altres gèneres artístics, que va ser aprofitat per un grup de dones artistes amb talent.

L'any 1783 es va produir l'admissió de dues dones a l'Acadèmia (només hi havia quatre places reservades): **Adelaïde Labille-Guiard** (1749-1803) i **Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun** (1755-1842) dominarien la retratística de la dartera dècada de l'Antic Règim, inclosos retrats de la família reial que eren pràcticament equivalents als quadres d'història clàssics.

1.2.1. Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun

Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun tenia 28 anys quan va ingressar a l'Acadèmia. El seu pare havia estat retratista i professor de l'Acadèmia de Sant Lluc. Des dels 15 anys ja atreïa clients nobles i rics, i el 1779 va iniciar una contínua relació amb la jove reina Maria Antonieta. Es va casar amb un pròsper marxant, J. B. P. Lebrun, i en societat donava les seves pròpies vetllades i captava clients de l'esfera més elevada de la cultura parisenc i de l'administració de l'Estat. Amb David va mantenir una cauta relació social (el compromís patriòtic de David feia que es retragués davant la confiança de la casa reial envers Vigée-Lebrun).

Els retrats de Vigée-Lebrun van servir com a mitjà per a la incorporació de certes actituds de la Il·lustració a l'estil i la imatge que d'ella mateixa donava l'elit governant (un culte menyspreu per a l'afectació i un corresponent subratllat del sentiment individual).

L'Autoretrat amb la seva filla esdevingué una mena de model en aquesta recerca de la candorosa innocència. La roba que porten és senzilla i gens pretensiosa; no pertanyen a cap posició social en concret, sinó que suggereixen una imaginativa combinació de gràcia i sentiment; la natural frescor de la pell es conjumina amb la natural espontaneïtat de l'abraçada. La compressió i la interrelació de les dues figures en un oval compacte representen al mateix temps la supervivència d'un dels recursos favorits dels artistes decoratius rococó a les primeres dècades del segle: es fa complir una nova funció a una coneguda forma antiga. I la versió del natural que dóna Vigée-Lebrun es caracteritza per una tranquil·litzadora coherència i la manca de l'element inesperat.



Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun: *Autoretrat amb la seva filla*, 1789. Oli sobre tela. 130 x 94 cm. Musée du Louvre, París



Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun: *Autoretrat amb la seva filla*, 1786. Oli sobre tela. 105 x 84 cm. Musée du Louvre, París

Va rebre un dels més importants i delicats encàrrecs públics d'aquella dècada dels vuitanta: un **retrat oficial de Maria Antonieta amb els seus fills**. La reina s'havia convertit en centre del ressentiment popular contra les polítiques estatals i la inacabable crisi d'endeutament del govern. Una marea de dissidència política expressada a través de la premsa va aprofitar amb acarnissament la seva reputació d'extravagància sense principis i conducta pública escandalosa, particularment en companyia del seu dissolut i reaccionari cunyat, el comte d'Artois. El retrat de Vigée-Lebrun mostra la tradicional pompa de la retratística reial, aportada pel magnífic Saló dels Miralls del palau de Versalles, visible a l'esquerra. La posa de la reina és apropiadament tesa, i l'artista ha disposat el grup en la sòlida piràmide prescrita pel més santificat magisteri acadèmic. Aquesta seriositat en el port i en la presentació d'ella mateixa era crucial pel volgut efecte del quadre, ja que eren molts els qui veien l'esposa estrangera del rei com la causa que l'amable i senzill monarca s'hagués distret de la seva paternal devoció envers la nació.



Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun: *Maria Antonieta amb els seus fills*, 1787. Oli sobre tela. 275 × 215 cm. Versalles

L'accent que el retrat posa en el seu paper com a mare tenia per objecte contestar les acusacions complementàries que havia faltat als seus deures conjugals. L'estudiada precarietat de la posició del nen sobre la falda, flanquejat pels gestos d'amorosa emoció dels fills grans, mostraria no només que la reina havia millorat en el seu paper de mare dels hereus reials, sinó que era una bona mare en el sentit natural i nutrent tan celebrat pel culte del segle XVIII a la sensibilitat. L'Estat, però, no va cedir el retrat per a l'obertura oficial del Saló de 1787, per por a una resposta negativa del públic (que es va produir, perquè es va comparar l'espai buit de la paret amb el preocupant dèficit fiscal). Vigée-Lebrun va abandonar França en el moment de l'esclat de la Revolució i va trobar molta clientela en les corts principesques de tota Europa.

1.2.2. Adelaïde Labille-Guiard

Adelaïde Labille-Guiard (1749-1803) mostra la pluralitat d'opcions que (de mala gana i breument) es van obrir a les artistes durant aquesta dècada. Es va formar amb el pintor d'història F. A. Vincent, i el 1785 esdevingué retratista de senyores, les tietes solteres del rei, però el seu sentit de la vocació desvetllava una superior gravetat intel·lectual i professional.

Confiança i convicció és el que ens mostra en l'*Autoretrat* que va enviar al Saló de 1785. Amb una altura de més de 180 cm, la tela la presenta a una escala règia. En lloc d'instal·lar-se en un còmode ambient domèstic, s'anuncia ja com tota una mestra en el gènere: dues alumnes romanen atentes rere la seva cadira. L'escenari és, sense que hi hagi cap intenció d'amagar-ho, un lloc de treball, segons palesen els bastidors i la tela clavetejada. El vestit i el barret, potser incongruents als ulls moderns, eren vistos com un correcte signe extern de rang i èxit, i reforcen l'honesta senzillesa del vestit de les alumnes. Contempla l'escena un bust del seu pare esculpit a la severa manera romana (obra real de Pajou), però no hi és present cap persona viva de sexe masculí. Això era important, ja que tant ella com Vigée-Lebrun foren víctimes de la calúmnia – manifestació de la cultura sexista – que els seus quadres en realitat eren fets per homes. El 1790 es va casar amb Vincent, cosa que la feia encara més vulnerable a aquesta sospita.

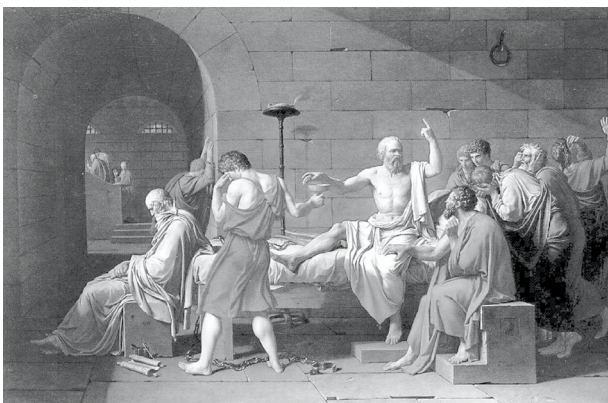


Adelaïde Labille-Guiard: *Autoretrat amb dues alumnes*, 1785. Oli sobre tela. 210,8 × 151,1 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York

Aquest autoretrat recorda que la pedagogia il·lustrada com a tret de la nova independència intel·lectual de l'artista no necessàriament es limitava als interessos erudits dels classicistes masculins. La mateixa Labille-Guiard va participar de bon grat en la imminent Revolució i va pintar un dels pocs retrats que es coneixen de Robespierre.

1.3. El homes artistes abans de la Revolució

En tornar de Roma, David es dedicà a reorganitzar el treball col·lectiu en el seu estudi i a fer noves amistats. Una lesió i una malaltia provocaren que no iniciés un successor dels *Horacis*, tot i haver-ne rebut un encàrrec. A principis de 1786, el ric jurista Trudaine de la Sablière li encarrega *La mort de Sòcrates*, i li paga 7.000 lliures per avançat, que al final foren 10.000, perquè en va quedar molt content (l'Estat estava pagant 6.000 lliures per teles d'història de gran format com els *Horacis*).



Jacques-Louis David, *La mort de Sòcrates*, 1787. Oli sobre tela. 129,5 × 196,2 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York

El tema prové dels escrits de Plató i d'una nova versió del suïcidi deguda a Diderot. Tot i el sever escenari de la presó i el tema de l'autoimmolació, aquesta obra qüestiona la tendència a classificar tots els quadres d'història de David fets als anys vuitanta del segle XVIII sota la denominació de virtut austera i militant.

Més complex en termes filosòfics que el dels *Horacis*, el tema donava lloc a subtils qüestions constitucionals i morals en lloc de la llegenda nacionalista tractada per Corneille. El suïcidi de Sòcrates és el resultat d'una prèvia i més fonamental renúncia a l'acció política sota condicions de sobirania democràtica: des del moment del seu processament, accepta sense resistència el judici de l'assemblea democràtica com la millor manera de rebutjar la legitimitat de l'autoritat que el recolza. Quin comprador més indicat hi podia haver que l'home que havia de traduir al francès els *Papers federalistes americans*, incloses les esmenes de James Madison a les faccions incontrolades i a la potencial "tirania de les majories" en les legislacions democràtiques?

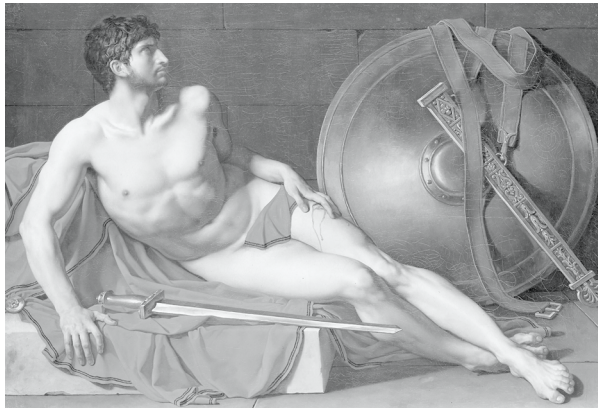
En el tractament del cos masculí, la tensa austeritat dels *Horacis* també ha canviat d'una manera corresponent a les obligacions masculines en la societat grega i en el pensament de Plató. Per la seva escala, ubicació, color i atractiu físic, la figura de l'anònim coper funciona dins de la composició com un element d'equilibri igual en pes a la figura de Sòcrates, un Ganimedes que col·labora en el trànsit cap a la immortalitat. En el relat del suïcidi per Plató, el carceller que porta el verí només té una presència menor i anònima, però aquesta prominència donada al que és físic evoca una altra faceta de Plató, aquella per la qual la contemplació del bell cos masculí es troba entre els propòsits de la Il·lustració. Els parlaments dels participants en el *Banquet* de Plató descriuen la contemplació del bell adolescent masculí pel ciutadà madur com un mitjà potencial d'elevat la ment de l'àmbit del que és sensible a la comprensió del bé universal. Encara que a Sòcrates se li permet rebutjar "filosòficament" la capacitat de seducció d'Alcibiades, hi ha molt de gresca humorística i deliciosa reminiscència del sentiment eròtic per part dels adinerats atenesos presents. I, en darrer terme, l'abstinència sexual de Sòcrates només té sentit pel palpable desig que estimula la proximitat del formós i adorat jove. En el quadre de David, Sòcrates agafa la copa i el noi en el mateix gest. El quadre és ara un tribut i un document d'un ideal de companyonia masculina acomodada i desinteressada que té molt en comú amb el de Plató.

Anne-Louis Girodet (1767-1824) va pintar una bona quantitat de les figures del fons de *La mort de Sòcrates*, i altres deixebles van treballar en les laterals.

1.3.1. Jean-Germain Drouais

Jean-Germain Drouais, alumne de David, estava entestat en la seva pròpia lluita per afirmar la seva independència enfront de les restriccions imposades per les autoritats franceses a Roma. A la pràctica, tanmateix, un estudiant sol i aïllat en un entorn estranger depenia de l'Acadèmia, i el seu primer quadre romà es va ajustar a la primera de les exigències d'aquesta institució: un estudi pintat del nu masculí que, de retorn a París, havia de sotmetre's al judici dels acadèmics veterans.

L'atleta agonitzant va transformar en un tens drama intern l'equilibrada posa d'estudi en què es basa. Tal com apareix, el ferit és qualsevol cosa menys invisible, però tot el cos està organitzat per tal que es palesi l'espasme de dolor que activa la figura. Tot i que en conjunt el cos sembla estès al llarg del seu continu contorn inferior, de fet en el centre es doblega amb una transició traçada abruptament. El seu lànguid estirament es veu truncat en el centre del tors per una contracció que s'interpreta com a involuntària i produïda pel dolor. La llum rasant, a més, deixa aquesta part a la penombra, de manera que el cos queda dividit en zones de llum i fosc, així com per la seva disposició en l'espai. La llum és la zona de control; malgrat el dolor violent, la reacció del guerrer es limita a la zona fosca; la resisteix i conté tan bé, que la serenitat general de la seva figura no es veu alterada. L'esforç que ha de fer el guerrer queda enregistrat en el contrast entre la mà dreta, en la qual es recolza, i l'esquerra. El que no havia estat més que l'esforç del fatigat model per mantenir la posa esdevé la determinació interna a mantenir dret el cos fins al final, a no enfonsar-se en la inconsciència.



Jean-Germain Drouais, *L'atleta agonitzant*, 1785. Oli sobre tela. 125 x 182 cm. Musée du Louvre, París

Després de Drouais, els artistes joves prengueren com a model l'ús de la figura masculina singular com a centre primari de les seves primeres ambicions i la seva autodefinició com a artista.

Estimulat per David, Drouais va treballar en secret en un projecte sobre un moment de la vida de Caius Màrius (*Màrius presoner a Minturnes*), un general i cònsol de la República romana tardana. L'episodi prové de la degeneració de la carrera de Màrius en la corrupció i la tirania. Condemnat a mort pel senat romà, s'enfronta al seu executor amb la mera força de la seva presència; en el moment posterior, el soldat deixa caure l'espasa i fuig. L'«heroi» s'assembla al sever però benevolent patriarca dels Horacis. L'emparellament minimalista de dos personatges militars va dur l'estètica corneïllana de David – l'agudesia dialèctica, les transicions abruptes, el port imponent i l'inequívoc accent sobre l'orgull i la inflexibilitat entre els costums de la Roma antiga– a un extrem on no caben ni les mínimes concessions de David al gust dominant.



Jean-Germain Drouais: *Màrius presoner a Minturnes*, 1786. Oli sobre tela. 274,3 x 370,8 cm. Musée du Louvre, París

Aquest quadre és l'obra més reeixida de Drouais, l'alumne més dotat de David, Premi de Roma als vint anys. El va pintar a Roma, dos anys després que el seu mestre David, al qual es compara sovint, hagués fet *El jurament dels Horacis*. Escenifica la valentia exemplar del general romà Màrius, el qual, empresonat, desarma amb la seva autoritat el soldat enviat per matar-lo. La composició és d'un neoclassicisme encara més sever i rigorós que el de David.

Assegut, el general romà Màrius, reconegut pel seu casc posat damunt la taula, ha estat vençut pel seu rival Sylla. L'escena es desenvolupa el 89 a.C., a Minturnes, a la Campània, on ha estat fet pres, jutjat i condemnat a mort. Cap al soldat que ha vingut a executar-lo, adreça amb energia el seu braç nu, dient-li: "Goses matar Màrius?". El jove soldat ha reculat i es cobreix la cara amb el seu mantell. No gosa aguantar la mirada punyent del general. El biògraf grec Plutarc ho explica a les *Vides paral·leles* o *Vides dels homes il·lustres*. Plutarc afegeix que el soldat fugí cridant: "Mai no podria matar Màrius." El pintor Drouais ha pintat un assumpte dramàtic i una figura exemplar de valor i força moral, de la mateixa manera que ho havia fet el seu mestre David en *El jurament dels Horacis*.

Drouais, que era l'alumne preferit de David, havia pintat aquest quadre a Roma mentre hi efectuava el seu sojorn de pensionat després del seu èxit al gran premi de pintura, el 1783. Va començar el seu quadre des de la seva arribada a Roma, el 1784, però no el va acabar fins al 1786. Drouais havia ajudat abans el seu mestre a pintar *El jurament dels Horacis*. David, tornat a París, li va continuar donant consells per a la realització del seu quadre. Exposat a l'Acadèmia de França a Roma, aquest va rebre una pluja de lloances. El jove pintor, tan dotat que hauria pogut acabar essent el rival de David, va morir a Roma dos anys més tard, el 1788, a l'edat de vint-i-cinc anys.

Com el seu tema, els aspectes formals del quadre l'acosten a *El jurament dels Horacis* de David, i en fan una obra típica del neoclassicisme. Drouais ha seguit el model de claredat del seu mestre amb personatges de dimensió natural disposats en el mateix pla en un espai cúbic. Ha reprès igualment la construcció dels cossos seguint línies rectes, obliqües la majoria. El braç tens de Màrius,

ple de significació, destaca a l'horitzontal. Les formes són paral·leles al pla del quadre; el palmell de la mà de Màrius ho és també, de manera una mica forçada. Drouais ha anat encara més lluny que David en la severitat i rigor. Els contrastos de llum són violents. Els colors tenen un efecte metàl·lic.

Aquest *Màrius* revela alguna cosa del tens intercanvi emocional i psicològic entre els dos artistes. On més clarament es percep és en el mantell rere el qual el jove soldat amaga el seu rostre, que Drouais utilitza com a recurs per a oposar diametralment el seu quadre al seu model dels *Horacis*. El tema d'aquest quadre era la solidaritat entre les generacions, la transmissió de l'autoritat, al costat de les espases, del pare als seus fills: els herois de David volien dirigir l'atenció cap al tens punt de contacte entre ells, i la visió de l'espectador resultava indirectament afectada amb la mateixa intensitat. Però quan aquest mateix espectador es posa en el lloc d'un i altre dels protagonistes del *Màrius*, els efectes són la ceguesa i l'aïllament.

Afirmació i negació, visió i ceguesa simultànies, deixen irresolt el centre del quadre. Tot i les seves ambigüitats morals, la impressió que transmet podria fàcilment entendre's com a signe de la virtut condemnada a una lluita perpètua en una societat injusta. Quan el *Màrius* fou exposat a casa de la família Drouais, a principis de la primavera de 1787, la resposta del públic fou entusiasta. Va arribar a crear l'emoció d'un triomf en el Saló sense necessitat de ser-hi exposat.

Va morir de verola a Roma el 1788; les circumstàncies de la seva mort (atribuïda per molts a l'excés de treball a la recerca de la virtut artística ideal) esdevingueren una llegenda romàntica de gran efecte sobre diverses generacions d'artistes joves, que aspiraven a l'èxit primerenc i garantit, no per la formació i l'experiència, sinó per especials qualitats interiors que apartaven l'artista de l'existència rutinària i l'esmassada percepció dels altres. En el futur, l'artista modern hauria de carregar amb l'obligació de demostrar aquest estat d'exaltació.

2. L'esclat de la Revolució Francesa: la virtut revolucionària

2.1. L'enrenou produït per *Els lictors retornant a Brutus els cossos dels seus fills*

Entre la pena de David per la pèrdua del seu deixeble i el tema del quadre que estava preparant per al Saló de 1789, es va produir una coincidència no cercada expressament.

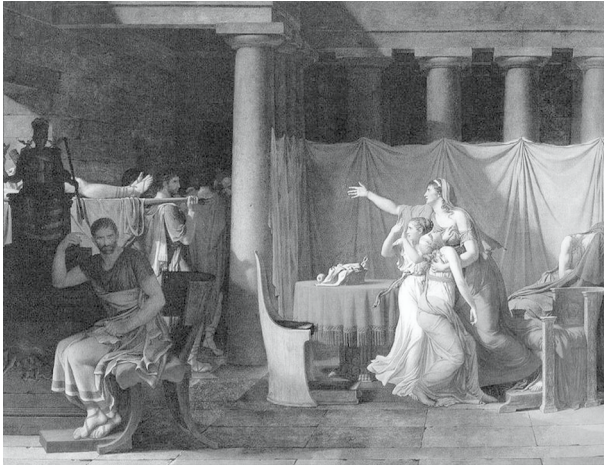
Aquesta obra va tenir una gran repercussió en l'època. Abans de l'obertura del Saló, havia esclatat la Revolució Francesa. L'Assemblea Nacional s'havia constituït i la Bastilla havia caigut. La cort reial no volia cap tipus de propaganda que pogués agitar les masses, així que es va establir una estricta censura de les obres d'art abans de ser exposades. Alguns retrats de gent important van ser bandejats. Quan els diaris van anunciar que estava prohibit exhibir *Els lictors retornant a Brutus els cossos dels seus fills*, el poble es va sentir ultratjat i finalment la pressió va obligar els reialistes a cedir.

El quadre va ser exposat al Saló, protegit per estudiants d'art. L'obra representa Luci Juni Brut, cònsol romà, lamentant-se de la mort dels seus fills. Aquests s'havien aixecat contra la República, amb l'objectiu de restaurar la monarquia, i el seu pare va ordenar la seva mort. Així, Brut va ser un heroic defensor de la República, i va haver de pagar-ho amb la vida dels seus fills. A la dreta, la mare sosté les dues filles i l'àvia mira a la llunyania, cap a la dreta, amb angoixa. Brut es troba assegut a l'esquerra, sol, afligit, però pensant que ha fet el millor per al seu país. El conjunt era un símbol republicà, i òbviament amb un gran significat en aquells anys tan turbulents a França.

Lectura complementària

Podeu trobar més informació sobre el significat del quadre a:

Denise Amy Baxter (2006). "Two Brutuses: Violence, Virtue, and Politics in the Visual Culture of the French Revolution". *Eighteenth-Century Life* (núm. 30, vol. 3, pàg. 51-77). University of North Texas.



Jacques-Louis David: *Els lictors retornant a Brutus els cossos dels seus fills*, 1789. Oli sobre tela. 322,9 x 422 cm. Musée du Louvre, París

En els *Lictors*, l'heroi és el fundador de la República Romana, Luci Juni Brutus, en el moment de rebre els cadàvers decapitats dels seus dos hereus barons, executats per la seva pròpia ordre sota l'acusació de traïció contra el nou ordre polític. Els vincles de sang de la seva mare, emparentada amb el rei destroinat, havien impulsat els dos fills a sumar-se a la conspiració per a restaurar la monarquia. La llei promulgada pel mateix Juni Brutus feia peremptòria una sentència de mort i l'obligava a fer-la complir i a presenciar l'execució.

Com en el cas dels *Horacis*, el quadre tracta del rigor d'un pare que ha d'assistir al sacrifici de la seva descendència masculina per al bé del país. Però si allà el seu final era heroic, aquí és ignominiós. I David explota una sintaxi encara més concisa de dissociacions per tal de qüestionar les categories de l'heroisme masculí. L'immòbil protagonista deixa buit el centre de la composició i roman assegut en un racó fosc. Un element important és l'afligida dida de l'extrem dret. Un gran buit ocupa el centre. El desmembrament formal de la composició i de la superfície esdevé, no només mitjà, sinó metàfora, atès que el desmembrament dels fills de Brutus és l'esdeveniment no vist que defineix totes les figures vives, i el desmembrament de la unitat familiar – encoberta en els *Horacis*– la seva conseqüència.

La primera impressió davant *Els lictors* és que estem en un escenari de teatre. La separació entre el món dels homes i el de les dones està subratllat per una columna i una poltrona buida, de línies molt elegants, que mira cap a les dones.

La llum arbitrària, que deixa Brutus² a l'ombra, il·lumina les cames d'un dels fills morts i, parcialment, un lictor, però dóna de ple a la mare i les germanes, i a un cistell de cosir, natura morta de tons grisos, posat damunt d'una taula coberta amb una tela d'un roig viu (que remet al vermell de les sandàlies del jove mort), que marca el pas a l'esfera del que és privat.

Tres espais, l'espai en moviment dels executats, l'espai immòbil de qui ha donat l'ordre, i l'espai agitat de dolor de les dones, o fins i tot quatre, atès que el cistell té el seu propi espai que remet a la pau d'abans de la conspiració que

⁽²⁾Subratllem que aquest Brutus no és l'assassí de Cèsar, sinó el fundador mític de la República de Roma, que va fer executar els seus fills que conspiraven per restablir la monarquia.

tornarà un cop acomplerta la repressió. El títol del quadre diu que el seu protagonista és Brutus, però observant la composició veiem que el grup de dones n'ocupa dos terços, i l'altre terç correspon als lictors i a Brutus. Els contemporanis només hi van veure el tema del rigorisme republicà a les vigílies de la presa de la Bastilla (el quadre, presentat al Saló amb retard, seria exposat el setembre de 1789, i es tornaria a exposar al Saló de 1791). Amb el temps, també s'hi veurà el terrorisme republicà.

Per les seves ruptures amb l'ordre normatiu pel que fa a tècnica i composició, el quadre pot ser ambivalent en relació amb els costos de la resolució política de l'heroi. Les dones afligides que formen grup (les úniques que reben llum), la protesta no escoltada de la dona de Brutus (el braç estès de la qual equilibra la composició) són tractades amb tanta o més simpatia. En el quadre caben les dues meitats del famós judici de l'historiador grec Plutarc sobre l'acció de Brutus: que "no pot ser ni suficientment condemnat ni suficientment elogiat", que el seu caràcter era alhora "el d'un déu i el d'una bèstia salvatge", cosa que equival a situar-lo simultàniament per damunt i per sota de la comunitat humana. Inclou el reconeixement tràgic que el cos social només pot néixer d'una transgressió temporal de la condició humana.



Jacques-Louis David: *Els lictors retornant a Brutus els cossos dels seus fills*. Detall

Aquest quadre, tanmateix, qüestiona un dels supòsits fonamentals del drama tràgic que es remunten a Aristòtil: aquell que afirma que les grans passions són patrimoni dels nobles. La dida, aïllada en un dels extrems de la composició en el seu propi món d'aflicció, és el principal contrapès formal i temàtic del mateix Brutus. La tensió, visible en la mandíbula, el coll i l'espatlla, la magror i l'austera grandesa de què es troba investit el cos, s'oposen a la rígida i tibada representació de la dona de Brutus, i fan que la resposta de la noble matrona en certa manera sembli, per comparació, histriònica i inadequada.

La força d'aquesta figura esdevé més cridanera sabent que no va ser pintada per David, sinó per **François Gérard** (1770-1837), que acabava d'arribar al seu estudi, i potser el cap de Brutus podria haver estat pintat per Girodet. L'estudi

de David s'havia convertit en un lloc per a l'aprenentatge i l'experimentació col·lectius dins de la tradició clàssica, però amb la pressió i el risc afegits que comporta un projecte que ha de rebre l'acceptació del públic.

2.2. Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson

L'exposició de 1789 havia recuperat (temporalment, per suposat) la pintura religiosa a gran escala. Vint-i-un quadres, més de la meitat dels inclosos en la categoria "històrica", havien estat encarregats per l'Estat o per diverses institucions eclesiàstiques sobre temes cristians. El *Lament sobre Crist mort (Descens de la creu)* de **Jean-Baptiste Regnault**, encàrrec estatal destinat a l'altar principal de la capella de Fontainebleau, va ser molt admirat fins a l'arribada del Brutus. Es va elogiar molt el contrast entre el fons en penombra, amb el seu misteri carregat de suggeriments, i la vivesa del grup de figures en primer pla, amb les seves cridaneres juxtaposicions cromàtiques i l'esglaiador naturalisme amb el qual es tractava el cos de Crist.



Jean-Baptiste Regnault: *Descens de la creu*, 1789. Oli sobre tela. 425 x 233 cm. Musée du Louvre, París

El quadre de **Girodet**, *Pietat*, encàrrec que va rebre per mediació de la seva aristocràtica família, ret homenatge a Regnault, rival del seu mestre, presentant una austera grandesa retòrica. Es produeix un canvi: es passa de l'escena pública del davallament i la lamentació al terreny privat de la Mare de Déu, cosa que li permet reduir els elements de la història al mínim. Com en el *Màrius* de Drouais, posa les dues figures ben il·luminades, remarcades amb tons saturats, sobre un fons de densa foscor penetrada per un raig de llum. Això li permet evitar les complicacions derivades d'un ampli complement de figures, i alhora aconseguir una sensació instantània de gravetat i profunditat transmesa per la foscor i l'aïllament.



Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson:
Pietat, 1789. Oli sobre tela. 335 x 235
cm. Montesquiéu-Volvestre, església de
Saint-Victor, Haute-Garonne

Girodet abjura, més encara que Regnault, dels símbols cristians obvis; en el quadre no n'hi ha pràcticament cap. Els accessoris són clàssics o naturals: el sudari, el sarcòfag, la caverna, el crepuscle. Girodet ha fos els cossos de la Maredeu i de Crist en un perfil continu, una unió de la vida i la mort expressada en termes corporals bàsics. I l'expressió oberta de pena de la Maredeu de Regnault es transforma en una velada inclinació del cap, amb els ulls a l'ombra i el coll estès en una opressiva línia horitzontal, ressò directe de la velada forma de l'afligida criada de Brutus.

Però, tot i els manlleus del Brutus, la malenconiosa foscor i calma de la *Pietat* de Girodet representaven una acusada desviació del que es podria esperar del grup de davidians. Fou un quadre arriscat, particularment per la seva eficaç manipulació d'una àmplia zona de superfície pintada sense que pràcticament hi sobresortís cap element. A la manera clàssica, Girodet consigna amb gosadia la seva signatura en una inscripció fictícia al peu del sarcòfag, a la qual afegeix la seva edat: vint-i-dos anys.

Les restriccions imposades a la pintura religiosa no foren sinó un efecte, entre altres, dels canvis en el món de l'art francès iniciats amb la presa de la Bastilla, el 1789. David i els pintors del seu cercle es van comprometre amb la Revolució, però els canvis decisius en el seu art trigaren a arribar. Els artistes reformistes de París esmerçaren les seves energies a impulsar una reorganització igualitària de l'Acadèmia que inclogués l'accés lliure als salons. La primera innovació artística d'importància tindria lloc a Itàlia abans que a França, a partir de l'impuls donat per David el 1789.

Girodet, guanyador del Premi de Roma, deixà París, el 1790, disposat a ampliar la identitat independent que havia apuntat a la *Pietat*. Per a viure segons l'ideal del geni precoç, va haver de lluitar no només contra la poderosa influència que David exercia sobre ell, sinó també contra l'exemple de Drouais. L'actitud intransigent que va mostrar a Roma, les seves manifestacions de descontentament amb l'Acadèmia i els seus ensenyaments, seguien el sender traçat pel seu difunt col·lega. I, com Drouais, expressaria aquesta resistència quan se li va

exigir que pintés un nu masculí. Com imitar l'exemple d'independència donat per Drouais i la seva transformació del nu acadèmic en un emblema d'aquesta independència sense incórrer en una imitació dependent del seu predecessor?

Va trobar el tema en un àmbit de la mitologia molt allunyat dels herois romans de David i Drouais. El seu quadre, acabat el 1791, representa Endimió, el bell noi del qual la deessa de la lluna, Selene, es va enamorar desesperadament. Segons alguns relats, el va sumir en un son perpetu per tal de trobar-lo sempre assequible en les seves visites nocturnes. Girodet l'ha representat com a clar de lluna immaterial, el pas del qual a través de les branques és facilitat per una riallera figura que té els trets combinats d'Eros i Cèfir.

En cartes que va escriure durant i després del seu treball en aquest quadre, va repetir que seria una obra que no deuria res a l'exemple de David, i que no estalviaria cap esforç per assolir aquesta independència (una típica mostra de la rebel·lia juvenil). I va revocar sistemàticament quasi tots els trets distintius del prototipus de Drouais a *L'atleta agonitzant*. L'atleta estava tens, en màxima alerta, desfigurat i sofrent, però prest a empunyar les seves armes. Endimió, per contra, està exempt de tensió, inconscient, físicament impecable i en estat d'encisament perpetu, amb les armes deposades a primer pla. La intensa llum diürna delineava el cos de l'atleta amb una claredat antinatural; el suau clar de lluna embolcalla el cos d'Endimió en una foscor difusa, però natural.



Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson: *Endimió. Efecte de la Lluna*, anomenat també *El somni d'Endimió*, 1791. Oli sobre tela. 49 x 62 cm. Musée du Louvre, París

El quadre de Girodet retornava al món filosòfic del *Sòcrates* de David. La seva aparent androgínia és, més exactament, la reducció d'un ideal total de bellesa humana a un àmbit exclusivament masculí, una maniobra que ret homenatge, no només al biaix homoeròtic de l'antiga cultura grega, sinó també als vincles de companyonia exclusivament masculina dins del mateix estudi. Entre el dos pols de grandesa i bellesa que definien la complexitat interna del potencial de l'heroi, Girodet creu que pot centrar-se en la bellesa. El resultat és un cos al qual es pren la vida, però mai no es podreix; que és sotmès a perpètues repeticions del plaer sensual que, tanmateix, mai no l'esgoten; que com a atleta de

l'antiguitat està entrenat per a la guerra, però mai no l'afecta la violència; que coneix la mort només al mig de l'animació extàtica dels nervis, els músculs, la sang i la pell.

Mentre acabava l'*Endimió*, Girodet estava també esdevenint un participant actiu en el procés revolucionari. Va arribar a liderar els artistes republicans en certs violents conflictes amb el Vaticà. Es fa difícil, doncs, traçar connexions òbvies entre els compromisos polític i estètic.

El pastor Endimió, el més bonic dels mortals, segons la mitologia, és adormit nu sota un plataner. Junon, al qual havia ofès, l'havia submergit en un son profund de trenta anys, en el transcurs dels quals va conservar, tanmateix, la seva joventut. Diana, la deessa casta que refusa l'amor, va sucumbir a l'atractiu de la seva bellesa ideal i va anar a trobar-lo cada nit. La deessa, que s'identifica amb la Lluna es manifesta aquí sota la forma d'un raig lluminós que acaricia la cara i el tors d'Endimió. El seu pas a través del fullatge d'un arbre és facilitat per Cèfir, que aparta les branques d'un llorer. El jove Girodet, deixeble de David, que pinta aquesta tela a Roma el 1791, se n'allunya deliberadament i anuncia el Romanticisme. El nu ideal és d'inspiració antiga, però l'enllumenat lunar, l'efecte misteriós i irreal, pertanyen a una sensibilitat nova.

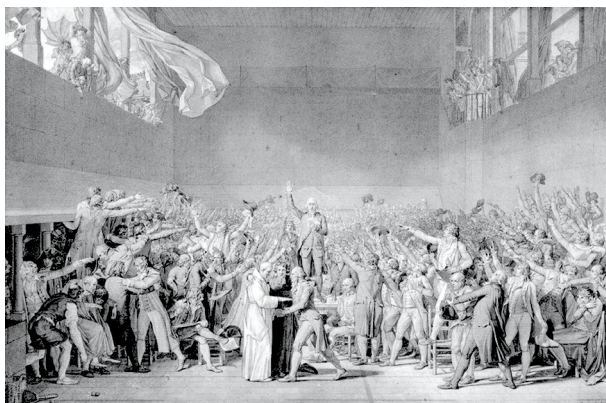
El jove Girodet va pintar aquesta tela a Roma el 1791, quan era pensionat a l'Acadèmia de França. El reglament exigia que els pensionats enviessin cada any una figura d'estudi (una "acadèmia") als membres de la Reial Acadèmia de pintura a París per tal de mostrar els seus progressos. *Endimió* és una acadèmia que Girodet va utilitzar per a fer el personatge d'una pintura d'història. El va exposar al Saló de 1793, en què la crítica va ser moderada. Tanmateix, l'obra ha tingut el rar privilegi de ser apreciada pels més grans escriptors romàntics, Chateaubriand, Balzac i Baudelaire, seduïts per la seva poesia.

Girodet tenia "el desig de fer alguna cosa nova" en aquesta obra, com ho havia escrit ell mateix. Aquest alumne de David s'havia interessat en una escena dels amors dels déus que hauria pogut seduir, no el seu mestre, sinó un artista barroc o rococó. Aquesta escena no tenia res d'heroic ni de moral. Endimió és un personatge de la mitologia grega, després d'una faula llatina, explicada per Lucià en el *Diàleg dels déus*. Girodet no s'ha inspirat en la primera, on el pastor és estimat per Selene, sinó en la segona. En el quadre, la figura d'Endimió sorprèn pel seu cos de cànon allargat, gairebé manierista. La seva posa recorda la de les figures mitològiques del Correggio o d'algun màrtir pintat a l'època barroca. Se'n desprèn una barreja de sensualitat i de fredor.

Per la seva il·luminació, la tela és igualment molt diferent als quadres de David i de la seva escola. La foscor profunda que banya una gran part de l'escena és travessada per una llum blavenca. El contorn de llum sobre el cos de l'Amor il·lustra la recerca de l'insòlit i extraordinari que interessava Girodet. El bust d'Endimió il·luminat té un efecte vaporós que evoca Da Vinci o el Correggio, artistes poc apreciats en aquell temps. Per la seva raresa, aquest quadre **anuncia l'art romàntic**.

2.3. *El jurament del Joc de Pilota*

La preocupació de Girodet per la mitologia ideal contrasta fortament amb la simultània immersió de l'art de David en el flux de la història del París revolucionari. El 1791, en el primer Saló de la Revolució, David va presentar un dibuix en un estat molt avançat d'elaboració que predeïa una nova classe de pintura d'història. Es tractava de l'obra titulada *El jurament del Joc de Pilota* (1791), que celebrava aquell moment durant els Estats Generals de 1789, quan els delegats del Tercer Estat es van comprometre a constituir-se en assemblea permanent fins que no es redactés una Constitució. Per tal de captar el moment, David va concebre un *jurament dels Horacis* àmpliament multiplicat. Classicisme i naturalisme eren inseparables en aquesta etapa de desenvolupament: mentre el classicisme romangués en contacte amb la realitat, durant la burgesa Revolució Francesa, necessàriament conduïa a un naturalisme més i més consistent. Aquesta conclusió es recolza no només en *El jurament del Joc de Pilota*, o en *La mort de Marat* (1793), sinó també es confirma en els retrats de David, com el de Bàrere o el de Lepelletier de St. Fargeau.



Jacques-Louis David: *El jurament del Joc de Pilota, 20 de juny de 1789* (esbós), 1791. Ploma i tinta. 66 x 101 cm. Musée National du Château de Versailles

L'encàrrec no provenia de l'Estat, sinó d'una institució política, però no oficial, autoanomenada la *Societat d'Amics de la Constitució*, més coneguda, pel convent on feia les seves reunions, com els Jacobins. L'encàrrec a l'artista es va organitzar com a expressió de la voluntat nacional: el gegantí quadre resultant, amb les seves figures a primer pla de dimensió natural, l'havien de pagar tres mil subscriptors que, a canvi, rebrien un gravat de la imatge. La tela estava destinada a ser penjada a la mateixa Assemblea Nacional.

Però aquest lligam entre art i vida pública revolucionària va demostrar no ser tant un pas endavant com un cul de sac per a la pintura d'història. La lliçó de l'experiència de David és que, quan un artista renuncia a la distància de la metàfora, l'esfera del públic real escaparà sempre a la representació. Aquest fou el destí del projecte de l'obra *El jurament del Joc de Pilota*. Per tal de dur-lo a terme, hauria calgut un impossible consens polític estable. Després que el rei intentés fugir de França per tal de reunir-se amb els enemics externs de la Revolució, els jacobins es van dividir en faccions antagonistes de monàrquics i republicans (el nom el va conservar el grup més radical); el somni d'un acord emblemàtic per *El jurament del Joc de Pilota* s'havia dissipat. Al mig de les lluites entre faccions, la crisi econòmica i el pànic dels atacs militars estrangers, l'heroi d'avui probablement seria el traïdor de demà. La pintura no podia fixar el canvi històric: el procés de canvi històric no es pararia per a acomodar-se al mitjà atemporal i consumidor de temps de la pintura.

Lectura complementària

Per a ampliar la informació sobre els esdeveniments que van tenir lloc al voltant de l'acte representat a *El jurament del Joc de Pilota*, podeu consultar:

Philippe Bordes (1980, agost). "David and Norblin, 'The Oath of the Tennis Court' and Two Problems of Attribution. *The Burlington Magazine*, (vol. 122, núm. 929, pàg. 569-573).

I també a l'adreça següent: <http://www.jstor.org/stable/880004?seq=1>.

Aquest esdeveniment fundador de la Revolució francesa constitueix una etapa simbòlica en la destrucció de l'absolutisme. L'obertura dels Estats Generals havia suscitat un enfrontament per la qüestió de la votació: el tercer estat volia la reunió dels tres ordres així com el vot per cap, i no el vot per ordre, ja que així sempre obtenien la majoria el clergat i la noblesa (sempre quedaven 2 a 1). Davant del rebuig del rei, el tercer estat es va proclamar Assemblea Nacional i va invitar els dos altres ordres a unir-s'hi. Lluís XVI va fer tancar la sala de reunió dels diputats. Aquests es van reunir llavors a la Sala del Joc de Pilota (*Jeu de Paume*). El 20 de juny de 1789, van prestar jurament de no separar-se mai fins a haver redactat una Constitució.

L'escena té lloc a la sala del Jeu de Paume de la qual David va dibuixar l'arquitectura *in situ*. En la composició de conjunt, coneguda pel gran i magnífic dibuix de Versailles, exposat al Saló de 1791, els diputats són reagrupats més enllà d'una línia fictícia com si estiguessin sobre l'escena d'un teatre, deixant així al públic la il·lusió de pertànyer a l'altra meitat (invisible) dels espectadors de l'escena. Aquesta teatralitat encara és més subratllada per la gestualitat dels diputats que presten jurament.

El jurament del Joc de Pilota és la reconstrucció acuradament concebuda del que implica aquest jurament. Ens fa entrar directament a la sala on fou pronunciat. Primer va concebre figures nues, com a reminiscències d'actituds antigues, però els participants que va acabar estan vestits amb roba moderna. La història està en present, però aquest present a París canvia amb massa rapidesa, de manera que David mai no arribarà a executar el quadre, atès que molts dels

seus protagonistes aviat van quedar marginats o guillotinat. A dalt, a la dreta, una finestra amb un home amb dos nens, que assisteixen a l'espectacle, reproduïx, a baix, l'escena verídica en la qual Martin d'Auch es nega a prestar jurament; rere seu, un col·lega aparta amb la mà el diputat que vol obligar-l'hi.

Totes les mirades convergeixen cap a Bailly, alcalde de París, esbossat a la tela amb llapis blanc, com el conjunt de les figures encara nues. És Bailly, degà del tercer estat, qui respon al marquès de Dreux-Brézé, emissari del rei: "Crec que la nació reunida no pot rebre ordres". Sobre aquests dibuixos d'anatomia perfecta, heroica, són esbossats la roba en pintura grisa, després els cossos són de nou, sempre nus, remodelats en pintura grisa ennegrida. El gran fragment de la tela inacabada de David presenta quatre retrats gairebé acabats: Barnave, Michel Gérard, Dubois-Crancé i Mirabeau. Entre els personatges esbossats es distingeix Robespierre, Dom Gerle, l'abat Grégoire, Rabaud-Saint-Etienne, el doctor Guillotin i Treilhard. Pel que fa al gran dibuix de conjunt, s'hi reconeixen diversos personatges, entre ells Bailly, tot i que el llibret del Saló de 1791 precisava curiosament que "l'autor no ha tingut la intenció de donar la semblança als membres de l'Assemblea". David, tanmateix, havia començat a pintar alguns caps.

David vol aquí fundar una nova pintura a imatge de la nova França revolucionària: tela que hauria estat un símbol, *El jurament del Joc de Pilota* hauria hagut de rivalitzar amb *L'Escola d'Atenes* d'un Rafael, tant per l'amplitud de la composició com per l'esperit que l'anima, pel seu teatral despullament, la seva puresa inspirada en l'antiguitat, com per l'ordre i la claredat que presideixen la distribució dels personatges i el rigor de l'acció.

La noció mateixa de jurament, símbol del compromís de la nació en la seva unitat indestructible, estarà al cor de tots els grans compromisos de la Revolució. És la idea de la festa unificadora (com la de la Federació) que presideix, doncs, l'execució d'aquesta obra mestra la destinació de la qual, volguda per la Constituent, era la sala de les sessions de l'Assemblea. El destí d'aquesta obra, *El jurament del Joc de Pilota*, és a mans del moviment revolucionari: la subscripció llançada pels Jacobins per a finançar la seva realització no va tenir èxit. La Constituent va decidir finançar l'obra de David amb fons del "Tresor Públic", però el compromís progressiu de l'artista amb la Revolució i la ruptura que es va produir entre els moderats i els extremistes van convertir en caduca aquesta divinització de la unitat nacional, i la tela mai no va ser acabada. Fins i tot va rebre, segons el testimoni de Vivant Denon, nombrosos cops de baioneta durant la insurrecció del 10 d'agost de 1792, mentre era emmagatzemada a la Gran Galeria del Louvre.

3. La convenció jacobina i la mort revolucionària

Durant generacions, pintors i escultors s'havien format les seves ambicions dins d'institucions de govern estables que assumien la responsabilitat de la preparació, el progrés, l'allotjament i – per als artistes més afavorits– una pensió vitalícia. Aquesta tradició i aquestes institucions es van veure subvertides, i el 1792 un nou govern republicà estava instruint els artistes joves en el menyspreu a tot el que l'antic ordre havia recolzat. L'Església, una antiga font de mecenatge, estava qüestionada. Com a virtut cívica, es va estimular una vida privada d'austeritat puritana, i diversos règims revolucionaris van demanar als artistes que inventessin formes adients a missatges filosòfics i ideològics totalment nous per a l'art públic, però no ho podien finançar, i els artistes hagueren de recórrer als seus propis recursos enmig d'una economia en bancarrota.

Alguns artistes i artesans van trobar feina en la gran empresa d'**inventar símbols**: la creació de les grans festes revolucionàries (desfilades, cerimònies polítiques, arquitectures efímeres, pedestals escultòrics). David en va ser el supervisor. Però acabà per retornar a la pintura.

A principis del 1793, després de l'execució del rei, un soldat monàrquic havia assassinat un diputat, Lepeletier de Saint-Fargeau, que havia votat la condemna a mort. Per a pintar una commemoració del màrtir polític es va fer un encàrrec a David, el qual va produir una imatge bastant convencional de l'heroi clàssic al llit de mort, que recordava el seu Hèctor caigut de 1783 (i va delegar la major part del treball en Gérard).



Esquerra: La mort de Michele Le Peletier, 1793. Gravat de Pierre-Alexandre Tardieu (1756-1844) seguint el dibuix d'Anatole Devosge (1770-1850) del quadre perdut de Jacques-Louis David (1748-1825). Dreta, Anatole Devosge segons Jacques-Louis David, *La mort de Lepeletier de Saint-Fargeau*, 1793. Llapis sobre paper. 46,7 x 40 cm. Musée de Beaux-Arts, Dijon

L'estiu de 1793 va tenir lloc un altre assassinat més incendiari. L'escriptor i diputat extremadament populista Jean-Paul Marat fou atacat en el seu bany per una fanàtica contrarevolucionària anomenada Charlotte Corday. Marat era l'heroi dels *sans-culottes* organitzats, el moviment d'artesans i obrers. Calia

un gran tribut simbòlic i novament es va fer l'encàrrec a David. Era un moment delicat; el terror estava a punt de començar i es radicalitzaven les demandes del moviment popular.

David va reflectir aquesta situació a la seva pintura. A *La mort de Marat*, el màrtir és el sant "amic del poble". Els papers en el vèrtex del seu bast escriptori mostren que havia estat ocupat a ordenar el lliurament de certa quantitat de diners a la vídua d'un soldat quan el va sorprendre l'assassina (la falsa carta de la qual, sol·licitant audiència, ell encara té a la mà). La seva nuesa podria interpretar-se com un indici alhora metafòric i real d'estatura heroica, atès que complia amb els seus deures malgrat els dolors causats per una horrible malaltia de la pell que només podia alleugerir submergint-se en banys medicinals. Mentre que la passió del subjecte per la igualtat i la fraternitat és evident, ell està més enllà de tota acció, i la imatge pretén consolar el seu espectador molt més que no pas incitar-lo a la còlera venjativa.



Jacques-Louis David: *La mort de Marat*, 1793. Oli sobre tela. 160,7 x 124,8 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussel·les

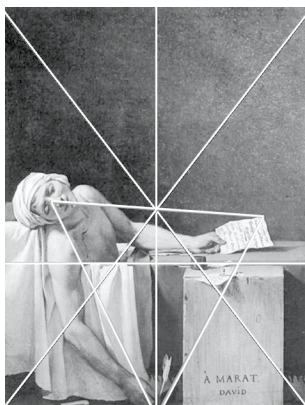
La posa de Marat, els instruments de la violència, les inscripcions, la fusta llisa de la caixa posada en vertical, l'ordre compositiu insistentment perpendicular, tot fa pensar en el sacrifici de Crist sense deixar l'àmbit objectiu de la història secular. Trobem alguns manlleus de la *Pietat* de Girodet, com ara el vestigi del contorn del cap i les espatlles de la MaredeDéu fins a unir-se amb la línia del sarcòfag; en una sorprenent transposició, això s'ha convertit quasi exactament en la línia del cap i el cos de Marat tal com emergeix per damunt de la banyera: la divisió clau en la composició, entre una zona inferior plena d'incidents i una zona superior de calma ombrívola i meditativa.

Ens trobem davant d'un "retrat històric" que pertany a la ideologia en imatges de la burgesia francesa revolucionària: Jean Paul Marat mort a la banyera després d'haver rebut la punyalada de Charlotte Corday. David es proposa com un deure la lúcida, despietada fidelitat als fets. Presenta Marat mort. No comenta, presenta el fet, addueix el testimoni mut i inamovible de les coses. La tina on estava submergit per a suavitzar el dolor i en la qual redactava els seus missatges al poble, parla de la virtut del tribú que domina el sofriment en compliment del deure. Una caixa de fusta mal envernissada, que fa de taula, parla de la pobresa, de la integritat del polític. Damunt la caixa, una mena de

xec que, tot i que és pobre, envia a una dona que té el marit a la guerra i no té pa per als seus fills, parla de la generositat de l'home. En primer terme, el ganivet i la ploma, l'arma de l'assassina i l'arma del tribú. Per a la comparació disposa, a dalt, les dues pàgines escrites, l'ordre de donar el xec a la ciutadana necessitada (la bondat de la víctima) i la falsa súplica de l'emissària de la reacció (la traïció de la bondat).

No hi ha cap idealització formal: el costat de la caixa taula, que fixa el pla límit del quadre, és un eix sobre el qual es veuen els nervis de la fusta, els grops, els forats dels claus; als fulls es lleixeixen les paraules escrites, la data. La definició del lloc, tan detallista en el primer pla, desapareix a la part més alta: més de la meitat del quadre està buida, és un fons abstracte, sense cap signe de vida. De la presència tangible de les coses es passa a la desolada absència, de la realitat al no-res. El caire de la tina, cobert a mitges per una tela verda i a mitges per un llençol blanc, és la línia que separa les dues regions, la de les coses i la del no-res. L'espai està definit per la sòbria i quasi esquemàtica contraposició d'horizontals i verticals. En aquesta exigua zona intermèdia mor Marat, David no descriu la violència de l'assassinat, ni el sofriment, ni la frisança de la mort, sinó el pas de l'ésser al no-res.

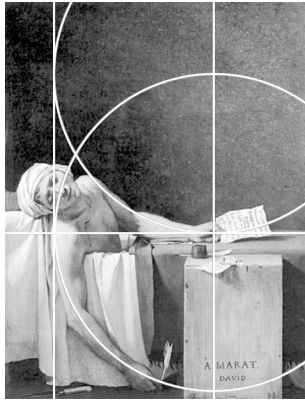
En el quadre hi ha una decidida contraposició d'ombra i llum, però no hi ha la font lluminosa que ho justifiqui com a natural. Hi ha llum en lloc de vida i ombra en lloc de mort. La fermesa i la fredor de la contraposició llum-ombra dóna al quadre una entonació uniforme, lívida i apagada, els extrems de la qual són el llençol blanc i la tela fosca. En aquesta entonació baixa, destaquen fredament les poques taques de sang, que assenyalen la culminació d'aquesta tragèdia sense veus i sense gestos. La filosofia de David és la moral del revolucionari, d'aquell qui, sabent-se ja condemnat, creu poder condemnar sense infringir la llei moral.



Jacques-Louis David: *La mort de Marat*, 1793

En el quadre de Marat condensa l'experiència i la moral de l'època en la qual viu. Marat és també un "ajusticiat", i la injustícia de la qual és víctima esborra les condemnes que havia pronunciat, l'absol de tota sospita d'injustícia. Com expressa David aquesta lògica fèrria fins a l'absurd? A l'espai del quadre, mitjançant horitzontals i verticals, pla frontal (la caixa) i profunditat il·limitada,

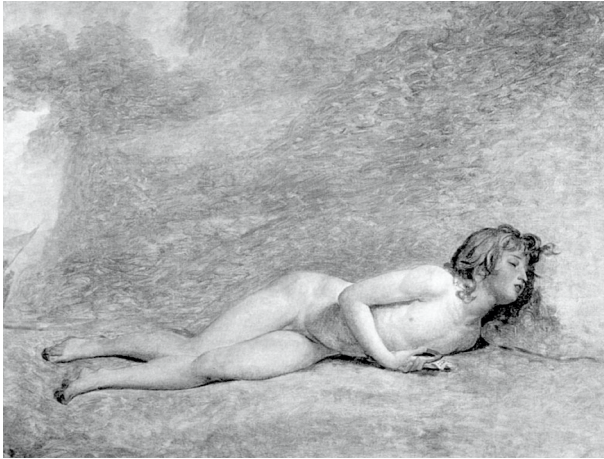
en perpendicular. A la figura, cal notar la relació entre el nas, que segueix l'horitzontal del caire de la banyera, i les celles, que segueixen les verticals de la caixa i el braç, i també la caiguda del cap damunt el braç. I justament en el punt de convergència d'aquest lúcid esquema compositiu, la boca de Marat, en la qual la darrera contracció agònica s'entumeix i configura l'enigmàtic somriure del filòsof que veu que es realitza el que ell ja sabia que era el seu propi destí.



Jacques-Louis David: *La mort de Marat*, 1793

El 1795 es va retornar el quadre a l'artista. Després, tapat de pintura per a amagar-lo a casa de Gros durant l'exili de David, va ser comprat per 4.500 francs el 1835 per la baronessa Meunier, i va reparèixer el 1846, en una exposició. El nét del pintor el va llegar al Museu de Brussel·les el 1893, atès que els museus francesos, malgrat que s'havia retornat a la República, no s'hi van interessar. Fou a l'Exposició Universal de 1900 quan el va descobrir Picasso.

Pel tercer dels seus retrats de màrtirs revolucionaris, la *Mort de Bara* (1793), David va tornar al cànon clàssic per a imaginar una víctima infantil de la Contra-revolució com un efeb immaculat, d'una bellesa fantàstica, sofrint però sense ferides visibles, somniant més que morint, proper, però no immers en el fragor del combat. La mirada de l'artista, amb la qual se'ns invita a identificar-nos, sembla tenir escandalosament poc a veure amb la virtut cívica o l'heroisme guerrer. La sensualitat del cos sembla anar més enllà de la juvenil bellesa apropiada a la seva edat i innocència, i els comentaristes han coincidit a remarcar que entre les preocupacions públiques i les privades el quadre peca d'un desequilibri favorable a les segones.



Jacques-Louis David: *Mort de Bara*, 1793. Oli sobre tela. 118 × 155 cm. Musée Alvet, Avinyó

Però la seva resposta s'ha d'entendre en el context en el qual es va produir l'encàrrec de 1793. El jove Joseph Bara, en realitat mort en ambigües circumstàncies, fou un màrtir inventat. Com podia passar David de la celebració de víctimes adultes – Lepeletier i Marat–, importants figures històriques personalment conegudes per l'artista, a la representació d'un noi desconegut? Com podia ennoblir el que en el millor dels casos no havia estat més que un acte de fanfarroneria trivialment desgraciat? Com podia trobar una nova forma per als abstractes estereotips de la innocència ultratjada i el sacrifici de la joventut amb els quals es va veure obligat a treballar, segons el delirant dictamen de Robespierre segons el qual "només els francesos tenen herois de tretze anys"?

Un cop més, davant d'un encàrrec exigent i anticonvencional, es va fixar en l'obra dels seus alumnes, sobretot en els estudis acadèmics del nu tal com l'havien transformat Drouais i Girodet. I a l'estiu de 1793 va poder contemplar l'*Endimió* de Girodet al Saló de París.

Certs aspectes del quadre tenen una força innegable: el nerviós esfumat, simultàniament aplicat al cos i al seu entorn, continuava la recerca de David sobre la màxima llibertat gestual en els retrats de *madame* Chalgrin i *madame* Pastoret durant el període revolucionari. Aquí li va permetre, mitjançant una tècnica porosa, apropiat-se de la unitat atmosfèrica entre figura i fons de Girodet. Però, quan va arribar a la supressió dels genitals – imperativa segons l'encàrrec de representar la innocència ultratjada–, el resultat fou menys feliç. La il·luminació general i la llum groguenca van privar David del recurs de Girodet a l'ombra velada; la seva solució va consistir a prendre el cos del noi i doblegar-lo en dos, per tal de representar el seu sofriment i amagar el seu sexe simultàniament. El cos es retorça de manera antinatural per la meitat, sotmès a una violenta discontinuïtat que assenyala la violació del cos, la ferida de baioneta que el va matar. Aquest recurs, unit a l'abdomen en ombra, recorda l'abrupta dislocació interna a l'*Atleta* de Drouais, que David va sobreposar a la imaginària integritat de l'*Endimió*. La imatge resulta tan estranya en bona mesura a causa de la fusió d'aquests dos cossos en un.

És possible que David hagi compartit, pel cap baix, inconscientment, la fascinació homosexual de Winckelmann pel cos masculí nu. Seguint el comentari d'Alex Potts, Bara era, com l'efeb de Winckelmann, un heroi desproveït de les particularitats i imperfeccions de l'home adult. Aquest buit, o aquesta "innocència", el converteixen en el vector perfecte d'un ideal absolut. La imatge d'un noi jove és molt més eficaç per a eludir les preguntes sobre la seva identitat social que la d'un home viril. Podem definir-lo com desproveït d'història, directament nascut del si de la naturalesa. Tanmateix, la idealitat del *Bara* de David és ideològicament molt particular. És el Bara forjat per la imaginació radical de la classe mitjana enfrontada amb les pressions populistes i revisionistes. És també el Bara virtuós de Robespierre, que mor cridant: "Visca la República!".

Davant d'aquest adolescent tan prepúber que resulta ambigu, que no té en absolut aspecte de morir, ni tan sols de sofrir, es pot observar com alguns elements deixen suposar que l'heroi està vivint una experiència eròtica que produeix un trop bastant poc viril del desig. El transport emocional d'aquest cos de noi l'apropa de fet, quasi com el seu ressò masculí, a l'*Èxtasi de santa Teresa* de Bernini. En voler moderar una imatge de l'heroi masculí tan commovedora com fos possible, el pintor no només feminitza (en part) el cos, sinó també la seva càrrega emocional. Aquesta imatge del que és indeterminat, pel que fa al sexe i a la mort, s'insereix en un fragment de l'espai que ni la bandera de l'esquerra ni la nota que porta Bara a la mà aconsegueixen historitzar.

Aquesta pintura ens pot transportar a un temps en el qual la Revolució era jove, indeterminada, objecte del desig, i no aquest caos de tensions i de morts que Bara, com David, vivien a finals del 1793 i principis de 1794.

4. La reacció thermidoriana: imatges després del terror

El govern de Robespierre fou enderrocat l'estiu de 1794, un dia abans de la prevista festa en honor al nen màrtir, Bara. La reacció de Thermidor va acabar amb el període de canvis radicals, i la França republicana va entrar en una fase d'indecisa governació que va durar cinc anys. La reacció thermidoriana i el Directori, reprimint els sectors populars, imposaran el domini de l'estrat més adinerat de la burgesia. La nova fracció dominant – que aviat obrirà les portes a antics monàrquics– girarà l'esquena al seu ideal republicà amb la seva moral puritana. Aquest canvi polític social va exercir una profunda influència en l'art de David, el qual, com a íntim col·laborador del líder jacobí caigut, va eludir per poc la pena de mort i va ser empresonat durant més d'un any. A finals de 1795 va recuperar la llibertat, la seva posició i el seu estudi, però el seu cercle ja no tornaria a ser el que era abans de Thermidor.

Sense David com a centre, els diversos components que havien participat en el treball col·lectiu de l'antic estudi es disgregaren i començaren a expressar interessos més conservadors. Al Saló de 1795, el primer sota el nou ordre, el triomf se'l va endur per unanimitat un nou *Belisari*, obra de **Gérard**. Aquest quadre (en l'actualitat perdut) recordava les qualitats patètiques de la versió del 1781 de David, però exagerava aquest *pathos* imaginant que el jove guia del cec proscrit havia mort per una serp; el desemparat Belisari travessa un indret desert i hostil amb el cadàver del noi en braços.



Segons François Gérard: *Belisari*. 1795.
Gravat. 46,5 x 34,5 cm. Bibliothèque
Nationale, París

Gérard estava pintant pel Saló perquè ell i tota la seva generació de joves artistes havien vist truncada la seva carrera per la guerra a Europa. L'Acadèmia Francesa de Roma romania tancada des que, a principis de 1793, l'havien saquejat devots romans. Com a conseqüència de les reformes revolucionàries del sistema d'exposició, els pintors que normalment haurien continuat els seus estudis a Itàlia quedaren en llibertat per a desenvolupar carreres precoces a París.

Els ineficaços esforços del govern per tal de mantenir un programa d'encàrrecs públics va comportar que la supervivència professional de l'artista depengués del previ reconeixement públic.

Aquest estat de coses va estimular un enfocament especulatiu de la temàtica i l'estil. L'èxit del *Belisari* de Gérard va animar un bon nombre de joves artistes a produir les seves pròpies víctimes ancianes. Atès que aquest èxit es va veure com un assumpte d'efecte emocional més que de reflexió sobre la història i la virtut, la identitat del proscrit es va poder alterar a voluntat. **Fulchran-Jean Harriet** va donar al tema un bany de sublimitat quan el 1796 va presentar un *Èdip a Colonos* on el guia mort de Belisari és substituït per una inconscient Antígona. Tot i partir de la tragèdia de Sòfocles, l'aspror de l'entorn escombrat pel vent no és mitigat per la presència de Teseu (l'heroi de la polis atenesa) ni per qualsevol altre indici de la reconciliació final de l'exiliat cec amb la cultura cívica.



Fulchran-Jean Harriet: *Èdip a Colonos*. 1798. Oli sobre tela. 156 x 133 cm. The Cleveland Museum of Art

En el *Brutus* de David l'aflicció de qualsevol dels personatges individuals no és més que un element en un complex de causes i efectes més ampli adreçat a la comprensió activa de l'espectador; les respostes emocionals s'obtenen a través de l'aprehensió cognitiva de la inevitabilitat d'aquest sofriment. En aquests quadres dels anys 1790, en canvi, el dolor i la pèrdua individuals es mostren aïllats i sense més propòsit que la mera intensitat de l'efecte. Aquest culte a l'emoció per l'emoció va revelar la seva incompatibilitat amb la política de la reacció en el quadre acollit amb més entusiasme al Saló de 1799. **Pierre-Narcisse Guérin** (1774-1833), set anys més jove que Girodet, fou el primer artista d'aquest període a assolir la prominència sense haver estudiat amb David. La seva preparació l'havia rebut a l'estudi de Regnault, i el 1797 havia guanyat el Premi de Roma. Davant la impossibilitat de viatjar a Itàlia, es va posar a treballar en un *Retorn de Belisari amb la seva família* per al Saló. El tema es correspon exactament amb un passatge de la novel·la il·lustrada de Marmontel, el mateix text en el qual David s'havia basat per a la seva primera presentació davant del públic, el 1871. Però Guérin va anar més enllà de Gérard en la supressió de les implicacions de comprimis polític fins al punt d'eliminar la identitat del propi Belisari. Després d'haver acabat el quadre, va alterar la identitat del seu heroi amb la senzilla mesura de tornar-li la vista i inventar-li un nou nom i una història personal fabulosa. Ara el personatge era un tal Marcus Sextus,

proscrit pel dictador Sulla durant la guerra civil de la República Romana tardana. Quan, després de la caiguda del seu perseguidor, torna a casa, troba la seva dona morta i la seva família destruïda.



Pierre-Narcisse Guérin: *El retorn de Marcus Sextus*, 1799. Oli sobre tela. 217 × 243 cm. Musée du Louvre, París

La resposta del públic de 1799 a aquesta faula va ser aclaparadora: la multitud s'hi congregava, els visitants penjaven poemes del seu bastidor, els estudiants d'art el decoraven amb garlandes de llorer. L'al·legoria era evident per a tothom: en lloc de Sulla, llegeixi's Robespierre; en lloc de Marcus Sextus, els emigrants moderats que havien fugit de la Revolució, però estaven començant a retornar sota el règim més indulgent i conciliador. Per tal que cap dubte no entenebrís aquesta interpretació, l'artista va evitar escollir un heroi amb un caràcter i un destí complexos que fossin ben coneguts per la literatura i els precedents artístics. Aquí no hi ha ambigüitats pertorbadores: el concepte era simple i d'efecte predictable. Pel que fa a l'estil, reciclava recursos típics de David a la dècada anterior, amb una mica de nocturnitat, a la manera de Girodet, afegint un efecte de melangia. Però pel que fa a l'aspecte moral i a l'intel·lectual constituïa una violació del que havien estat les creences més arrelades en el cercle de David sobre la responsabilitat de la pintura d'història.

Però, malgrat el triomf de Guérin, seria erroni considerar el període del Directori com el d'una simple victòria de la reacció. Fins i tot en aquest Saló, el jurat va concedir la primera medalla a **Philippe-Auguste Hennequin** (1762-1833), un jacobí irredempt, per la seva gran *Al·legoria del 10 d'agost*. Aquest quadre (ara mutilat) commemorava la insurrecció que va dur al definitiu enderrocament de la monarquia com "El triomf del poble francès" i transferia el llenguatge simbòlic de les festes revolucionàries a la pintura. Aquest artista va tornar a obtenir un èxit similar, el 1800, amb els seus *Remordiments d'Orestes*, una narració mitològica igualment transparent com a al·legoria de la persecució de la qual eren objecte aquells que encara eren lleials a la causa patriòtica.



Philippe-Auguste Hennequin: *La Filosofia descartant les imatges que amaguen la Veritat*, 1799. Oli sobre tela. 224 x 175 cm. Fragment. Musée des Beaux Arts, Rouen

Hennequin, que pertanyia a la generació de Drouais, havia estat un marginat al llarg de tota la seva carrera. Després d'un breu i penós període a l'estudi de David, se'n havia anat pel seu compte a Roma; la Revolució el va enxampar a Lió, i el 1795 va ser empresonat per la seva participació en la "Conspiració dels iguals", liderada per Gracchus Babeuf. La seva carrera com a artista exposat en el Saló de París va començar després del seu alliberament el 1797. Les seves dues teles guardonades demostraven que la seva lleialtat a un classicisme erudit pel que fa a l'expressió natural de la democràcia popular era tan tenaç com el seu jacobinisme. Alhora, la irregularitat de la seva formació es palesa en una certa ingenuïtat i malaptesa en el dibuix i en la tendència al tractament rígid i a una indiscriminada acumulació de figures i incidents. En la densa i agitada composició de *Orestes*, les deficiències tècniques li vingueren bé per a transmetre la terrible situació en la qual es troba el seu heroi. Orestes pateix els turments de les Fúries per haver complert amb l'obligació divina de venjar l'assassinat del seu pare; però atès que l'assassina era la seva mare, ha comès un crim horrorós per a la comunitat humana. Com a al·legoria de la persecució a la qual estigueren sotmesos els seguidors de Babeuf (i els demòcrates d'esquerres, en general), la manera amb què es serveix de la complexitat de la seva font tràgica contrasta amb aquella amb què Guérin evitava qualsevol referent conegut que pogués complicar el seu missatge. Hennequin es queixa, sens dubte, però comparteix amb l'espectador el reconeixement que la necessitat mai no esborra l'estigma moral de l'assassinat.



Philippe-Auguste Hennequin: *Els remordiments d'Orestes*, 1800. Oli sobre tela. 39 x 56,5. Musée du Louvre, París

El fet que Hennequin pogués triomfar amb aquest desafiament a l'ortodòxia política és indicatiu de la confusió i la fragmentació que van caracteritzar aquest període. Cap honor prèviament rebut per un artista podia garantir la continuïtat en el reconeixement i el suport. La intensa competència va produir ruptures d'amistats íntimes com la de Girodet i Gérard. El retorn d'Itàlia de Girodet va ser penós – endarreriments, malària, perillous enemics de França – i llarg – més de dos anys. Quan va arribar a París el 1795 no va poder rendibilitzar la reputació que havia aconseguit amb *l'Endimió*. Especuladors i contractistes de l'exèrcit eren ara els qui podien ordenar i dirigir el treball d'uns artistes que tenien molt poc suport públic. El classicisme dels vestits i els pentinats era ara explotat per la seva elegant senzillesa i afalagador erotisme, no per la seva associació amb la virtut cívica.

La vida pública estava marcada per un voluntari oblit dels rigors i austeritats de la *República de la Virtut* de Robespierre. Girodet va veure com la superficial aparença del seu *Endimió* instaurava una moda en la pintura d'història. El seu rival Gérard va dur al límit de l'erotisme preciosista el tractament de la carn de *l'Endimió*. El seu *L'amor i Psique* fou el centre d'atenció en el Saló de 1798. El seu entorn paisatgista està fora del temps; els cossos exhibeixen la immunitat a la corrupció temporal pròpia dels éssers mítics. La innocent Psique està a punt de sentir el primer petó d'un invisible Amor i se suposa que l'espectador erudit obtindrà plaer d'aquesta presumpció metafísica, mentre que la calma congelada i tota la suspensió al caire del contacte físic i de la provocació del desig carnal substitueixen l'elevació de la tensió sexual inherent al tema.



François Gérard: *L'amor i Psique*, 1798.
Oli sobre tela. 186 x 132 cm. Musée du Louvre, París

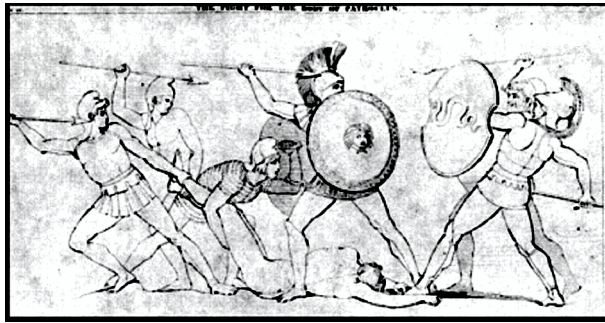
En el que potser és el darrer dels grans retrats revolucionaris, absolutament comparable al *Marat* de David, Girodet va pintar Jean-Baptiste Belley, representant de la colònia de Santo Domingo (avui Haití) a l'Assemblea Nacional Francesa. Seria millor dir que aquest és un doble retrat que contrasta el que és viu i el que és mort, els africans i els europeus, la força de l'acció i la força de les idees. Belley es recolza en un bust commemoratiu de l'abat Raynal, el gran advocat il·lustrat de la reforma política. Les idees abolicionistes de Raynal i els seus arguments contra l'explotació colonial havien preparat el terreny per a la decisiva intervenció de Belley a l'Assemblea de 1794, en la qual va aconseguir que s'aprovés l'abolició de l'esclavitud a les colònies i la plena ciutadania per als negres.



Anne-Louis Girodet: *Jean-Baptiste Belley*, 1797. Oli sobre tela. 160 x 114,3 cm. Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles

El quadre de Belley celebra un triomf heroic de les idees de la Il·lustració i el principi d'igualtat. Però a diferència del *Marat*, l'obra de Girodet fou un exercici de voluntat individual i aïllat. No va trobar ressò ni tan sols en el reconstituït estudi de David. Allí l'allunyament de la història contemporània s'havia fins i tot potenciat amb el gir cap a una arcaïtzant cultura clàssica i les simplificades convencions gràfiques de la pintura ceràmica grega, els frescos de Pompeia i l'art del primer Renaixement.

Les innovacions gràfiques de l'escultor i dibuixant anglès **John Flaxman** (1755-1826) foren un instrument decisiu en la separació de la tradició clàssica de la reflexió política i moral sobre el present. Les il·lustracions de la *Iliada* i l'*Odissea* fetes per aquest artista, encarregades per patrons romans durant els anys noranta del segle XVIII, es van distingir per una austera reducció de la descripció pictòrica al traçat dels contorns i el patró bidimensional. Ni ell ni els seus mecenes veien el vincle entre el classicisme i la recuperació de les llibertats republicanes en el present.



John Flaxman: "La lluita pel cos de Patrocle". Il·lustració de la *Iliada*, 1793. 16,8 x 33,6 cm. A: Sarah Symmons (1973, setembre). "French Copies after Flaxman's Outlines". *The Burlington Magazine*, (vol. 115, núm. 846, pàg. 594).

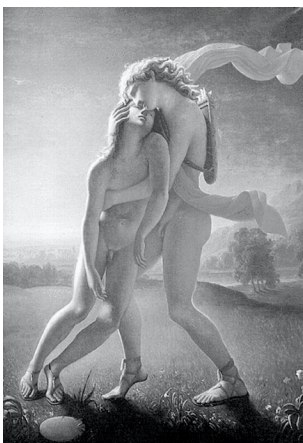
Gérard va demostrar ser un observador molt atent d'aquest corrent estètic en el seu *L'amor i Psique*. **Constance Charpentier** (1767-1849) era una artista emergent que podia dur aquest potencial més lluny. Ella, i també altres dones, havia aprofitat una relaxació revolucionària de les normes que regien la instrucció artística per a desenvolupar les seves habilitats en el camp al·legòric de la pintura d'història. Fins poc abans se li hauria impedit l'estudi del model i també se l'hauria exclòs de la formació acadèmica. Charpentier havia aconseguit estudiar amb David i Gérard i s'havia establert com a expositora habitual al Saló.

A l'obra *Malenconia*, que el públic va rebre el 1801 amb entusiasme, va trobar una manera sorprenent de traduir a la pintura el linealisme gràfic de Flaxman. Ho va aconseguir construint l'obra a partir de dues convencions oposades de la il·lusió i mitjançant una manifesta incoherència de la il·luminació. Sobre la figura femenina sola i abatuda, abillada amb un senzill vestit grec, cau una llum tan saturada que es suprimeixen els detalls interns. L'esglaiador i irreal contrast amb la fosca atmosfera de l'entorn boscós concentra tot l'accent pictòric en els contorns de la figura. Aquesta frontera entre la llum i la foscor és el trànsit que efectua una enginyosa reconciliació entre una poètica subjectiva de l'ambigüitat i el control del racionalisme clàssic (que posava al dia l'equació il·lustrada entre la naturalesa i les formes de l'art antic).



Constance Charpentier: *Malenconia*, 1801. Oli sobre tela. 132 × 167,6 cm. Col·lecció privada

El mateix any va aparèixer un quadre d'un dels nous davidians, *La mort de Jacint en braços d'Apol·lo*, que manipulava la llum d'una forma semblant per tal de restar plasticitat a la il·lusió pictòrica. La seva font mítica, coneguda sobretot a través del poeta llatí Ovidi, narra la gelosia del vent Cèfir: ple d'una passió no corresposta per l'amant adolescent d'Apol·lo, fa que el disc del déu es desviï i mati el bell Jacint. La concentració de **Jean Broc** en la nuesa adolescent ideal continuava el que havia iniciat Gérard en el *Cupido i Cèfir*, i adopta el mateix punt de vista baix que redueix el fons a simples bandes de prat i cel en una terra de mai per mai. Però la llum de darrere té l'efecte de reduir més encara el pes i la textura superficial de la carn: les vores dels cossos estan traçades amb la llum més que amb els tons foscos que normalment indiquen la desaparició de la forma tridimensional. Broc cercava que la pintura a l'oli s'apropés a la simplicitat elemental de la decoració en la ceràmica grega. La seqüència ondulant dels dits de la mà dreta d'Apol·lo, i els rostres dels amants en doble perfil, són una transició de notable virtuosisme.



Jean Broc: *La mort de Jacint en braços d'Apol·lo*, 1801. Oli sobre tela. 177,8 × 125,7 cm. Musée des Beaux-Arts, Poitiers

Pel que fa al tema, la inversió d'un procediment formal va subratllar la franquesa en celebrar la inversió de l'heterosexualitat normativa. Transforma el platonisme del *Sòcrates* de David – que el desig homosexual entre homes és un camí cap a la concentració mental i el coneixement de la veritat abstracta– en el seu propi antinaturalista modisme plàstic.

Els partidaris d'aquestes idees formaren una mena de secta tancada dins de l'estudi (anomenats de diferents maneres: els primitius, els meditatis o els barbuts) que no compartien el clima de col·laboració i confiança que va fruir la primera generació d'alumnes.

4.1. El naixement de l'artista empresari: *La intervenció de les sàbines*

David sempre va mostrar el seu compromís amb l'art públic i amb la funció pública de l'artista; fins i tot quan va estar a presó, va estar preparant esbossos per al seu següent gran quadre d'història. El resultat fou *La intervenció de les sàbines*. David tenia molt interès en el fet que es distingís dels més coneguts raptes de les sàbines de Poussin i Rubens, entre altres.



Nicolas Poussin: *El rapte de les sàbines*, ca. 1637-1638. Oli sobre tela. 159 x 206 cm. Musée du Louvre, París

Els primitius romans, un rude grup d'homes sols, necessitaven dones per a perpetuar la seva comunitat, i amb aquesta finalitat van teixir una estratagema per a robar les vídues als seus veïns. Passaren tres anys abans que els sabins aconseguissin muntar un contraatac reeixit, i durant aquest temps s'havien establert matrimonis entre els romans i les seves captives, i havia nascut una nova generació. Quan els dos exèrcits es troben i els seus respectius camps – Ròmul per part dels romans, i Taci per part dels sabins– es preparen per a un singular combat, les dones es presenten al mig de la batalla suplicant la reconciliació entre els dos estats. La figura central és Hersília, esposa del mateix Ròmul.



Lacques-Louis David: *La intervenció de les sabines*, 1799. Oli sobre tela. 385 × 522 cm. Musée du Louvre, París

Després del segrest de les sabines pels seus veïns romans, els sabins han intentat recuperar-les: és aquest episodi el que David ha escollit representar. Les sabines s'interposen entre els combatents. En el centre, Hersília interrompt el combat entre el seu marit, el rei de Roma, i el seu pare, el rei dels sabins. Tractant aquest tema, David volia predicar la reconciliació dels francesos després de la Revolució. El seu estil, cada vegada més simple i pur, està inspirat en l'antiguitat grega.

David ha pintat un episodi llegendari dels inicis de Roma al segle VIII aC. Després del segrest de les seves filles pels seus veïns romans, escena de la qual Poussin havia fet una obra, els Sabins han intentat recuperar-les. David ha representat les sabines que s'interposen per parar el combat, que havia començat sota les muralles del Capitoli, a Roma. El pintor fa un resum colpidor d'aquest esdeveniment. Hersília s'interposa entre el seu pare, Taci, el rei sabí, a l'esquerra, i el seu marit Ròmul, el rei de Roma, a la dreta. Entre les altres dones, una mostra els seus nens, l'altra es llança als peus d'un combatent. El quadre evoca les conseqüències felices d'aquesta acció. Un cavaller a la dreta posa el seu sabre a la funda. Més lluny, unes mans s'aixequen i alguns cascos són blandats en senyal de pau. Contràriament als quadres precedents de David (*El jurament dels Horacis*, *Brutus*), les dones ocupen aquí un paper essencial.

Diputat a la Convenció, David havia estat un dels fidels partidaris de Robespierre. El 1794, després de la caiguda d'aquest, va ser empresonat. És a presó quan va començar a pensar sobre les sabines. Escollint aquest tema, esperava a partir d'ara mostrar-se com home de pau i estar així en relació amb aquell moment. Va acabar aquesta tela, molt esperada pel medi artístic parisenc, cinc anys més tard, el 1799. Molt orgullós d'aquest quadre, que considerava com la seva obra mestra, no el va presentar al Saló, sinó en una exposició independent i de pagament al seu taller del Louvre. Aquest tipus de manifestació tindria un gran futur. En aquesta ocasió, va escriure un text justificant aquesta forma d'exposició i també la nuesa dels guerrers, que suscitava el debat.

Preparant aquesta tela de tema tanmateix romà, David havia afirmat: "Vull fer grec pur". Volia renovar-se abandonant l'estil romà i sever que hi havia a *El jurament dels Horacis* i *La intervenció de les sabines* va ser, doncs, per a ell un

nou manifest. Desitjós de confrontar-se als grans artistes de l'antiguitat grega, s'adheria igualment a les teories de l'alemany Winckelmann sobre la bellesa ideal. En el seu quadre, David escul representava els guerrers nus, com els representava l'escultura grega. Plàsticament, pren el partit d'una composició en fris, sense efecte de profunditat. Aquesta impressió és reforçada pel dibuix que predomina, una llum igual i un color simplificat. La nova orientació de l'art de David era una resposta a alguns dels seus alumnes, els "primitius". Aquests, entre els quals figurava Ingres, criticaven la inspiració romana del mestre i predicaven un estil arcaic.

Les *sabines* es van concebre a l'hora més desesperada de David com a prova de rehabilitació i pensant a atreure la major quantitat de públic possible. Va omplir l'escena de plors, crits i confusió fins a la saturació, amb la qual cosa apropava l'experiència de l'espectador a l'espectacular melodrama. En lloc de la parsimònia tràgica de l'incident, la composició presenta profusió de detalls i atreu l'atenció cap a l'entorn paisatgístic. David no intentava la claredat i la concentració; ara mostrava una superpoblada compilació d'actituds en belles poses. El classicisme ha retrocedit de la posició d'avançat i progressiu naturalisme que havia assolit en els seus quadres anteriors a la Revolució. Ara és quasi escultural. No ha desaparegut el seu antic naturalisme, però ara es limita als detalls; hi ha una tendència cap a l'artificialitat i l'elegància del traç. Els nus i seminús, prohibits durant la decorosa Revolució, ara hi tenen un paper important. Els nus deliberadament situats en un lloc de màxim perill, l'element més commovedor de la història, miren directament l'espectador.

Tot plegat està en consonància amb el premeditat missatge del quadre i la seva concepció essencialment estratègica: cap dels abundants incidents i detalls serveix per a alterar la conclusió que un mateix ha d'extreure de la petició de pau entre Ròmul i Taci que fa Hersília. El missatge d'harmonia es dona per endavant; tota la resta en la composició hi és com a il·lustració de la seva necessitat. Aquest quadre ja no conté aquella revolucionària tendència política tan notable en *El jurament dels Horacis* o en el *Brutus*. Si existeix alguna intenció en *La intervenció de les sabines*, s'orienta vers la conciliació de diferents sectors, cosa que reflecteix la política conservadora del Directori. El canvi estilístic coincideix amb aquesta visió diferent. En la seva fase més radical, la nova República Francesa s'havia arribat a personificar com una dona; Hersília és aquesta personificació, mare ideal guaridora i nutrient, vestida de blanc.

S'ha destacat sovint l'aspecte de fris de la imatge final. De fet, el temps ha quedat suspès abans de la intervenció d'Hersília, que sembla frenar amb la mà a Taci, el sabí, l'espasa del qual no amenaça ningú, i obre l'altra mà cap a Ròmul, que subjecta la seva llança sense llançar-la. Només la referència antiga ens indica que Hersília interromp una massacre. No el quadre que es troba congelat en ritmes que ningú no ve a torbar. Per a l'espectador que no coneix les referències romanes, la fascinació prové d'aquesta immobilització del temps. La presència que David vol comunicar ja no és la de Déu o la de l'espectacle del

món, sinó la de la història sense precedents de la participació dels ciutadans lliures i iguals (cosa que ignorava l'antiguitat) en el seu destí. Quan pinta les *sabines*, sap que la sort ja ha estat tirada. D'aquí aquesta congelació del temps.

El conflicte suspès sembla més com una suspensió de la mateixa història en virtut de la sorprenent decisió de David de representar els seus guerrers nus. Mentre es creia que això s'ajustava a una pràctica dels antics grecs, en relació amb un tema romà estava mancat de tota pertinença. Però va donar el pas, bastant tardà en el desenvolupament composicional del quadre, per a apropiarse de l'idealitzant hel·lenisme promogut pels seus deixebles. El dibuix de la tríada de figures principal podria ser una il·lustració de Flaxman. La seva paradoxal delicadesa i el seu equilibri formal tenen com a efecte traslladar el record del conflicte i la violència reals a l'àmbit més segur del mite.

La manera que va tenir David d'exposar el quadre li va reportar un suplement de poder. La seva resposta a la falta de fons públics per a donar suport a l'art va consistir a ignorar el Saló de 1799 i muntar una exposició independent de l'obra en el seu propi espai, cobrant l'entrada als visitants. A causa d'aquest aïllament i del control personal que va exercir sobre la mostra, per primer cop David va poder presentar un dels seus quadres a gran escala a l'alçària dels ulls i no penjat a la part alta d'un Saló abarrotat de públic. I va aprofitar aquestes noves circumstàncies per a posar un mirall davant del quadre. S'invitava els espectadors a servir-se del reflex per a aconseguir una visió distanciada i totalitzadora de la narració; al mateix temps, es veurien ells mateixos com a participants en l'acció. El quadre va romandre exposat durant cinc anys i va finançar la compra d'una casa de camp i terres. Havia nascut l'artista empresari del segle XIX.

5. El Consolat: autoritarisme, subjectivitat i irracionalisme

Un mes abans de l'obertura de l'exposició de les *sabines* de David, el desembre de 1799, el govern constitucional havia caigut en el cop d'estat del 18 Brumari. Com a líder del nou règim, va emergir el jove i carismàtic general **Napoleó Bonaparte**. Per tal de conservar les formes republicanes, la seva facció va proposar el títol de Primer Cònsol; evocava el principal lloc executiu de la República Romana, que Brutus havia estat el primer a ocupar. Napoleó no era un desconegut per a David: el 1797 havia visitat l'estudi de l'artista i li havia produït una poderosa impressió com a exemple de virtut marcial. En assumir el poder, **va vincular David amb el nou govern com a pintor oficial**.

El primer fruit produït per aquesta aliança fou el retrat (1800) del general sobre un cavall encabritat travessant els Alps pel pas de Sant Bernat. L'autèntica travessia fou més prosaica, a llocs d'un ase, però evidentment les exigències retòriques del lideratge havien de prevaler sobre l'exactitud: inscrits a la pedra hi ha els noms d'Aníbal i Carlemany, que havien seguit la mateixa ruta en les seves conquestes italianes.



Jacques-Louis David: *Napoleó creuant els Alps*, 1800. Oli sobre tela, 270 x 231,8 cm. Musée National du Château de Malmaison, Rueil-Malmaison

L'aspre terreny i el clima turbulent doten la mera presència del personatge d'acció i de drama de tipus irracional. Alhora, però, la capa al vent i els núvols trencats segueixen sent efectes superficials sobreposats a una subestructura obstinadament estable i clàssica. Fins i tot els perillous pendents i els rajos de llum s'ordenen en una rígida trama amb forma d'aspa que assenta Napoleó a la sella fermament.



Jacques-Louis David: *Madame Charles-Louis Trudaine*, 1791-1792. Oli sobre tela. 130 x 98 cm. Musée du Louvre, París

Aquesta jove dona de vestit i pentinat simples, típics dels anys revolucionaris, era l'esposa de Charles-Louis Trudaine, que pertanyia a l'alta burgesia liberal. La tela deixa aparèixer tocs vibrants, sobretot en el fons de color vermell. Aquest estat d'inacabament de la tela, que sedueix actualment l'espectador, és degut a la desavinença entre Trudaine i David sobre el Terror.

Una jove dona fina està asseguda, els braços creuats, el cos de perfil, la cara girada cap a nosaltres. Té un nas llarg i uns grans ulls de mirada viva. Porta una oba blava a la cintura, un xal blanc sobre les espatlles, que amb el fons vermell donen els colors de l'escarapel·la republicana. El seu pentinat amb metxes i sense pols no és rebuscat. Un encant simple es desprèn d'aquesta figura. La incompleció de la tela sedueix la mirada contemporània.

Aquest retrat és de manera versemblant el de Louise Micault de Courbeton (1769-1802), dona de Charles-Louis Trudaine, amic de l'artista, i no el de la senyora Chalgrin, filla del pintor Joseph Vernet, com s'ha pensat durant molt de temps. Hauria estat encarregat el 1791 o el 1792 per Charles-Louis Trudaine. Abans de la Revolució, David havia pintat *La mort de Sòcrates*, per al germà de Charles-Louis, Charles-Michel. Els Trudaine pertanyien a l'alta burgesia liberal favorable, als inicis, a la Revolució. El fet que el retrat no estigui acabat està probablement vinculat als esdeveniments polítics. Els Trudaine es van enfrontar amb David a causa del suport d'aquest al Terror. Els dos germans foren, poc després, guillotïnats. Aquesta obra palesa el talent de retratista de David, més conegut, però, com a pintor d'història.

Per l'enquadrament, és creada una intimitat entre la model i l'espectador. David demostra una gran economia de mitjans. L'espai està discretament indicat. La fina silueta se separa sobre un fons neutre que es fa molt evident per la taca feta amb frotis – característica dels retrats ulteriors de David– i el seu color vermell. L'obra inacabada és pintada sense espessor. El frotis és menys aparent en el vestit que en el fons. La matèria pictòrica és més densa a la cara. Aquest retrat es diferencia de la majoria dels de David anteriors a la Revolució, que eren pintats amb minúcia. Anuncia el de la senyora Récamier.

El nou estil de David s'apropa a l'art grec i als primitius italians. Aquests estils expressen les idees d'una societat pendent de la moda i preocupada amb els plaers de la vida. El que defineix el nou estil de David és aquesta combinació d'alegria i una certa elegància arcaica. Així ho trobem en els retrats *M. Sériziat* (1794), *Madame Récamier* (1800): evidencien una elegant simplificació de línies que, tanmateix, és diferent de la poderosa simplicitat i concentració, del més cru naturalisme dels retrats pintats durant la revolució. L'*elan* de la Revolució ha desaparegut.



Jacques-Louis David: *Madame Récamier*, 1800. Oli sobre tela. 174 × 244 cm. Musée du Louvre, París

Juliette Récamier, esposa d'un banquer parisenc, va ser una de les dones més famoses del seu temps. Aquest retrat, que la presenta vestida "a l'antiga", en un marc despullat, envoltada de mobles pompeians, està, el 1800, a l'avantguarda de la moda. El seu inacabat – la raó del qual desconeixem – permet estudiar la tècnica de David, abans que els tocs vibrants i els "frotis" (vernissos) del fons no siguin "il·lustrats" amb colors translúcids.

Allargada graciosament sobre una *chaise-longue*, la senyora Récamier gira el seu cap cap a l'espectador. Porta un vestit blanc a l'antiga que descobreix els seus braços i els seus peus nus. Es troba en una habitació gairebé buida, amb poc mobiliari, tret del sofà, un tamboret i un canelobre d'inspiració antiga.

La figura sencera és vista de bastant lluny, la seva cara ocupa poc espai. Més que la representació d'una persona, és un ideal d'elegància femenina. La senyora Récamier (1777-1849) tenia llavors vint-i-tres anys, però era ja una de les dones més admirades del seu temps, per la seva bellesa i el seu saló. Era el símbol de l'ascens social de la nova elit postrevolucionària. Filla d'un notari, s'havia casat el 1793 amb un banquer més gran que ella, que havia esdevingut un dels principals suports financers del primer cònsol, Napoleó Bonaparte. Al seu palauet, restaurat per l'arquitecte Percier i moblat per l'ebenista Jacob, la parella rebia nombrosos escriptors, alguns dels quals, Benjamin Constant o Chateaubriand, sentien una autèntica passió per la mestressa de la casa.

Encarregat el 1800 a David per la model, aquest quadre ha continuat inacabat per raons fosques i sens dubte múltiples. David no n'estava satisfet i volia refer-lo, però la senyora Récamier, que trobava David massa lent, va demanar el seu retrat a un dels alumnes del mestre. El pintor es va ofendre i va dir a la seva model: "Les dones tenen el seu caprici, els artistes també; permeti que satisfaci el meu, guardaré el seu retrat." L'obra va ser conservada al seu taller. Fou després de la seva entrada al Louvre, el 1826, que aquest quadre fou descobert.

És una obra innovadora en un format horitzontal, insòlit tractant-se d'un retrat, ja que era habitualment utilitzat per als quadres d'història. David crea un espai al voltant de la figura que accentua l'arabesc elegant del seu cos. La font antiga de la posa de la senyora Récamier, el despullament de la decoració i de la indumentària d'aquella dona jove responen a l'ideal neoclàssic. L'harmonia clara del conjunt, deguda al vestit blanc de Juliette Récamier, és alegrada pels tons càlids dels mobles. En aquesta tela, només el cap de la model està gairebé acabat. Manquen les veladures sobre el vestit. Els accessoris, els murs i el terra s'han quedat en l'estat de frotis vibrant.

La preparació blanca apareix en alguns indrets. La incompleció de la tela li dona un aspecte misteriós i poètic molt diferent, sens dubte, d'aquell que hauria cercat David en acabar aquest retrat. Després dels retrats minuciosos pintats sota l'Antic Règim, l'obra de David a partir de la Revolució té diversos retrats inacabats com aquest.

La reducció de la legitimitat política al carisma d'un home va posar els pintors davant d'una situació qualitativament nova. Napoleó, convençut que l'art era important, no estava segur del que volia fins que ho veia. La seva identitat i imatge – de general a estadista, de cònsol a emperador– estaven subjectes a canvis constants. Per tant, els artistes s'havien de moure en el terreny de l'especulació.

I Gérard fou el primer a aprofitar l'entusiasme del cònsol per a *Ossian*. Aquests poemes passaven per ser el redescobert cicle èpic d'un antic bard celta amb aquest nom, tot i que, de fet, havien sortit de la ploma de l'escriptor escocès James Macpherson mig segle abans. Els qui varen creure en la seva autenticitat varen considerar la poesia ossiànica com a més pura i primitiva que la de la Grècia arcaica, i els "primitius" de l'estudi de David la posaren al mateix nivell que les obres d'Homer i Hesíode. Evocava un fosc i primordial món nòrdic habitat per herois i esperits, molt adient al creixent culte de la subjectivitat i l'irracionalisme. En un quadre destinat al retir campestre de Bonaparte a Malmaison, Gérard fa d'Ossian un ancià cec i míser, dedicat amb la seva lira a conjurar els records dels pares i fills perduts que com a fantasmals esperits l'envolten al clar de lluna. Amb aquest aspre entorn, la misteriosa il·luminació nocturna i el tema de les enfebrides imaginacions d'un decrepit supervivent, Gérard va plasmar una fantasia allunyada de la lògica i l'estructura clàssiques.



François Gérard: *Ossian*, 1801. Oli sobre tela. 184,5 × 194,5 cm. Hamburger Kunsthalle, Hamburg

Els plans de Napoleó per a la decoració de Malmaison donaren a **Girodet** – rival de Gérard– l'oportunitat de rehabilitar la seva carrera com a pintor d'història, alhora que intentava superar en ossianisme el seu antic company d'estudi, i va voler incorporar els interessos contemporanis de Napoleó a la mitologia inventada. En el seu quadre de 1802, els oficials francesos morts en recents campanyes arriben a un Walhalla presidit pel cec bard celta agrupats d'una manera que els fantasmes i esperits que els envolten fan insuportablement dens. Dominen la zona superior elements al·legòrics, com són la personificació de la llibertat republicana i la victòria d'un gall francès sobre una àguila austríaca (les altres correspondències al·legòriques amb persones i esdeveniments són impossibles de desxifrar sense la guia d'un detallat inventari). L'atmosfera i la il·luminació de l'escena estan concebudes segons el seu concepte de la lluminositat elèctrica, utilitzant els recents descobriments de la ciència. Sembla ser que tant el públic com Napoleó van acollir més favorablement l'obra de Gérard.

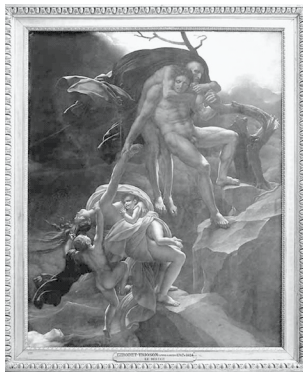


Anne-Louis Girodet: *L'Apoteosi dels herois francesos*, 1802. Oli sobre tela. 192 × 182 cm. Rueil-Malmaison, Musée National des Châteaux de Malmaison et de Bois-Préaux

Per tal de refer-se d'aquest revés, va abandonar la temàtica política i els interessos del governant i va preparar, pel Saló de 1806, *Escena del diluvi*, un terrible drama emocional en un món turbulent i primitiu. Va simplificar la composició i va optar per un significat inequívoc. El tema del pare jove i fort que lluita

per a carregar simultàniament amb el seu pare, la seva esposa i un fill, havia esdevingut molt popular en el període immediatament precedent. Ja el 1789, Regnault havia exposat un petit quadre sobre el tema (un home duu el seu pare a l'esquena i és incapaç d'agafar l'esposa i el fill quan el corrent se'ls endú). Esdevingué una de les obres més populars de Girodet: en va fer diverses rèpliques per atendre la demanda dels col·leccionistes. Si Regnault posava l'accent en l'emoció de la irreparable pèrdua, Girodet va engrandir el drama i l'impacte físic del terror fent una tela de grans dimensions (les seves figures superen la dimensió natural) i disposant les figures verticalment, cosa que es correspon amb la perillosa caiguda vora el penya-segat i permet que la tela s'enlairi per damunt de l'espectador.

Per tal que l'escena s'ajustés als requisits del drama, va escollir un moment en el qual la figura masculina central no ha perdut encara el contacte amb la seva esposa i el seu fill. L'ancià pare, amb aspecte cadavèric i aguantant una bossa d'or, ha esdevingut l'encarnació del pes de la mort. Aquest pes mort del passat està a punt d'acabar amb el fràgil suport de les generacions més joves, i tots els personatges es troben suspesos al caire de l'oblit en el ràpid torrent.



Anne-Louis Girodet: *Escena del diluvi*, 1806. Oli sobre tela. 441 × 341 cm. Musée du Louvre, París

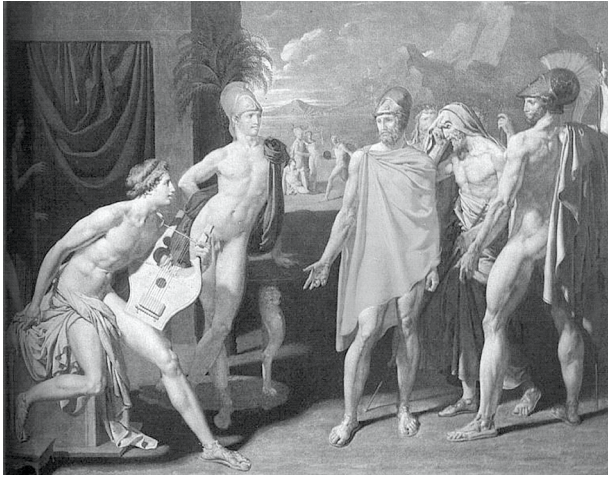
Girodet va aprofitar un prototipus clàssic establert: el motiu de l'heroi troià Enees que fuig de les ruïnes de la ciutat amb el seu pare carregat a l'esquena i portant el seu fill a la mà (tal com ho va representar Gérard en una sèrie de gravats per a l'*Eneida*, en els quals també va col·laborar David). Però Girodet havia invertit el significat del motiu, passant de la devoció filial a un fatal conflicte d'obligacions. L'artista ha forçat al màxim el contrast intern entre vellesa i joventut, i estira el braç de l'home al màxim. Les expressions de terror desafien totes les normes clàssiques sobre la serenitat, una qualitat que els herois havien assumit i havien d'exhibir fins i tot en cas d'extrem dolor.

Comparar *L'Escena del diluvi* amb la concepció que tenia David del campió espartà Leònides és veure fins quin punt Girodet havia captat i transformat les convencions de la nuesa històrica:

- Per a David, l'heroi acumula i conté la seva força en ell mateix per a exercir-la a voluntat;
- Per a Girodet, l'heroi és una víctima i la seva força només és un conducte a través del qual s'exerceixen incontrolables forces inhumanes: entre aquestes, el desig sexual que el lliga a la seva esposa i a la generació següent.

Girodet ja s'havia allunyat dels racionalistes preceptes del cercle de David. Per això, els conservadors del departament de belles arts de l'Institut, l'organització cultural oficial durant l'Imperi de Napoleó, menyspreant el cànon clàssic per la seva vinculació als jacobins, en un concurs per a elegir les millors obres d'art produïdes durant la primera dècada del govern bonaparteista van preferir *L'escena del diluvi* a les *Sabines* de David. Un exemple més que la valoració d'una obra depèn dels contextos, de l'interès polític i ideològic dels crítics i dels jurats, i dels significats i de les lectures que s'hi fan.

Entre la segona generació de deixebles de David trobem Ingres, que s'havia format a l'estudi de David durant els darrers anys de la dècada de 1790. El quadre amb el qual va guanyar el Premi de Roma el 1801, *Els ambaixadors d'Agamèmnon visitant Aquil·les*, havia mostrat un sorprenent domini de les distincions retòriques bàsiques en la plàstica de David. A l'inici de la *Iliada*, Aquil·les abandona el combat després de discutir amb Agamèmnon sobre si aquest s'havia de quedar o no amb Criseida. Aquil·les i el seu company Patrocle mostren la gràcia lànguidament efèbica apropiada als cossos nobles que s'han apartat de la lluita i són lliures, doncs, per a manifestar l'atracció homoeròtica que els uneix en companyonia. Patrocle, el primer que es reincorporarà a la lluita, porta el casc d'Aquil·les, cosa que anticipa la disfressa que durà quan mori a mans d'Hèctor. Els guerrers suplicants, víctimes de les derrotes que els infligeixen els troians, mostren la musculatura endurida i uns cossos forjats en la lluita. Aquests quadres de concurs havien d'acabar-se en el termini d'unes setmanes sense que en els estudis individuals, similars a cel·les, es permetessin ni models ni dibuixos preparatoris. Per tant, pocs podien resistir un enjudiciament expert; però l'obra d'Ingres va assolir una reputació merescudament alta.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Els ambaxadors d'Agamènon visitant Aquil·les*, 1801. Oli sobre tela. 109,9 x 154,9 cm. École de Beaux-Arts, París

6. Primer Imperi Francès: la supeditació de l'art al poder imperial

El mateix any que Girodet va exposar el *Diluvi*, un artista de la següent generació va fer la seva primera temptativa de guanyar-se el favor oficial. **Jean-August-Dominique Ingres** (1780-1867) va apel·lar directament l'autoestima de Napoleó i es va voler distingir de la competència mitjançant una notable exhibició d'originalitat estètica, amb el quadre *Napoleó al tron imperial*. De la mateixa manera que Bonaparte havia encobert la seva usurpació del poder absolut amb formalitats antigues, Ingres va procedir a representar el seu cos dins de les convencions pictòriques apropiades als temps antics. La precisió dels detalls, que atorga als accessoris simbòlics un pes equivalent al de l'home, fou a l'època vinculada amb la manera dels "primitius" flamencs, com Van Eyck. La hieràtica posa frontal està disposada a la manera de les talles d'ivori bizantines i altmedievals de governants quasi-divins. El rostre de l'emperador sembla una màscara i presenta una pal·lidesa de cera; tota la figura està empresonada dins d'una rígida geometria que troba la seva referència en les representacions antigues de la colossal estàtua de Zeus, esculpida en or i ivori per Fídies.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Napoleó al tron imperial*, 1806. Oli sobre tela. 165,7 × 160 cm. Musée de l'Armée, París

Sota el règim napoleònic, David va entrar novament en contacte amb fets contemporanis, esdevingué el *premier peintre* de l'emperador. Aquest règim era un complex d'absolutisme racionalista, dictadura militar, govern burgès, legislació liberal i recuperació d'una aristocràtica tradició cortesana. El seu art fou similarment complex; més encara, va anar canviant el seu caràcter durant les successives fases del règim.

La privilegiada posició de David entre els pintors europeus havia acabat. Tanmateix, el seu treball durant el període napoleònic és de gran interès històric. Napoleó li va encomanar grans quadres en ocasió d'importants cerimònies.

La fusió de classicisme i naturalisme en la *Coronació de Napoleó* és encara més íntima que en *El jurament del Joc de Pilota*, ja que el tema era un solemne acte d'estat que havia de ser presentat naturalment i correctament en tot el seu detall cerimonial. Com a resultat, només romanen retalls d'una composició clàssica (especialment a les grans figures dels laterals del quadre), el camí vers el naturalisme era lliure, fins i tot per a la categoria de grans quadres cerimonials.

En qualitat de pintor imperial, fou comissionat per a realitzar el gran quadre que havia de commemorar la coronació de Napoleó I, cerimònia que va tenir lloc a Notre-Dame de París el 2 de desembre de 1804.



Jacques-Louis David: *Consagració de l'emperador Napoleó I i coronació de l'emperadriu Josefina a la catedral de Notre-Dame de París, el 2 de desembre de 1804, 1806-1807.* Oli sobre tela. 621 x 979 cm. Musée du Louvre, París

L'obra va requerir un gran esforç. En primer lloc, l'artista va realitzar nombrosos estudis – pintures i dibuixos – de tots els personatges principals; el més conegut és el retrat del papa Pius VII. Inicialment David va pensar a representar el moment en què Napoleó, prenent la corona de mans del pontífex, es coronava ell mateix, acte sense precedents en la història, que va produir un gran malestar entre la Santa Seu i el Sacre Imperi, ja que significava refusar el jurament d'obediència al poder vaticà. La idea fou rebutjada prenent en consideració que no seria adient perpetuar un fet controvertit; per això va adoptar finalment el fet de transcriure el moment en què l'emperador corona Josefina en presència del papa. Per a guiar-se en el seu treball, David va construir una maqueta poblada per ninots vestits a la manera cortesana.



Jacques-Louis David: *Consagració de l'emperador Napoleó I i coronació de l'emperadriu Josefina a la catedral de Notre-Dame de Paris, el 2 de desembre de 1804*. Detall del papa Pius VII



Jacques-Louis David: *Consagració de l'emperador Napoleó I i coronació de l'emperadriu Josefina a la catedral de Notre-Dame de Paris, el 2 de desembre de 1804*. Detall de la coronació de l'emperadriu

David no trigà a descobrir que les seves més pregoneres preocupacions morals i artístiques estaven renyides amb la visió que els Bonapartistes tenien de l'art públic. El 1802 havia començat a treballar en una nova tela històrica, *Leònides a les Termòpiles*, on l'heroi era el líder d'aquell petit grup d'espartans que van impedir el pas de tot l'exèrcit persa per un estret congost, però a costa de perdre la vida tots els soldats grecs. Va escollir el moment de reflexió i preparació abans de la batalla, i va continuar la línia prerevolucionària dels antics líders que ho sacrificaven tot per a la virtut i el benestar de la comunitat. En veure l'obra en preparació, Napoleó el va rebutjar com un quadre de perdedors. David va abandonar el treball en el *Leònides* durant deu anys, els quals va dedicar a la tasca, estèticament poc gratificant, de glorificar els ritus de coronació del nou emperador, el 1804. El resultat fou una tela de dimensions colossals que enumerava tots els dignataris presents a la cerimònia celebrada a Notre-Dame.

Per la seva banda, a mitjan la dècada de 1810, Ingres introdueix un nou element narratiu: les figures o les idees d'un determinat període havien d'adoptar la manera de l'art d'aquell període. El seu *Napoleó al tron imperial* n'és un exemple. El fet de separar-se dels cànons acadèmics li valgué una reputació d'excèntric restaurador del medievalisme. El propi Napoleó es va sentir enutjat per l'arcaisme amb el qual havia representat el seu poder.

Però aquest revés va coincidir amb la reobertura de l'Acadèmia Francesa de Roma, i Ingres va aconseguir rebre amb cinc anys d'endarreriment la beca que havia guanyat; i se les va enginyar per tal de romandre a Itàlia durant els quinze anys següents. El primer quadre de nu que va enviar a París per a la seva inspecció convertia el poder napoleònic en un tòtem del poder masculí. El tema del seu *Júpiter i Tetis* (1811) es refereix a la intervenció divina que va motivar les súpliques dels aqueus a Aquil·les.

Li va respondre Tetis, vessant llàgrimes:

"Pobre fill meu! Per què t'he criat, si en hora atziaga et vaig donar a llum? Tant de bo estiguessis a les naus sense plor ni pena, ja que la teva vida ha de ser curta, de durada no llarga! Ara ets juntament de breu vida i el més infortunat de tots. Amb destí funest et vaig parir al palau. Jo mateixa aniré al nevat Olimp i parlaré a Zeus, que es complau a llançar llamps, per si es deixa convèncer. Tu queda't a les naus de lleuger caminar, conserva la còlera contra els aqueus i deixa per complet de combatre. Ahir va anar Zeus a l'Oceà, al país dels etíops, per assistir a un banquet, i tots els déus el van seguir. D'aquí a dotze dies tornarà a l'Olimp. Llavors aniré a la casa de Zeus, sustentada en bronze; li abraçaré els genolls, i espero que aconseguiré persuadir-lo."

Iliada, Cant I, 413 i ss.

Aquest Zeus olímpic és l'encarnació del Napoleó entronitzat. I reflecteix la subordinació dels artistes a una autoritat absoluta: la supeditació a una figura política sol codificar-se amb unes imatges que visualitzen el poder i la dominació. En aquest, com en tants altres casos, aquesta dominació s'exerceix sobre una dona, una figura petita convertida en un emblema de la submissió extraordinàriament sinuosa i condescendent. La imaginació patriarcal d'Ingres, estimulada pel culte al Primer Cònsol/Emperador, va contribuir a eliminar les limitacions racionals al classicisme lineal del període. El tractament del cos d'aquesta figura femenina està fet de tal manera que ofereixi poca resistència als desitjos del déu home. La supressió de la seva anatomia no és més que una disminució de la resistència estructural del cos a l'autoritat.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Júpiter i Tetis*, 1811. Oli sobre tela. 347 x 257,2 cm. Musée Granet, Aix-en-Provence

Leònides a les Termòpiles, després de setze anys d'esforços entre 1789 i 1814, és un fracàs, una confusió de vanes agitacions. De cap manera no es pot pensar que aquests personatges de porcellana estan disposats a defensar un congost.

Ja han estat vençuts. La llum que esculpeix els bells cossos nus d'homes i adolescents ja és el de la tornada de David a les galantries, després del seu exili i la Restauració.



Jacques-Louis David: *Leònides a les Termòpiles*, 1814. Oli sobre tela. 395,6 x 530,9 cm. Musée du Louvre, París

En els quadres històrics d'aquells anys, basats en l'antiguitat (*Leònides a les Termòpiles*, 1814), el classicisme de David ha perdut la seva antiga vitalitat, i és rígid i exageradament escultòric. Només els detalls i el caràcter superpoblat de la composició com una totalitat revelen trets de naturalisme. Aquests quadres no podien conservar la seva vitalitat, el seu atractiu tòpic i immediat per a la grisa realitat de l'existència burgesa, un cop aquesta classe es va consolidar en la seva posició dominant. Per tant, el classicisme dels quadres històrics de David, centrats en la història antiga, no continuava sent un factor progressista.

A *La font*, amb un criteri quasi escultòric, Ingres situa la figura femenina davant d'un fons rocós animat per plantes trepadores; la seva actitud és d'un estatisme monumental. El modelat s'obté mitjançant suaus transicions tonals, cercant una morbidesa d'acusada sensualitat. El conjunt, com quasi tots els nus d'Ingres, resulta ert i rebuscat, i introdueix un cànon de bellesa anatòmica molt personal. Les seves qualitats dibuixístiques acrediten l'extraordinària tècnica del seu autor.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *La font*, 1820. Oli sobre tela. 163 x 80 cm. Musée d'Orsay, París

Esbossada cap al 1820, la tela va ser acabada el 1856. Ingres estava llavors assistit per dos alumnes, pràctica corrent per als grans formats. La influència dels mitjans d'expressió propis de l'escultura, en el tractament de la nimfa, és sorprenent. En un format vertical, el nu dempeus està com integrat en un nínxol. Juntament amb la postura del model, aquesta construcció proporciona a la font la immobilitat del marbre. Aquesta comparació no ens ha de sorprendre, atesa la importància de l'estatuària de l'antiguitat per al corrent neoclàssic, del qual Ingres va ser el cap de fila.

Els crítics d'art de l'època també es van plantejar interrogants sobre l'ambició del pintor d'elaborar una figura de bellesa ideal i el realisme. En els contorns del cos, la pinzellada es torna menys brillant, més envellutada, com per suggerir el gra de la pell i donar la il·lusió de la carn.

Malgrat que Ingres segueixi fidel a l'ensenyament clàssic de David, per la importància atorgada a la línia i al dibuix, va més enllà d'aquest marc i el seu innovador estil obre pas a artistes, com serà el cas de Picasso. El cos estirat és el pretext d'un joc de les línies serpentinales, el tractament del model és l'objecte d'una extraordinària simplificació dels recursos, i l'absència de profunditat realça la presència de la silueta.

Amb el seu primer propietari, el comte Duchâtel, aquest quadre estava envoltat de grans plantes i de flors aquàtiques, perquè la nimfa de la font tingués encara més un aire de persona real. Théophile Gautier descriu així aquesta síntesi entre real i ideal: "Mai carns més àgils, més fresques, més penetrades de vida, més impregnades de llum, no es van oferir a les mirades en la seva púdica nuesa. Aquesta vegada, l'ideal s'ha tornat artífici". Només li quedava per afegir que les mirades eren, només, masculines.

Girodet i Ingres foren els classicistes que més encàrrecs reberen durant els primers anys de l'Imperi, tot i el seu caràcter subjectiu i idiosincràtic, els elements de fantasia i d'irracionalitat que introdueixen en el seu formalisme academicista, i el fet d'anar per lliures reivindicant la seva pròpia personalitat creadora. I aquests són els trets que han arribat a definir, precisament, el **Romanticisme artístic**, cosa que ens permet subratllar el fet que la major part del llegat romàntic va ser engendrat dins del projecte del classicisme tardà per artistes que tenien clar que volien romandre fidels a les seves tradicions i al classicisme; més encara, incapaços d'imaginar un art al marge d'aquestes tradicions.

Vivint en un medi exclusivament burgès, David, l'antic pintor cortesà, va produir retrats burgesos que figuren entre els més naturalistes d'aquells anys. Però, en el període final de la seva vida, el seu progressisme està estrictament confinat a aquesta esfera: no podia existir un contrast més gran que el que hi havia entre el naturalisme dels seus retrats i l'immobilisme, la manca de vida, àdhuc el classicisme acadèmic del seu *Venus i Mart* (1824). Amb el fracàs polític de la Revolució, que es completa amb la derrota de l'Imperi, faran perdre a David aquest sentit de la transcendència present en les seves obres més importants des dels *Horacis*. David ha perdut al mateix temps l'actualitat del que és antic i el sentit polític de la seva pintura. *Mart desarmat per Venus i les Gràcies* és perfecció gastada i buida, el retorn als preciosismes de Boucher per part d'un ancià l'acabat sobirà del qual ha perdut tota la seva força. David ja no té res a dir, excepte la facilitat d'un ofici sense objectiu. El seu període revolucionari quedava lluny. La Revolució també.



Jacques-Louis David: *Mart desarmat per Venus i les Gràcies*, 1824. Oli sobre tela. 262 x 308 cm. Musée des Beaux-Arts, Brussel·les

Bibliografia

Adelaïde Labille-Guiard.

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

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

Bryson, Norman (2002). *Tradición y deseo*. Tres Cantos: Akal ("Arte y Estética", 63).

Crow, Thomas E. (1989). "Girodet et David pendant la Révolution: un dialogue artistique et politique". A: *David contre David* (II, (pàg. 843-866). colloque. París: Musée du Louvre, .

Crow, Thomas (1997). «Endymion: Effet de lune». A: *L'Atelier de David. Émulation et Révolution* (pàg. 159-168). París: Gallimard, Musée du Louvre.

Crow, Thomas (1997). "Le Serment des Horaces". A: *L'Atelier de David. Émulation et Révolution* (pàg. 47-53, 57-66). París: Gallimard, Musée du Louvre.

Crow, Thomas (1997). "Marius prisonnier à Minturnes". A: *L'Atelier de David. Émulation et Révolution* (pàg. 83-89). París: Gallimard, Musée du Louvre.

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

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

Daix, Pierre (2002). *Historia cultural del arte moderno. De David a Cézanne*. Madrid: Cátedra.

Frascina, Francis; Blake, Nigel (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*(pàg. 54-72). Tres Cantos: Akal.

Hadjinicolaou, Nicos (1979). *Historia del arte y lucha de clases* (3a. ed.). Madrid: Siglo XXI de España Editores.

Ingres, Jean Auguste Dominique: La Source. Musée d'Orsay.

Laveissiere, Sylvain (2004-2005). "Jacques-Louis David: Sacre de l'empereur Napoléon Ier et couronnement de l'impératrice Joséphine dans la cathédrale Notre-Dame de Paris, le 2 décembre 1804". A: *Le Sacre de Napoléon peint par David*. París: Musée du Louvre.

Prat, Louis-Antoine; Rosenberg Pierre (2002). "Etude pour *Le Serment des Horaces*". A: *Jacques Louis David, 1748-1825*. París: Musée du Louvre ("Catalogue Raisonné des Dessins" II, núm. 1304).

Praz, Mario (1982). *Gusto neoclásico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Prettejohn, Elizabeth (2005). *Beauty and Art*. Oxford: Oxford University Press.

Ramade, Patrick (1985). *Jean-Germain Drouais, 1763-1788 (Catalogue d'exposition)* (pàg. 48-50). Rennes: Musée des Beaux-Arts.

Régis, Michel (1981). "Drouais et Rome: Notule introductive à l'étude de l'oeuvre peint». A: *David et Rome (Catalogue de l'exposition "Roma, Académie de France")* (pàg. 200-204). Roma: De Luca Editore.

Rosenblum, Robert (1989). "Essai de synthèse: les Sabines". A: *David contre David* (I, colloque, pàg. 459-470). París: Musée du Louvre.

Schnapper, Antoine (1980). *David: témoin de son temps*. París: Bibliothèque des Arts.

Schnapper, Antoine (1989). *Jacques-Louis David, 1748-1825* (Catalogue de l'exposition, pàg.162-167). París: Musée du Louvre, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.

Schnapper, Antoine; Serullaz, Arlette (dir.) (1989). "Madame Charles-Louis Trudaine". A: *Jacques-Louis David, 1748-1825*. (pàg. 280-281). París: Musée du Louvre, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.

Schnapper, Antoine (1989). "Jacques-Louis David: Madame Récamier". A: *Jacques-Louis David 1748-1825 (Catalogue de l'exposition)* (pàg. 356-357). París: Musée du Louvre, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.