
**EL DEVENIR DE LAS ACADEMIAS Y LAS REVOLUCIONES SOCIALES:
LA LUCHA CONTRA EL ESQUEMA**

Raquel Caerols-Mateo
Universidad Antonio de Nebrija

Recibido: 15 de Febrero de 2013

Aceptado: 15 de Marzo de 2013

Libertad en el arte; libertad en la sociedad, ahí está el doble objetivo.
Víctor Hugo

Resumen

El devenir de las academias y las revoluciones sociales: la lucha contra el esquema es un estudio histórico de las transformaciones de los procesos creativos, desde su episteme, en la conformación de las Vanguardias Históricas, en su relación, asimismo, con las cuestiones socioculturales y su contexto histórico. La conformación de las academias, como instituciones nacientes del propio Estado, y su paulatino desmantelamiento, sucedió a la par que sus modelos de enseñanza, -que constituían un paradigma y un modelo de conocimiento que había sido válido durante cuatrocientos años-, empezaron a perder validez, a la vez que la sociedad reclamaba otro modelo de Estado y las revoluciones sociales se sucedían en el París de mediados del siglo XIX.

Palabras clave: Academia, revoluciones sociales, procesos creativos, transformación en las artes

Abstract

The decline of the academies and social revolutions: the fight against the schema is a historical study of the transformations of the creative process, from its episteme, in shaping the historical vanguards, in relation also to the socio-cultural and its historical context. The conformation of the academies, as nascent institutions of the state itself, and its gradual dismantling, happened at the same time their teaching models -which constituted a paradigm and a knowledge model that had been valid for four hundred years-, began to lose validity while society claimed another model of state and social revolutions were taking place in Paris in mid-nineteenth century.

Key words: Academy, social revolutions, creative processes, transformation in the arts.

* * * * *

1. Introducción

La Academia de arte como institución representa para nosotros, –en el contexto de nuestras investigaciones–, el paradigma del giro en los referentes de la creatividad artística y en el cambio de mirada en su vinculación con lo social, cultural y político, por representar, asimismo, el arte oficial, el arte auspiciado y supervisado por el Estado desde su nacimiento. Así pues, lo social, cultural y político, como parte ineludible sobre la que se sustentaba la mirada clásica, se irá desmontando y las academias de arte serán desde nuestro enfoque de estudio, el paradigma de ello.

Queremos hacer notar, esencialmente, que el desmantelamiento de las academias de arte, como instituciones ligadas al Estado tienen una relación directa con las revoluciones sociales que tuvieron lugar durante el siglo XIX y ponen de relieve que, una parte causante en los giros de la mirada que fundamentaron el nacimiento de las vanguardias, tiene su por qué o vienen a responder a dichas revoluciones sociales.

Asimismo, queremos señalar, que las transformaciones en los procesos creativos en las artes y la mirada las entendemos como un proceso multifactorial, es decir, que están vinculadas e intrincadas, de forma trasversal, a todo un sistema de valores, de teorías filosóficas, del nacimiento de las teorías estéticas, de las nuevas teorías científicas, de todo un giro, en definitiva, de un sistema de referencias. En este gran mosaico de circunstancias, las variables de orden sociocultural serán el centro de nuestro interés, representando las academias y los artistas que las constituyeron y las desmantelaron, el contexto idóneo para ello.

2. Sobre la historia de las academias

Para referir brevemente el historial del academicismo francés, debemos apuntar la fecha de 1648. Esta es la fecha en que el pintor y teórico del arte Charles Le Brun obtiene la autorización del rey Luis XIV para crear la que puede considerarse como la primera academia de arte de París, por su carácter institucional, la *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (Academia Royal de Pintura y Escultura); pero que no se consolidó hasta 1663, y que junto con la iniciativa de Le Brun, el estadista Jean-Baptiste Colbert, establecen las bases del academicismo. Pero queremos incidir en la naturaleza del carácter institucional de la Academia, es decir, especificar qué quiere decir aquello, qué implica esta circunstancia. Esencialmente, destacar que fue un instrumento por y para el Estado –y con esa idea se creó– formando parte del entramado socioeconómico y político. Así, de este modo, podemos llegar a entender la dimensión y las implicaciones de las revoluciones sociales del siglo XIX, la lucha contra el Antiguo Régimen y el hecho de que los artistas se revolvieran contra las academias. Pevsner lo explica de forma muy precisa:

De la misma forma que Colbert no creó el sistema económico del mercantilismo, pero volcó toda su energía sobrehumana y todo su trabajo en ponerlo en práctica, así también tomó parte en el desarrollo de la Académie Royale de Peinture et de Sculpture, no en su creación, sino en la consumación de un sistema en el que el artista iba a basar toda su actividad durante los siglos siguientes. [...] Aquí había hombres cuyos objetivos, en materia de arte, coincidían exactamente con sus planes económicos. [...] Establecer en Francia, ayudado por esto, <<la maxime de l'ordre>>, era el objetivo primordial de

Colbert. No pensaba dejar al arte y a la ciencia fuera de sus esquemas y, para esto, la creación de la academia parecía el método más prometedor¹.

A este entramado institución-arte se unirá lo que se dio en llamar el *Salón de París*, cuya primera exposición de los miembros de la Academia Royal de Pintura y Escultura tendrá lugar en 1699 en la Gran Galería del Louvre. Desde 1725 se empezará a celebrar en el Salon Carré, cerca de las oficinas de la Academia. La muestra será conocida a partir de entonces como “Salon”.



Figura 1. El Salón de 1699 en la Gran Galería (Louvre), grabado para el calendario publicado en 1700 por N. Langlois²

Desde ese 1648, fecha de la fundación de dicha academia como símbolo del pensamiento ilustrado y la razón, hasta la creación por parte de Napoleón III del *Salón des Refusés* en 1863, –espacio diferenciado del Salón Oficial, donde Napoleón sacó el cuadro de Manet *Desayuno en la hierba* por el importante revuelo que causó, así como otros que fueron rechazados en un principio por el jurado, como los de Pissarro o Cézanne–, hay un entramado complejo de circunstancias en las que tienen un gran protagonismo las revoluciones sociales. Manet, al aceptar la salida del Salón Oficial estaba admitiendo su postura contraria, –quizás, no del todo consciente– a las formas de la academia, a los aspectos que conformaban la base de sus teorías artísticas y el aprendizaje de sus procedimientos. Pero por otro lado, no hay que olvidar que este *Salon des Refusés* no estaba desvinculado del Estado, pues como decimos, fue creado por el propio Napoleón III. Así pues, aunque los pintores ya estaban dando los primeros

¹ Pevsner, N. *Academias de arte: pasado y presente*. Epílogo de Francisco Calvo Serraller, ed. Ediciones Cátedra, Madrid, 1982, p. 71

² http://www.louvre.fr/llv/musee/detail_repere.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673226983&CURRENT_LL_V_PERIOD%3C%3Ecnt_id=10134198673226961&CURRENT_LL_V_CHRONOLOGIE%3C%3Ecnt_id=10134198673226610&CURRENT_LL_V_REPERE%3C%3Ecnt_id=10134198673226983&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500938&bmLocale=en&leftPosition=-300 (Consulta: 20 de diciembre de 2012)

pasos por el camino que sus antecesores románticos habían comenzado a marcar, no fue una tarea fácil ni en línea recta, como señala Daix:

Al contrario de los neoimpresionistas, que se vieron empujados a la disidencia social, Baudelaire, Flaubert, Coubert, Manet, salvo Pissarro, los impresionista, Cézanne, vivieron como burgueses que no asimilaban su revolución en el arte a una alteración de la situación social. No hay que olvidar la violencia de las tensiones francesas relativas al arte si queremos medir la importancia que reviste entonces para un Cézanne, para un Renoir, para el propio Monet, por no hablar de Manet, la admisión en el Salón, garantía de profesionalidad. Y se tropiezan con rechazos directamente dirigidos a la concepción del papel de la pintura y su emancipación. De Daumier y Coubert a Manet y Degas, la nueva pintura había nacido entre republicanos. Zola esperaba que volviera al regazo de la República instituida. Era no entender nada del hecho de que sus transgresiones no dependían de la política porque venían de mutaciones culturales que tienen su registro y su duración propios³.

Esas mutaciones culturales, en las que ahora son protagonistas las revoluciones sociales –para el período que estudiamos y para nuestra investigación– y la transformación de la institución académica de arte son en las que vamos a centrar nuestro interés. Y atendiendo a esas mutaciones, pensemos en algunas de las motivaciones que llevaron a la creación, en 1562, de la primera Academia de Dibujo en Florencia por el pintor, arquitecto y biógrafo italiano Giorgio Vasari. A esta le seguirán la fundación de otra serie de academias, como la Academia de San Lucas, de Roma en 1577 fundada por Muriano de Brescia y dirigida a partir de 1593 por el pintor Federico Zuccaro; la Academia de los Progresistas (1580) en Bolonia, de los pintores de la familia Carracci o la Academia de Milán, creada por el cardenal Federico Borromeo en 1620; hasta el establecimiento de la autoridad académica por parte del papa Urbano VIII entre 1627 y 1633. La creación de la academia encontró –en sus orígenes italianos– su motivación en la intención de conferirle al arte un carácter autónomo con respecto a las labores artesanales, un carácter intelectual, científico y para ello, reglado e inevitablemente oficial. Pues esta era la vía, el medio por el que los artistas podían ser considerados eso, artistas, individuos de actividad intelectual y liberal –con capacidad para crear más allá de las copias artesanales de los libros de miniaturas– protagonistas del proceso del crear, pues ello era lo que les fundamentaba como artistas en sí, lo que reclamaban, lo que les daba la libertad. La academia nace, por tanto, como símbolo de la razón, de la exaltación del conocimiento científico y racional –y la Real Academia de Pintura y Escultura de París representa la culminación de este proceso– pero, también, no hay que olvidar que se crea como importante instrumento del Estado.

3. Nuevos esquemas en la creación y las revoluciones sociales

Si en 1648 se funda dicha Academia, como prototipo del pensamiento ilustrado, aproximadamente un siglo después, en 1764, Emmanuel Kant publica *Observaciones sobre el sentimiento de lo Sublime y lo Bello*, cuyo texto puede ser considerado como el primero en el que se postula “la clave de la conversión de la experiencia estética en un concepto con entidad filosófica”, como argumenta Kemp; y en 1790, la tercera de sus críticas, la *Crítica del Juicio*. El credo de sus textos se sintetiza en la idea: “el

³ Daix, P.: *Historia cultural del arte moderno. El siglo XX* / traducción de Alicia Martorell, ed. Cátedra, Madrid, 2002, p. 268

sentimiento de belleza es innato”⁴. Pero en 1735 ya se publicó el texto de Alexandre Baumgarten *Meditaciones philosophicas ad poema pertinentibus (Reflexiones sobre poesía)*. Sin olvidar en este contexto la referencia al filósofo romántico Herder, atendiendo a algunas de las reflexiones que podemos encontrar en sus textos: “*Esta expansión del espíritu científico sólo puede malograr el arte, de la misma forma que la Poética malogra la poesía*”⁵. Las mutaciones de las que habla Daix empiezan a sucederse, estas son precisamente las que podemos atribuirles una relación directa o entenderlas como uno de los motores, –desde la filosofía– del dismantelamiento de las academias como institución, que tendrá lugar en las últimas décadas del siglo XIX.

Las revoluciones sociales empiezan a sucederse en el desarrollo de estas construcciones teóricas. La gran revolución, la desencadenante de todas las demás, la Revolución Francesa, es, por tanto, el arranque de un proceso definido esencialmente por la desestructuración de los fundamentos del Antiguo Régimen, en la que el pensamiento ilustrado de Rousseau y Montesquieu tienen un papel fundamental. La circunstancia queda especialmente descrita por Pevsner en su texto ya referenciado *Academias de arte: pasado y presente*:

Cuando la Revolución Francesa acabó políticamente con el Antiguo Régimen y los movimientos filosóficos y artísticos que se engloban bajo el término general de Romanticismo acabaron con él espiritualmente, el sistema existente de educación artística se apagó también. El ciudadano de 1789 se oponía con todas sus fuerzas a él porque básicamente respondía a las necesidades de la corte y la nobleza, el artista romántico y el escritor se oponían de la misma forma porque rechazaban cualquier sistema de educación reglamentada⁶.

Es decir, que en este esquema de estudio planteado –en el que las academias de arte son instituciones, centros adscritos a los estados– no es desacertado, por tanto, entender como un proceso en paralelo en el que a la par que se agota el Antiguo Régimen se debilita también la Academia como institución, en cuyo proceso entran en juego –en un suceder en retroalimentación, como producto y consecuencia de ello– todos los aspectos tratados y señalados anteriormente. Ahora bien, el marco de referencia que establecemos apuntando este entrelazar de acontecimientos, –haciendo referencia específica a las dos revoluciones sociales más importantes del siglo XIX– presenta unos rasgos de imbricación sociocultural que Daix define bien al señalar la siguiente circunstancia:

Los abucheos que arrecian contra la nueva pintura muestran en cierta forma una crítica y un público alucinados ante representaciones en las que no se advierte el parecido, feos, sin terminar, regresivos, pero también se deben al hecho de que perciben que cuando se rompen las cadenas de la perspectiva, de la pulcritud, se atenta mediante la imagen contra los fundamentos del orden social cuyo destino creen haber resuelto mediante el cambio de régimen. [...]. Los escándalos de los innovadores abren camino a la anarquía en el mismo momento en el que la Comuna despierta el impulso insurrecto de 1848 que se creía aplastado en 1851. Vemos, pues, a los burgueses cerrar filas a partir de 1871, en el momento en que Francia debe comprar con oro contante y sonante el fin de la ocupación por parte del ejército prusiano victorioso⁷.

⁴ Kemp, M. *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*, ed. Akal, Madrid, 2000, p. 274

⁵ Pevsner, N. ob. cit. p.132

⁶ Pevsner, N. ob. cit. p.131

⁷ Daix, P. ob. cit. p. 264

Así pues las dos revoluciones capitales que se producen a lo largo del siglo XIX son la de 1848 y la Comuna de París en 1871, sin olvidar la de 1830, que se extendió por diferentes ciudades europeas. Los acontecimientos y circunstancias que marcan el inicio del proceso de transformación se suceden de forma un tanto vertiginosa. Desde el punto de vista intelectual y artístico, el movimiento romántico fue el principal protagonista del desencadenamiento de dichas revoluciones sociales. Si por un lado, los postulados de pensadores como Rousseau y Montesquieu tuvieron un papel destacado en las circunstancias que desencadenaron la Revolución Francesa, la continuidad de esa lucha por la libertad vendrá de parte de los románticos en su ataque contra lo sistemático del pensamiento ilustrado. Pero el pensamiento de Rousseau guarda una serie de peculiaridades dentro de los postulados de la ilustración, –aunque defensor de la razón como medio para conocer–, mostrará ya ciertas disidencias en su *Émilie* respecto a los postulados educativos instituidos. En definitiva, es esa confluencia representada por el pensamiento de Kant, en el que por un lado, podemos situar sus textos anteriormente citados como los iniciadores de la teoría estética y de los ideales románticos –en referencia a ese sentido innato de la belleza– pero con aspectos propios del pensamiento ilustrado, pues como dice Kemp del pensamiento kantiano “*es subjetivo, es universal y no arbitrario*”⁸. Así pues, si los pensadores que hemos destacado pertenecen a lo que se ha dado en denominar pensamiento ilustrado, defensores de lo racional y propulsores de los fundamentos de la Revolución Francesa, sus propuestas, –como así destacamos a partir de algunas de sus reflexiones de sus textos– son las que marcan el camino que posteriormente construirán y transitarán los románticos. Comienza ahora “*la época del <<genio original>> y de la adoración de la naturaleza. Y con ello se inicia la ruptura con la tradición, que presagia el dilema moderno*”⁹.

Ese “genio original”, que si bien tiene su base en esa idea del sentimiento innato de la belleza de Kant, a partir del movimiento romántico se denostará definitivamente cualquier atisbo de apoyo en el esquema para con la belleza a favor del sentir de dicha belleza. Y este es el siguiente ataque contundente a la institución académica, siendo en este caso Herder el referente en el ámbito de la filosofía. Por tanto, nos situamos en la idea del pensamiento romántico como propulsor de los ideales revolucionarios del siglo XIX que luchaban contra la supremacía que había ocupado la razón, el pensamiento ilustrado, el arte oficial y, por tanto, las academias. El primer hecho que señala este cambio de actitud y, con ello, la transformación de la mirada, se da en la temática que empieza a aparecer en los cuadros, más allá de la propia técnica o proceder de los artistas, que se producirá de modo más gradual. Pero no sólo en sí el cambio de temática, sino la variedad de temas que entendemos nosotros como un hecho específico que tiene que ver con que el artista empieza a moverse cada vez más en libertad. Tan sólo hay que detenerse unos minutos a pensar en la temática de las obras que les precedieron. Más allá de las diferencias estilísticas entre pintores o entre períodos, los temas representados eran esencialmente religiosos o mitológicos e históricos.

El artista, específicamente el artista romántico, comenzará a elegir otros temas, cuyas intencionalidades en la elección no son más que muestra de que el arte tenía ya

⁸ Kemp, M. ob. cit. p. 268

⁹ Gombrich, E.H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, ed. Debate, Madrid, 2002, p.149

otro por qué para ellos, más allá de lo que aún seguirá siendo el arte como representación de la realidad. Era un modo de canalizar su “sentir”, –pues ahí focalizaban el hecho artístico–, su experiencia individual y eso, inevitablemente, pasaba por una temática absolutamente ecléctica, que definía la propia individualidad de cada artista, su libertad, por aquello que estaban luchando.

Pero antes de adentrarnos en nuestro planteamiento sobre la temática de las pinturas del romanticismo, pensamos que debemos hacer una aclaración más sobre la idea de lo que llamamos el “sentir” romántico desde el punto de vista de la filosofía del arte. El filósofo Schelling es quien nos aporta algunas precisiones al respecto en el discurso que pronunció en 1807 en la inauguración de la Academia de Bellas Artes de Munich, recogido en Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (2004): *El discurso de la Academia: sobre la relación de las artes plásticas con la Naturaleza (1807)*. En ella podemos encontrar la identidad que plantea entre materia y espíritu, que puede lograrse gracias al arte, entre lo inconsciente de la naturaleza y la conciencia. Esta cuestión nos puede ayudar a entender qué papel juega la naturaleza para un pintor romántico, pues aunque como decimos la temática será tan diversa como la variedad de artistas, la vinculación a la representación de la naturaleza tendrá durante décadas un lugar preponderante en el arte. Pero ahora debemos entender a través de estas reflexiones de Schelling que el sentido de ésta en su labor creativa para los artistas románticos es de otra coloratura, y con ello, también podremos entender las pinturas de un Constable o un Turner. Bandaxall, en su texto *Modelos de intención* nos hace una serie de explicaciones al respecto: “Puede ser <<sensación>> o puede ser <<percepción>>, pero lo que con certeza había sucedido era que la vieja simplicidad renacentista de pintar la <<Naturaleza>> había desaparecido”¹⁰.

Apelando a los nuevos temas de las pinturas y a su diversidad, como primera muestra de que algo nuevo estaba empezando a emerger, vamos a proponer una serie de pinturas y artistas que nos ayudarán a precisar más estas cuestiones, pues como dice Gombrich en su historia del arte:

Súbitamente, los artistas se sintieron libres para elegir como tema desde una escena shakespeariana hasta un suceso momentáneo; cualquier cosa, en efecto, que les pasara por la imaginación o provocara interés. Este desdén hacia los temas artísticos tradicionales vino a ser el único elemento que tuvieron en común los artistas encumbrados de la época y los rebeldes solitarios¹¹.

Y a través del estudio de esas pinturas que vamos a exponer, no sólo buscaremos la nueva mirada de los artistas, –es decir, donde pondrán ahora su intención, y cuál es el cambio de dirección– sino que podremos observar y entender esta nueva apertura temática, haciendo un recorrido por ella, como una muestra a través de la que compilar el ideario romántico, su nueva actitud frente a la naturaleza, su nueva concepción; una plasmación visual y de transformación de lo visual como consecuencia de aquello.

Las primeras pinturas que suscitan nuestro interés, que presagian los conflictos morales, filosóficos, artísticos, estéticos y sociales que estaban empezando a emerger, son dos de 1814 y 1818, unos años antes de la primera revolución importante del siglo XIX.

¹⁰ Baxandall, M. *Modelos de intención: sobre la explicación histórica de los cuadros*, traducción Carmen Bernárdez Sanchos, ed. Hermann Blume, Madrid, 1989, pp. 114-115

¹¹ Gombrich, E.H. *Historia del arte*, Ed.: Debate, Madrid, 1997, p. 481



Figura 2. Caspar David Friedrich, Wanderer sobre el mar de la niebla, 1818



Figura 3. Théodore Géricault, Soldados heridos en Rusia, 1814

El interés por estas dos pinturas está, por un lado, en la obra de Friedrich (fig.2), pues esa temática, unas décadas atrás, habría sido impensable. Un hombre solitario, un espíritu libre, en lo alto de una montaña entre un turbulento mar de nubes, en aislamiento y confrontación espiritual con la naturaleza, todo ello ha sido considerado habitualmente como paradigma del ideario romántico y, por tanto, de una nueva mirada.

Un una nueva mirada que también descubrimos en el punto de vista desde el que está representada la escena. La cámara fotográfica aún no había aparecido, el cinematógrafo, por supuesto, tampoco, pero no podemos evitar que dicho punto de vista nos recuerde a un plano cinematográfico. Por otro, la obra de Géricault, *Soldados heridos en Rusia* (fig.3), suscita igualmente interés porque sólo una nueva mirada proyectiva de la realidad que rodea al artista puede llevarle a proceder, de modo abocetado, una pintura; una pintura que en otras décadas no se habría entendido como tal, sino más bien como un dibujo preparatorio. Asimismo, la temática era ya propia de una nueva etapa que comenzaba, una temática que definía un mirar cada vez menos delimitado por dictados oficiales, un mirar cada vez más secularizado, aunque no hay que olvidar que Géricault expuso su primeras obras en el *Salón Oficial de París*. Esa nueva manera de manejar el pincel a la que hacemos referencia en relación a la pintura de Géricault, que ya no se enseñaba en la academia, será especialmente desarrollada por Turner y sus acuarelas, en las que encontramos una mirada revolucionaria, una mirada que reclamaba libertad.

La libertad guiando al pueblo es también indudablemente, un reclamo de libertad, pero en este caso de libertad colectiva, en concordancia con el espíritu revolucionario. No hay que olvidar que en 1830, como hemos referido anteriormente, tuvo lugar el movimiento revolucionario que movilizó a gran parte de Europa. Una revolución que tenía ya un tinte bien diferente a las sucedidas en 1820, pues ésta era ya de carácter, esencialmente, liberal, en la que había una importante implicación de clases medias. Esta nueva etapa de revueltas eminentemente sociales marcan un nuevo período, un nuevo caminar, y el arte, sus academias, también darán su respuesta. Aunque Delacroix se consideraba un pintor propio de la tradición, su pincelada y la temática de la escena representada en la pintura que mostramos apuntan, inevitablemente, en otra dirección.

Algo parecido sucede con la pintura de Constable, cuyas pinceladas a modo de manchas, su manera de tratar el paisaje nos indican ya que las inquietudes de los pintores eran otras. Era la constatación de que el hacer pictórico tenía que ver con una experiencia individual, y algunas de las reflexiones que dejó Constable en sus escritos son esclarecedoras al respecto: “*Cuando me pongo a hacer un esbozo del natural lo primero que procuro es olvidar que he visto nunca un cuadro*”¹², decía Constable. Dicha idea reafirmaba ese nuevo proceder, esa nueva mirada sustentada en esa nueva experiencia individual como fundamento del acto creativo, a la vez que lanzaba un nuevo credo, un credo que, quizás, no del todo consciente, era esencialmente de tintes antiacadémicos, era, en cierto modo, la intención de olvidar lo aprendido cuando se ponía delante del lienzo.

Pero el paradigma del pintor romántico, tanto por su técnica, esencialmente personal, –con influencias de Miguel Ángel a la hora de representar la figura humana y reminiscencias barrocas por lo excesivo y recargado de alguna de sus representaciones–, como por su temática mística, mitológica, así como lo revolucionario de sus reflexiones, es William Blake. No podíamos dejar de referirnos a él por lo contundente de su credo romántico, por representar su ideario el máximo exponente del romanticismo. Los escritos que dejó, así como la pintura que referimos, la titulada *Newton*, es buena muestra de ello, pues representa mejor que ninguna otra ese ideario que defendió con

¹² Gombrich, E.H. *Arte e ilusión*, ob. cit. p. 149

apasionamiento. Es decir, la temática de esta pintura sólo puede ser entendida dentro de un giro en la mirada de los pintores, en sus anhelos.

La intención que se esconde detrás de este cuadro es la de atacar al racionalismo científico y abstracto de figuras como Newton, desde la originaria visión interior. La máxima de Blake, "El genio comienza donde acaban las reglas"¹³, conjuga perfectamente esas intenciones, y puede entenderse como la máxima antiacadémica. Era la doble independencia con la que encabezamos este epígrafe, la social y la creativa, ambas unidas y representadas, inevitablemente, en la lucha contra la institución académica, y dice Kemp¹⁴:

Los estetas y los artistas, al formular sus credos de autonomía social y creativa, establecían la nueva ortodoxia, la versión moderna según la cual los que tenían dotes excepcionales de creación no estaban sujetos a las rígidas reglas. Baudelaire expresó el credo en su forma ortodoxa.

Y que el ideario de Baudelaire, cuando define el Romanticismo como un verdadero modo de sentir, lo recuerda así:

Lo buscaron fuera de sí mismos, pero había que buscarlo en el interior. Para mí el Romanticismo es la expresión más nueva y última de la belleza. Hay tantos tipos de belleza como modos de buscar la felicidad [...]. Decir Romanticismo es decir arte moderno- es decir, intimidad, espiritualidad, color, ansia de infinito-, expresado por todos los medios que están al alcance del arte¹⁵.

Curiosamente, ese aspecto que destacamos de pequeños desfases entre las transformaciones del proceder artístico y el giro en los intereses de los artistas en cuanto a los temas a escoger para sus cuadros, no es más, asimismo, que la prolongación de los conflictos entre las ideas del pensamiento ilustrado del Nuevo Régimen, los cánones artísticos que quieren mantener, frente a las ideas liberales de los artistas, que a la vez no quieren desprenderse, totalmente, del arte oficial de las exposiciones. El conflicto en el arte, el conflicto de la transformación y de las tensiones en el ámbito artístico es de la misma coloratura que el de las tensiones a nivel social y político, Daix nos ilustra en este sentido:

Los artistas viven especialmente mal el divorcio que estalla entre la radicalización del arte moderno y del nuevo régimen, pues esperan una liberalización de las instituciones, mientras que los burgueses instalados en el poder desean un arte que cante sus alabanzas y sea ante todo acorde con los cánones y garantías de las Bellas Artes. La nueva República desea proyectar las ideas de la Ilustración que reivindica contra los regímenes que cree abolir, pero también fabricarse un museo a su medida¹⁶.

Pevsner profundiza aún más en este conflicto y lo describe de la siguiente manera:

...la actitud del político liberal era ambigua y confusa. Aceptaba como deber apoyar al arte, pero no era capaz de ver que ello había perdido todo su sentido, una vez que el arte

¹³ William Blake's Writings, cit. p. 1487 apud Martin Kemp, *La ciencia del arte*, ob. cit., p. 269

¹⁴ Kemp, M. ob. cit., p. 270

¹⁵ Baudelaire, Ch. *Art in Paris 1845-1862*, cit. pp.46-47

¹⁶ Daix, P. ob. cit. p. 264

había dejado de ser lo que Schiller había querido que fuese: una escuela de Humanidad, una interpretación profunda del universo dirigida a todo y a todos. El hombre de estado, el servidor civil, el consejero municipal y el benefactor público continuaban pagando dinero a las escuelas de arte y comprando obras a unos artistas que habían renunciado enteramente a cualquier función social y preferían divertirse practicando el Arte por el Arte. Y nadie se atrevió nunca a preguntar lo que había preguntado Heinitz a fines del siglo XVIII: ¿Qué es lo que estáis dispuestos a hacer a cambio vosotros, los artistas por nosotros, los representantes del público, de la sociedad o del Estado? Esta conciencia turbia estaba profundamente instalada en el siglo de la profundidad burguesa¹⁷.

La agitación social es tan intensa que el artista, inevitablemente, se verá en la situación de intervenir. Empezará a cuajar la idea del arte como instrumento para cambiar el mundo y tomará fuerza, posteriormente, en las vanguardias. Por el momento, pintores como Millet, mostrarán la dureza de la vida de los trabajadores del campo, o Coubert, claramente socialista, con cuadros como *El entierro de Ornans*, mostrará con toda crudeza los rostros de los campesinos.

El siglo XIX se caracterizó por una importante fuerza social como protagonista de las transformaciones que se sucedieron, las convulsiones sociales no dejaron de producirse. En 1871 tuvo lugar un acontecimiento fundamental en el marco de los movimientos sociales que estamos estudiando, La Comuna de París. A pesar de que el proyecto de este gobierno no pudo continuar, hubo ciertos logros en cuanto a libertades y avances sociales, como la reducción de la jornada de trabajo o expansión de la prensa. Este último hecho fue fundamental para la divulgación del arte en cuanto a poder de convocatoria en referencia a exposiciones y eventos relacionados con él, y que a la vez tenía que ver con una nueva manera de consumir el arte y una nueva manera de consumir imágenes. En definitiva, la implicación social, política y artística era innegable, al referir incluso la hostilidad que la revolución habría señalado para el arte, Starobinski lo refiere así: “*Sobre la hostilidad, fundada en razones cívicas y morales, que la <<Comuna de las artes>> convertida enseguida en <<Sociedad popular y republicana de las artes>>, manifestaba contra los pintores de género y contra los artistas que no ponían sus aptitudes al servicio del ideal revolucionario*”¹⁸.

Apenas unos años antes de La Comuna de París, en 1863 y en 1865, se produjo un hecho significativo en relación a esos cambios en la temática, en la mirada, enmarcadas en los movimientos sociales que estamos describiendo. Nos referimos al cuadro de Manet *Desayuno en la hierba* anteriormente citado y al cuadro *Olympia*, respectivamente. Lo realmente relevante de estas propuestas de Manet y lo que causó agitación entre el público, fue la temática de sus cuadros, que parecían radiografiar la cotidianidad social. Los artistas seguirán su camino reivindicativo, en consonancia con la etapa de agitaciones sociales que estaban viviendo, haciéndose eco de ellas. Gombrich escribe el hecho, cuando hace referencia al pintor Whistler en relación a los pintores parisinos: “*Lo que tenía en común con los pintores parisinos era su desprecio por el interés que mostraba el público hacia las anécdotas sentimentales*”¹⁹. Las pinturas de Toulouse-Lautrec serán la muestra más evidente de esta circunstancia. Este camino no tendrá vuelta atrás y abrirá el paso al período absolutamente experimental, de

¹⁷ Pevsner, N. ob. cit. pp. 162-163

¹⁸ Starobinski, J. *1789, los emblemas de la razón*, trad. José Luis Checa Cremades, ed. Taurus, Madrid, 1988, p. 134

¹⁹ Gombrich, E.H. *Historia del arte*, ob. cit., p. 530

múltiples miradas, con el que se identificará la etapa de los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX.

Así, tres años después de La Comuna de París, un grupo de pintores, parte de los que habían sido incluidos en el *Salon des Refusés*, realizan su primera exposición fuera del Salón Oficial, fuera de ese *Salon des Refusés*. Ya en 1867, Monet y Bazille propusieron a un grupo de pintores presentar una exposición colectiva al margen del Salón, exposición que salió adelante²⁰. Pero la exposición realmente significativa fue la de 1874 que tuvo lugar, curiosamente, en el estudio de fotografía de Nadar. En ella, por primera vez, este grupo recibirá el nombre por el que ya la historia del arte les identificará, impresionistas. La circunstancia se produjo, –como ya es notorio– a raíz del cuadro de Monet, *Impresión: salida del sol*, y a partir del cual el crítico de arte francés, Louis Leroy, los denominará como impresionistas. Ésta supuso el arranque de una etapa de organización de múltiples exposiciones, el arranque de una etapa que marcaba el inicio de un nuevo panorama artístico, un nuevo modo de consumir arte, así como un nuevo contexto social del arte que estaba en consonancia, por tanto, con esa etapa que comenzaba. Este era el hecho más evidente de que el academicismo, –los métodos de enseñanza auspiciados por el estado como los únicos válidos, estaba llegando a su fin–, pues hasta entonces, exposición era decir Salón Oficial y Salón Oficial, Academia. Darle la espalda al Salón Oficial era el ataque más directo al academicismo. Tan sólo en veinte meses tuvieron lugar “*al menos seis exposiciones que representaba la nueva pintura. El efecto de masa es innegable*”²¹. La multiplicación de estas exposiciones iban a provocar, inevitablemente, una conmoción cultural, y a conformar esa nueva fuerza generadora de nuevos modos de crear, de la consecución de múltiples movimientos de vanguardia que se desarrollarán a principios del siglo XX, para poner en evidencia una nueva mirada que Daix califica como contracultura:

No conforman un grupo contrario. Viven en la misma sociedad. Clémenceau es amigo de Monet y Roujau de Mallarmé. Renoir se va bandeando. Los irreductibles son Cézanne, Gauguin, Pissarro, Fénéon (Vincent Van Gogh es extranjero). Constituyen sin quererlo una contracultura. El concepto no tiene curso porque nadie, ni si quiera ellos, pueden concebirlo tres cuartos de siglo antes de que emerja. Ahí está la frontera entre los descubridores del arte moderno y los eclécticos mimados por el nuevo régimen. Esta frontera es más impermeable que la que existía entre clásicos y románticos, porque las obras que separa ya no tienen nada en común, ni técnica, ni temas, ni público²².

Hecha esa conquista, el proceso de experimentación dentro de ese nuevo mirar estaba abierto. Así pues, si bien hemos manifestado que la primera muestra del cambio de mirada está en la nueva temática que empieza a interesarle a los pintores, entendemos a los impresionistas como aquellos que cierran ese período de crisis y fluctuación de la academia, al poner en marcha una técnica de experimentación como lo fue pintar con la luz, eminentemente moderna. Y, aunque apegados aún a la temática de la representación de la naturaleza, también mostrarán su diferenciación como movimiento, en la temática respecto a los románticos. En este sentido queremos recibir la observación que hace Gombrich, que definirá así la circunstancia de la transformación en los procesos creativos a partir de un cambio en la mirada, de un

²⁰ Pool, P. *El impresionismo*, ed. Destino, Thames and Hudson, 1993, pp. 112-113

²¹ Daix, P. ob. Cit. p. 273

²² Daix, P. ob. p. 269

cambio de actitud conducido, como decimos, hacia oposiciones paulatinamente más manifiestas con la academia y el Salón Oficial:

Algunos considerarán a los impresionistas los primeros modernos porque desafiaron ciertas normas de la pintura tal como eran enseñadas en las academias; pero conviene recordar que los impresionistas no se distinguieron en sus fines de las tradiciones del arte que se habían desarrollado desde el descubrimiento de la naturaleza en el Renacimiento. También ellos querían pintar la naturaleza tal como la veían, y su oposición a los maestros conservadores no radicó tanto en el fin como en los medios de conseguirlo²³.

Lucha contra el esquema, visión fisiológica, desarrollo de un modelo industrial y capitalista, arte antiacadémico, el círculo se cierra. La circunstancia específica de la mirada en el arte queda así descrita por Crary:

Más bien se trata de una visión adquirida con esfuerzo, que reclamaba para el ojo una posición de ventaja desprovista del peso de los códigos históricos y las convenciones del ver, una posición desde la cual la visión pudiera ejercerse sin la obligación de disponer sus contenidos en un mundo <<real>> y deificado²⁴.

4. Nuevos modelos sociales, nuevas formas de creación: la fundamentación de las Vanguardias Históricas

La herencia que dejaban los pintores que precedieron a los protagonistas de las vanguardias, teniendo como primera referencia a los pintores románticos hasta los de las últimas décadas del siglo XIX, los impresionistas, principalmente; la herencia que marcó el sentido y dirección de sus trabajos, la que posibilitó el desarrollo de los mismos, su libertad creativa, definida por la implicación entre mirada, aspectos culturales y sociales con aspectos de teoría estética, filosófica y artística, queda explicada con especial acierto por Daix. El hecho aparece recogido en su ensayo *Historia cultural del Arte Moderno* de un fragmento de un estudio realizado por Marie-Claude-Genet-Delacroix (“La richesse des beaux arts républicains”):

El arte está investido de un nuevo poder, el de expresar, mostrar y proclamar al mismo tiempo el derecho y la ley que rigen las relaciones sociales y políticas en el nuevo contexto liberal, es decir, abstracto, individualista y anónimo [...]. El eclecticismo del gusto y la democracia de las prácticas, de la opinión y de las opciones estéticas presiden la política artística de los republicanos [...] como condición indispensable del progreso y el resplandor de las artes, en oposición al exclusivismo académico del mecenazgo del Estado monárquico²⁵.

Picasso y sus contemporáneos, los cercanos a él, como Cézanne (fig. 5), tenían el terreno perfectamente abonado para experimentar nuevas formas de crear, para que la creación fuera eso, experimentar, para consolidar una nueva mirada. Una nueva mirada cuyo interés estaba ya fuera de la naturaleza, que había ampliado su espectro, dirigido hacia la mente, una nueva mirada que rompía el esquema predeterminado por el objeto, y aquí la Academia perderá toda su legitimidad. Ello tiene algo que ver con esa idea de

²³ Gombrich, E.H. *Historia del arte*, ob. cit., p. 536

²⁴ Crary, J. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, ed. Cendeac, Murcia, 2008, p. 131

²⁵ Daix, P. ob. cit. p. 269

Kemp, que refiere el cambio de foco de atención, “*desde la ciencia óptica de las cosas que se ven en la naturaleza hasta el interior en la mente humana*”²⁶. Y es ese el nuevo camino, en el que la ciencia también estará presente pero cuyas bases teóricas también se transformaron en la misma dirección que lo estaba haciendo el arte. Así como la ciencia óptica, –siendo la base de la mirada clásica– medió para el estudio del objeto, perderá ya su sentido para una mirada que había cambiado su intención. Desde la visión fisiológica, la mirada subjetiva tendrá ahora su razón de ser.

Los experimentos previos y más cercanos a lo que posteriormente desarrollará Picasso –quien atacará a la base del mirar clásico–, a la representación de la naturaleza como fundamento de ese mirar, abriendo un cambio en la mirada, serán los de Cézanne. Cézanne, curiosamente, propondrá una mirada guiada por unos principios organizativos, basados en las formas geométricas de la esfera, el cilindro y el cono. Y estos principios organizativos del espacio y de las figuras geométricas, nos invita a remitirnos a propuestas de principios gestálticos de organización al que la psicología perceptiva estaba empezando a considerar, remitiéndose al propósito de rescatar un modelo visual representativo de la realidad capaz de racionalizar en universales lo accidental, un modelo como el que en su tiempo Kepler (fig. 4) trataba de construir; tal como Kemp os hace ver:

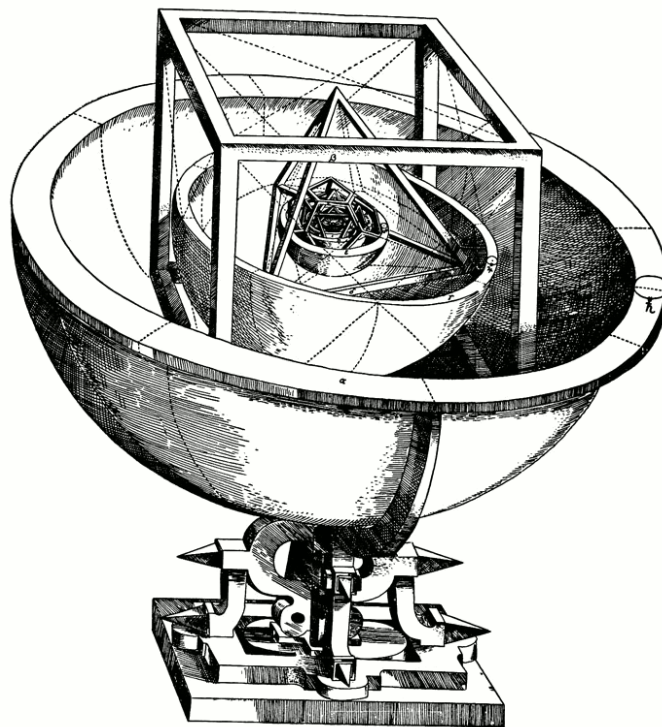


Figura 4. *Sistema Cosmológico de Kepler, 1596*

²⁶ Kemp, M. ob. cit., p. 275



Figura 5. *Los jugadores de cartas*, 1890-1895

Una de las características más notables de las ciencias físicas desde el Renacimiento hasta el siglo XIX fue el deseo de construir un modelo visual del mundo conforme aparece ante un observador racional, objetivo. Este modelo se construyó sobre las certezas invariables o leyes matemáticas independientemente de los “accidentes” individuales, pero se basaba al mismo tiempo en la noción de que el observador individual, en determinadas circunstancias, puede “ver a través de los accidentes” las invariables subyacentes.[...] La ilustración más gráfica de esta manera de visualizar la organización subyacente del sistema del mundo son los cuerpos geométricos de Kepler ofrecidos como modelo de las órbitas planetarias. La paradoja aquí es que los principios intelectuales de la ciencia de Kepler insisten en la certeza divina de las invariables geométricas, mientras al mismo tiempo representan los objetos invariables como formas particulares transformadas por los accidentes de la visión perspectivísticas desde una posición determinada, como si el cosmos fuera una pieza elaborada de metalistería manierista. En efecto, Kepler planeó hacer construir su modelo en metal. La resolución de esta paradoja está, en mi opinión, exactamente en el mismo grupo de mecanismos perspectivos que explica la eficacia de los cuadros de perspectiva. La forma en que se representan los cuerpos de Kepler se sirve de nuestra capacidad de leer el arquetipo partiendo de la configuración accidental²⁷.

El recorrido que hicieron artistas como Cézanne fue exactamente a la inversa, fragmentar la realidad a través de las formas geométricas, pues el fin último era una búsqueda de la unidad subyacente. Si el objetivo final para los artistas anteriores al siglo XIX, –desde el Renacimiento– era asir la naturaleza, el objeto en sí, para los artistas del siglo XX se trataba de señalar como estructura la mente humana, dominar la visión del sujeto y, por tanto, de mostrar la mirada. La idea de espacio que se había fraguado a lo largo del siglo XIX, ligada a las teorías de la relatividad de principios del siglo XX, a las transformaciones en los fundamentos de la visión, –sin olvidar el vínculo a lo geométrico y lo matemático de la cultura occidental– explican un experimento como el de Cézanne. Pero los aristas de las vanguardias necesitarán de una participación del observador, como sentido final de su obra, es decir, la connivencia entre artista y

²⁷ Kemp, M. ob. cit., pp. 360-361

observador tendría que ser mayor a partir de ahora, eso formaba parte del nuevo mirar, de lo que podríamos llamar un juego de identificación del mirar, de participación del observador y en cuyo panorama, por tanto, el papel de la academia se iba a desdibujar. Pues si el artista llevaba más de un siglo reclamando total libertad.

5. A modo de conclusión. Nuevos modelos sociales, nuevas formas de creación: la reformulación de las academias

¿Qué papel debería ocupar la academia, cuál iba a ser su devenir? Cerramos con la reflexión de Pevsner:

Si la presión pública estaba ausente en materia de educación artística, y el Arte sólo deseaba una cosa: ser completamente libre, ¿acaso no era lógico exigir la abolición de las academias? ¿Y no sería lógico hoy en día? El cultivo del arte liberal podía expresarse en las adquisiciones y los encargos, pero la educación artística gubernamental del Estado del siglo XIX era absurda.

El parlamentario hubiera acabado por liberarse a la larga de los prejuicios de 1800 y hubiera terminado para siempre con las academias sino hubiera sido por un desarrollo enteramente diferente que vino a rescatarlas en 1900. Éste fue el resultado del movimiento Arts and Crafts inglés, [...] a él se debe fundamentalmente el gran y prometedor renacimiento que se produjo alrededor de 1914 en muchas academias de arte, especialmente en Alemania...²⁸

Ese fue el caso ineludible de la Bauhaus, marcando una nueva concepción de la academia como institución de enseñanza artística, en la dirección de los nuevos referentes de la modernidad. Es decir, las academias, en este caso escuela de artes y oficios como un todo unificado, dentro de esa idea de “Arte total”, tendrán otro por qué, otro papel en las artes y en la sociedad, se refundirán dentro de otros parámetros totalmente diferentes. La academia como tal, se vio abocada a reinventar su fórmula, se transformó en la medida que se transformaron los nuevos referentes de los artistas, los nuevos reclamos.

²⁸ Pevsner, N. ob. cit. p. 163

Referencias

- Baudelaire, Ch. (1965): *Art in Paris 1845-1862*, ed. y trad. Ingl. J.zMayne, Londres, Phaidon, pp. 46- 47.
- Baxandall, M.: *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros* (1989) Madrid, Hermann Blume, pp.114-115.
- Blake, W. (s.f.): *William Blake's Writings*, p. 1487 apud Martin Kemp, *La ciencia del arte*, cit., p. 269
- Crary, J. (2008): *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*/traducción Fernando López García. Murcia, Cendeac (Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo), p. 131.
- Daix, P. (2002): *Historia cultural del arte moderno. El siglo XX* / traducción de Alicia Martorell, Madrid, Cátedra, p. 264, 268, 269
- Gombrich, E.H. *Arte e ilusión* (2002), Madrid, Debate, p. 149
- Gombrich, E.H. *Historia del arte* (1997), Barcelona, Debate, p. 481, 530, 536
- Kemp, M. (2000): *La ciencia del arte: la óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat* (trad. Cast. Soledad Monforte Moreno, José Luis Sancho Gaspar). Madrid, Akal, p. 268, 269, 270, 274, 360, 361.
- Pevsner, N. (1982): *Academias de arte: pasado y presente*, Epílogo de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Ediciones Cátedra, Madrid, p. 71, 131, 132, 162, 163.
- Pool, P. (1993): *El impresionismo*, Barcelona, Destino, Thames and Hudson, pp. 112-113
- Starobinski, J. *1789, los emblemas de la razón* (1988), trad. José Luis Checa Cremades, ed. Taurus, Madrid, p. 134

Referencias en internet

http://www.louvre.fr/llv/musee/detail_repere.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673226983&CURRENT_LLIV_PERIODE%3C%3Ecnt_id=10134198673226961&CURRENT_LLIV_CHRONOLOGIE%3C%3Ecnt_id=10134198673226610&CURRENT_LLIV_REPERE%3C%3Ecnt_id=10134198673226983&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500938&bmLocale=en&leftPosition=-300 (Consulta: 20 de diciembre de 2012)