

De la academia al academismo:

Las paradojas de la vanguardia

MARC FUMAROLI

Traducción de Rubén Gallo



RES LUGARES comunes se repiten constantemente en el discurso de hoy sobre las artes: academia, academismo, vanguardia. Los dos primeros términos confluyen en un sentido peyorativo y polémico. El tercero, hasta fechas recientes, incitaba un sinnúmero de elogios. Desde hace tiempo, el binomio antitético formado por los conceptos academia-academismo y vanguardia ha estructurado la opinión del siglo veinte sobre las artes. Esta división comparte los criterios de otras dicotomías vigentes en la política y en las costumbres: retrógado/progresivo, anticuado/novedoso, viejo/moderno. Por más pobres y mecánicos que resulten, estos binarismos han logrado hacerse pasar por premisas incuestionables y se han convertido en normas generalizadas. Este razonamiento engañoso se apoya en el progreso científico y técnico que, al igual que la moda, no quiere conocer más que el último grito y se jacta de no tener memoria. Estas antitesis simplistas y cómodas se han convertido en los fundamentos de lo que Jean Paulhan denomina "terror": los pintores contemporáneos deben hacerse etiquetar de vanguardia, sinónimo de modernidad, a toda costa y evitar la infamia de ser asociados con la academia o el academismo, sinónimos de lo anticuado. Estas dicotomías establecen los criterios *a priori* en que se basan los juicios personales: se tiene la libertad de proclamar su predilección por tal artista o corriente artística, expresionista o minimalista, pero con la condición expresa que estas preferencias se mantengan dentro de lo que hemos acordado en llamar "la vanguardia". En cambio, resulta imperdonable manifestar interés por una obra o un artista que la opinión, por razones frecuentemente misteriosas, considera producto del academismo.

En este ensayo no trataré de examinar casos singulares para determinar si la división academismo-vanguardia está o no justificada. Existen hoy verdaderos talentos que pueden beneficiarse de esta parcialidad generalizada, así como malos artistas que se ven afectados justamente por esta forma de ostracismo. La cuestión no es ésta. El verdadero problema se encuentra en el carácter poco serio, prefabricado y obtuso de estas nociones cuyos prejuicios sofocan ese "sentimiento" del que hablaba Baudelaire en un texto de 1846. Este "sentimiento" supone un contacto directo, sin predisposiciones, entre el público y la obra de arte. El sentimiento que acompaña a la recepción sincera es la concisión misma de la verdad y la fertilidad artísticas. Manet conoció desde sus inicios este sentimiento del público y se opuso a la crítica

predispuesta que pretendía confinarlo a los márgenes de la vida artística. Si queremos que reviva ese sentimiento, el acicate de las artes, es importante criticar este tipo de lenguaje hueco que aún hoy niebla muchas miradas y sofoca buen número de sensibilidades.

Academia, academismo y vanguardia son términos que pertenecen a un esquema historiográfico. Los usuarios de estas nociones no siempre conocen claramente el esquema al que pertenecen, pero se justifican con suposiciones y conjeturas que les dejan la conciencia limpia. Creen que la verdad histórica está de su lado y del de sus prejuicios. Podemos detectar la presencia de este esquema historiográfico en los argumentos de un sinnúmero de libros sobre el arte. Un ejemplo excelente aparece en el libro de Jeanne Laurent *Artes y poderes en Francia de 1793 a 1981; historia de una dimisión artística*, publicado en 1981. Este estudio erudito pone la historia administrativa francesa al servicio de la antitesis academia-academismo/vanguardia, que también sirve como categoría de interpretación histórica. Esta lógica circular ilustra la importancia que puede adquirir una trivialidad: según Laurent, la historia avala el prejuicio implícito en su dicotomía interpretativa; pero la narración histórica asume, *a priori*, este prejuicio como clave de análisis. El libro de Laurent nunca ha sido verdaderamente refutado; todavía se considera como autoridad. En la Sorbona existe una tesis del historiador Pierre Vaisse que propone una interpretación menos esquemática de la historia administrativa de las artes francesas durante los siglos diecinueve y veinte, pero este estudio nunca ha sido publicado.

El libro de Jeanne Laurent está lejos de ser una obra despreciable. En primer lugar confirma que es en Francia, y más concretamente en París—escenario central de las artes desde principios del siglo diecinueve—, en donde nacen el vocabulario y la polémica del academismo contra la vanguardia. Después de la segunda guerra mundial, esta polémica se petrificaría en dogma y se impondría a la opinión mundial contemporánea, vía Nueva York y Düsseldorf. A partir de 1840, quizá incluso desde 1789, la historia de las artes parisiñas muestra los antecedentes y las raíces profundas de esta división que hoy se ha convertido en uno de los estereotipos de la "aldea global". Por otra parte, el estudio de Jeanne Laurent establece que en el origen de esta dicotomía, la historia política y administrativa predomina sobre la historia del arte y de los artistas. En el relato de la supuesta batalla que libraron los partidarios del academismo contra

los partidarios de la vanguardia entre 1940 y 1981, no figuran consideraciones de gusto ni se incluyen análisis internos de obras o grupos que pudieran atenuar esta antitesis; se excluye otro tipo de análisis que pudiera mostrar un *continuum* de gran diversidad en la historia artística y no una pugna perpetua. El enfoque de Jeanne Laurent no permite este tipo de matices y sutilezas.

El enfoque de la narración es completamente político-administrativo: leemos sobre el enfrentamiento entre el *lobby* de la Academia de Bellas Artes y la Administración de Bellas Artes. La primera se presenta como ciudadela del academismo, con sus Bogueureau, sus Gérôme, sus Bonnat, sus Cormon, sus Maurice Denis. La segunda, representante del Estado, se ve obligada a ceder terreno ante la tenacidad obtusa de los notables de las artes y así pierde toda oportunidad de unirse a la vanguardia. Los verdaderos héroes de esta batalla no son los artistas, sino Napoleón III —quien en 1863 escogiera los cuadros para el *Salon des Refusés*— o Clémenceau, que en 1907 impusiera, a instancias de su amigo Monet, la entrada de la *Olimpia* de Manet al Louvre. Laurent describe los efectos de esta guerra de Troya en términos consagrados: la humillación del honor nacional; la expatriación de obras maestras aún poco costosas que nunca figurarían en las colecciones públicas francesas; la escasez de encargos oficiales hechos a los artistas vanguardistas mientras los académicos sin mérito gozaban del favor y las encomiendas del gobierno. Difícilmente podemos imaginar un punto de vista más exterior y sociológico sobre las artes. La falta de sensibilidad de Jeanne Laurent es exactamente simétrica a la que critica en los funcionarios sedientos de honores académicos y en los artistas de la Academia obsesionados con el poder y las encomiendas. El argumento de su libro sugiere que el Estado tiene la obligación de arrebatarle a la academia el poder sobre las artes para ejercerlo de manera opuesta: exclusivamente a favor de la vanguardia —la única inversión segura para los fondos públicos y para el prestigio cultural de la nación. Este libro expone con pasión fría la versión administrativa del mercantilismo que prevalece hoy sobre las artes: la vanguardia es la mejor inversión, es el capital artístico que crece y produce intereses más rápidamente. La posesión de una obra vanguardista es insignia de prestigio. En esta historiografía ideológica, el poder y la propiedad se convierten en categorías estéticas que suplantán a la belleza, la emoción y la poesía.

Tenemos derecho a preguntarnos si este utilitarismo de Estado —disimulado tras el discurso sobre el interés general y nacional— resulta más apto que el utilitarismo cínico del mercado para dar cuenta del fenómeno artístico y de su historia, aunque sea reciente. Es extremadamente dudoso que el "sentimiento" (que para Baudelaire era la vida de las artes) pueda resistir —por parte del público o del artista— a la visión mercenaria y posesiva que encierra la antitesis academismo-vanguardia. Dicha visión presupone, por una parte, la existencia de falsarios del arte, y por otra, la de apostadores hábiles —funcionarios culturales, artistas, comerciantes— que no se dejan sorprender por el progreso del siglo y se valen de las más ingeniosas artimañas para no perder nunca en la bolsa de las artes. Para el Estado y para los comerciantes, los buenos negocios se mueven en el sentido de la Historia y de la Vanguardia.

Esta antitesis simplista, al estructurar el discurso común sobre las artes, se convierte en el obstáculo más duro que podemos encontrar en nuestra relación con el arte contemporáneo, con el arte de ayer y el de la antigüedad. Aun suponiendo que la leyenda de una guerra de Troya entre academia y vanguardia hubiera tenido en sentido real y vital para los artistas jóvenes (como pudo haber ocurrido, por ejemplo, en 1910), ya para la época en que Apollinaire —atento a *todas* las formas artísticas, a *todos* los estilos del París de su tiempo— publicó *Pintores cubistas*, hacia mucho tiempo que la historia de las artes parisinas había dejado atrás esos momentos de crisis. Desaparecido el significado por completo, hoy queda sólo un significante inflado y flotante, inservible para comprender los hechos artísticos, pero muy útil en cambio para disimular estrategias comerciales o de poder tras una leyenda. Aún así, el poder colectivo de este significativo flotante es tal, que influye sobre nuestra apreciación del arte antiguo, incluyendo su historia, su mercado, y los criterios de restauración de obras. Una vez incorporados los expresionistas europeos y neoyorquinos a las filas de la vanguardia en la década de los setenta, el mundo del arte iluminó y valoró todas las obras anteriores que de una u otra manera pudieran asimilarse a la vanguardia: ¡el manierismo o el caravagismo, por ejemplo! En cambio, hoy se aprecia menos a Rafael y a los boloñeses en conjunto, aunque todavía tengan historiadores y amantes fervientes. Están pagando porque la Academia Real de Pintura y luego la Academia de Bellas Artes los mantuvo como norma del oficio de pintor y del éxito artístico hasta principios de este siglo. Escuché una vez, bajo las bóvedas de la Galería Farnesia, a una persona famosa por su militancia vanguardista exclamar —mientras levantaba los ojos al cielo para designar los frescos de Anibal— "Pero todo esto es tan *kitsch*".

Este verdurismo ciego podría hacernos sonreír si no contara con un poder terrible y con tantos medios. Hoy, Madame Verdurin dirige eficaces "máquinas culturales" —de Estado o mercantiles— y gobierna el mundo de las artes con tanta intolerancia que casi nos hace añorar las antiguas y benévolas academias del siglo pasado.

El lenguaje hueco del terrorismo estético, que afecta tanto a las artes como a otros sectores, ha aprendido recientemente a disimularse. La academia desapareció hace mucho tiempo del escenario artístico, y las fronteras entre el academismo y la vanguardia han dejado de ser perceptibles. La versión oficial de la historia del arte moderno aún tenía cierta apariencia de verisimilitud en 1981, bajo la pluma de Jeanne Laurent. Pero ahora, en la confusión general, ni la misma autora podría mantener su dicotomía de una manera tan tajante. Por eso, los términos de academismo y vanguardia se invocan hoy con menos facilidad. En su lugar ha surgido la palabra incolora de "contemporáneo". Hace poco, le preguntaba al curador de un museo de arte moderno por qué nunca exponía los cuadros que tenía en bodega de cierto pintor que gozaba de fama internacional. Me respondió: "Pero no es contemporáneo". Hoy en día un artista puede estar vivo, producir obra, incluso tener un público, y sin embargo no ser contemporáneo. Resulta claro que el adjetivo "contemporáneo" vuelve más vaga, aunque no por ello menos cortante, la antitesis vanguardia-academismo. Hoy un pintor vivo puede no ser "contemporáneo" al igual que

durante el Segundo Imperio —si se creía en el esquema historiográfico dominante— Flandrin, aún vivo pero académico, no hubiera sido "contemporáneo" en el sentido pleno en que lo era un Manet. El espectro de una batalla ambigua —que además terminó hace más de medio siglo— sigue influyendo más que nunca sobre el terreno del arte. Hoy la vanguardia, rebautizada "arte contemporáneo", controla la opinión, ejerce el poder administrativo y comercial. En cambio, resulta imposible identificar en la práctica objetivamente el supuesto academismo. Desligado ya de toda academia, éste se mantiene como un argumento conveniente que sirve para excluir y repudiar propuestas artísticas que bien podrían ser poéticas e innovadoras pero que no queremos o no podemos ver. No pertenecen a la línea "contemporánea".

Debemos preguntarnos si la batalla parisina relatada por Jeanne Laurent —ese enfrentamiento entre el Bien y el Mal de las artes— siquiera ha ocurrido. Si así fuera, ¿en dónde? ¿Acaso en el crisol interior en que se fraguan las obras de arte y los gustos del público? ¿O quizá en los lugares públicos y exteriores en donde la obra de arte —protagonista de juegos de poder y ambiciones de enriquecimiento— se convierte en pretexto ideológico y en sujeto de discursos polémicos? ¿Acaso Manet y sus amigos Cézanne y Van Gogh (que murieron solos), o Picasso y Braque a bordo de su Barco-Lavadero, pintaron obras maestras para desafiar la opresión de la academia y de su academismo? Esta batalla y estas pasiones beligerantes son en realidad esquemas históricos y narrativos impuestos *a posteriori* por una ideología interesada que violenta y simplifica retrospectivamente una realidad infinitamente más compleja: los talleres, el oficio artístico, el sentimiento poético que motiva la creación. La poesía de las artes —su razón de ser, su condición de nacimiento y de recepción— ¿no es por definición ajena a los litigios político-administrativos, a los resentimientos, a las maniobras sociológicas que constituyen el único contenido plausible de la dicotomía academismo-vanguardia? Desde el punto de vista de la poesía de las artes —dejando a un lado la ideología y la sociología superficial que las domina— Ingres, el académico por excelencia, así como sus cofrades académicos Granet y Flandrin, están tan lejos del academismo como Manet y sus amigos más próximos del *Salon des Refusés* (que nunca cayeron en la mediocridad que caracterizó a muchos de sus seguidores). Muy pronto surgió un academismo de los impresionistas, así como un academismo de los "pintores de historia". La verdadera pregunta no consiste en saber si una obra de arte está "del lado correcto", si pertenece a la "doctrina correcta", al museo correcto, ni siquiera si fue adquirida por la colección correcta o comisionada por el Estado; todos éstos son criterios exteriores que en última instancia resultan tan despreciables como su asociación con el mercado. La verdadera pregunta gira en torno a la poesía plástica que comunica una obra, la respuesta interior que evoca en el espectador.

Muchos artistas del siglo diecinueve criticaron a la Academia de Bellas Artes precisamente por haber favorecido la interferencia de criterios sociológicos y mercenarios —principios incompatibles con el sentimiento poético— en la creación y la recepción de obras de arte. El academismo fomenta la vanidad social, la pereza ocular y espiritual de los

artistas y del público; mata la poesía artística en su germen. Pero un artista puede pertenecer a la academia, como Ingres o Flandrin, y evitar los vicios del academismo. El arte sincero, el arte poético y las emociones que despierta, sólo pueden desarrollarse en una búsqueda interior, ajena a las pasiones, a los intereses y a los artificios mundanos que Rousseau (el primer moderno en hacerlo) había criticado. La extraordinaria vitalidad y fecundidad de la pintura francesa en los siglos diecinueve y veinte —que se manifestó dentro y fuera de la Academia de Bellas Artes— requiere un buen número de artistas y espectadores que se dejen conducir por ese "sentimiento" sincero del que habló Baudelaire. Cuando este sentimiento desaparece por completo, triunfa la esterilidad ciega e interesada al ocultarse tras Marcel Duchamp.

Bajo la presunta batalla entre academismo y vanguardia, se esconde en realidad la gran influencia que el *Discurso sobre las artes y ciencias* y otras obras de Rousseau han ejercido sobre el público y los artistas franceses desde la época de David. El "academismo" es una noción que proviene del pensamiento de Rousseau; se refiere a la subordinación de las artes —herederas del hombre natural, de su imaginación y poesía aún intactas— a instituciones políticas, costumbres mercenarias, y a una civilización artificial y corrupta. Pero las obras de muchos académicos del siglo diecinueve —antiguos alumnos de David o artistas procedentes de otras escuelas— no cayeron nunca en el academismo. Durante el Segundo Imperio, el arte extra-académico creado por los artistas rechazados por la academia sirvió de refugio para todos aquellos que recordaban un estado anterior de la mirada del hombre sobre sí mismo y sobre la naturaleza. Esta mirada podía extenderse sobre el paisaje, lejos de las ciudades industriales. También podía volverse hacia el mundo urbano e industrial, contemplándolo con la ingenuidad de un inocente o de un extranjero. Según Baudelaire, esta actitud encierra el principio de la modernidad: admirar el mundo moderno con desapego y fascinación, descubrir su poesía oculta. Para un pintor, esta mirada puede inspirarse en formas de percepción antiguas, olvidadas, consideradas "salvajes" —como la técnica de los grandes artistas españoles del siglo diecisiete (que fue una gran revelación para el joven Manet). Los mismos Zurbarán y Velázquez intentaron recobrar la mirada inocente y profunda del arte cristiano de los primeros siglos. Este movimiento de regreso al origen, a la frescura primitiva de la mirada, llevó a los cubistas a inspirarse en el arte africano.

Vemos entonces que resulta difícil imaginar un contrasentido más grosero que el que pretende, retrospectivamente, convertir a las vanguardias de los siglos diecinueve y veinte en antecedentes directos y títulos de nobleza del arte contemporáneo —un arte que ha sido sociológica y económicamente asimilado a una sociedad de consumo amnésica que lo exhibe como su estandarte y su insignia. El arte llamado "contemporáneo", en su versión oficial, se ha alejado completamente del heroico "regreso al origen" que inspiró la vitalidad rebelde en las obras de Manet y Picasso.

Existe, en cambio, un mayor número de analogías y relaciones profundas entre las academias del Renacimiento y del siglo diecisiete y las comunidades de artistas que aparecen a fines del siglo dieciocho. Estas comunidades, primero

desde la Escuela de David, luego en contra de ésta (que fue acusada de academismo en el siglo diecinueve), se apartaron del Estado, de las instituciones y las notabilidades, en busca de una nueva libertad y un medio propicio para purificar su mirada. El pensamiento de Rousseau y sus derivados socialistas fueron para los artistas rebeldes de los siglos diecinueve y veinte lo que el platonismo y las diversas variantes del neoplatonismo habían sido para los artistas desde el Renacimiento hasta el siglo diecisiete. Durante todo este periodo, debido a una paradoja que ilustra la ironía de la historia, la noción de academia se convirtió en punto de encuentro para artistas que buscaban la poesía artística por encima de las instituciones y las pasiones mercenarias de la época. No fue sino hasta el siglo diecinueve —y sobre todo a partir del Segundo Imperio— cuando esta noción se volvió peyorativa en los talleres y comenzó a confundirse con el término desdenoso de “academismo”. Pero, ¿acaso esta inversión de valores no es una ilusión óptica? A partir de 1840, el academismo en Francia se asocia con la Academia de Bellas Artes. Pero la “academia” —en su sentido original— se encuentra entonces más llena de vida y más floreciente que nunca. Podríamos interpretar la aparición de las comunidades artísticas del siglo diecinueve y principios del veinte como un verdadero resurgimiento de las academias del Renacimiento. En el Renacimiento, las academias se habían liberado del control sofocante ejercido por los gremios de artistas. Fueron sociedades de artistas con intereses afines; sus miembros compartían una poética común, tal como ocurrió, aunque bajo circunstancias políticas y filosóficas bastante diferentes, con la Escuela de Barbizon, con los Impresionistas y con los Nabis. Las academias parisinas del siglo diecinueve se disocian de la rigidez que el Instituto napoleónico había heredado de la Academia del Antiguo Régimen. En ambos casos, la creatividad poética se opone al dogma de la sociología.

Me gustaría tener tiempo para evocar ciertos paralelos con la historia social de la música. Me limitaré a recordar que durante el Segundo Imperio, el gran renovador de la ópera europea, Richard Wagner, entendió muy bien la analogía —si no la genealogía— entre la academia renacentista —comunidad de artistas unidos para laborar como poetas y no como artesanos limitados por gremios tradicionales— y la forma de organización que él mismo buscaba para la nueva academia de música. En *Los maestros cantores de Nuremberg*, la confrontación dramática entre el músico petrarquista Walter von Stolzing y Beckmesser (discípulo fiel del gremio medieval de San Juan y de sus convenciones) no resulta de la tensión entre el academismo de uno y el vanguardismo del otro, sino de la pugna entre poesía y rutina.

No podemos alejarnos del dogma sociológico sino sobrepasándolo. Entre el siglo diecinueve y principios del veinte, el regreso al origen, a las maneras de ver más fuertes y olvidadas significaba para el artista-poeta —inspirado en el pensamiento de Rousseau— lo que el viaje a los astros-dioses, a lo divino (asociado con el anhelo de la belleza y del bien) representaba para el artista del Renacimiento, liberado del “arte mecánico” por Platón y el neoplatonismo. La palabra academia, platónica por definición, había caído en desuso en la Francia medieval, pero vuelve a aparecer en el siglo catorce. En la obra de Petrarca, el término “academia” se

refiere a un pequeño grupo de amigos y discípulos que se alejan de la corte y de los asuntos de la vida activa para unirse en torno al maestro. Esta palabra también designaba el lugar en donde se reunía el grupo (una cabaña o un lugar de retiro campestre). La *Academia* de Petrarca, al igual que la Academia de Marsilio Ficino un siglo después, fue todo lo contrario de una institución. Los miembros de esta Academia compartían su amistad, ciertos intereses y un ideal contemplativo. Era una sociedad —o mejor dicho una microsociedad— que quiso liberarse de las convenciones e imposiciones del mundo exterior, de sus pasiones e intereses ciegos, de la rutina del oficio. Era un ambiente de diversión creativa, de estimulación, de emulación y de cooperación que tenía un fin ajeno a los fines ordinarios de las actividades humanas; aspiraba a un estado de creatividad poética. El mito neoplatónico de esta academia —a la que Sannazzaro diera el nombre de “Arcadia” a principios del siglo dieciséis— fue establecido por el *Cancionero* de Petrarca. En esta búsqueda poética, Laura es el objeto furtivo del deseo; los laureles de Dafne, la recompensa recibida al encontrar la forma poética. Ficino, mago y maestro neoplatónico —cual Orfeo tocando la música de las esferas en su lira— reúne en su villa de Careggi a poetas, letrados y artistas que se consideran sus discípulos: Lorenzo de Médicis, Alberti, Policiano, Landino, Pico de la Mirandola.

También la Academia Romana —que a fines del siglo quince vuelve a inventar el teatro antiguo y su escenografía— funciona como agrupación de amigos y discípulos fervientes reunidos en torno a Pomponio Leto y a su heredero espiritual Tomás Inghirami. Habría que esperar hasta 1541, cuando la delicada situación política que vivía Cosme I (quería convertirse en el gran duque de Toscana) ayudó a que por primera vez una academia italiana recibiera un estatuto oficial que la convirtiera en órgano regular de la corte.

Pero ni siquiera la Academia Florentina de Cosme I fue algo más que la oficialización de una agrupación —informal y privada— de letrados toscanos que dudaron y titubearon antes de aceptar la embarazosa propuesta política del gran duque.

Desde principios del siglo quince, pintores, escultores y arquitectos comprendieron la gran liberación que podían ofrecerles las academias de poetas y letrados. Mucho antes de que ninguna agrupación de artistas tomara el nombre de academia, algunos de los más grandes artistas del siglo quince encontraron en Florencia, Venecia y Nápoles —los dominios informales de las academias de letrados—, la libertad, inspiración y reconocimiento que les permitieron escapar de la rutina municipal que caracterizaba a los gremios artesanales. Sería ingenuo pensar que estos artistas actuaron con el único objeto de vanagloriarse socialmente; buscaban principalmente un ambiente poético y sustancioso que los exaltara e inspirara. Y los artistas encontraron estas circunstancias en las academias de poetas, letrados y músicos. Si Rafael vivió como príncipe y el público lo trataba como príncipe cuando caminaba por las calles de Roma con sus alumnos, fue porque se había convertido en un pintor-poeta reconocido por otros poetas: el exterior correspondía a la realidad interior de su inspiración y de su obra. También ayudó que la corte pontifical y toda Roma compartieran su interés por la filosofía neoplatónica (en su versión cristia-

nizada): esta forma de pensamiento le atribuye al poeta inspirado una dignidad casi sacerdotal que lo pone a la altura de predicadores y cardenales, considerados mediadores entre lo humano y lo divino.

La primera academia de dibujo que reúne a pintores, escultores y arquitectos se funda en Florencia el 24 de mayo de 1563. A sus miembros los une el culto a Miguel Ángel (que se había exiliado voluntariamente en Roma), Vasari —pintor e historiador de la corte de Cosme I, así como seguidor de la Academia Florentina (que contaba entre sus miembros al pintor-poeta Angiolo Bronzino) —fue uno de los principales impulsores de esta nueva academia. El 13 de enero de 1563, esta academia consiguió la aprobación de los *Capítulos y órdenes de la academia y compañía de arte y diseño*. Pero la obra colectiva que consagrara el programa poético de la primera academia de artistas sería la solemne ceremonia funeral celebrada en honor del gran pintor-escultor-arquitecto-poeta Miguel Ángel. Este acontecimiento, preparado con mucha anticipación en San Lorenzo, tuvo lugar el 14 de julio de 1564. El cuerpo del maestro había sido traído previamente —prácticamente robado— de Roma. La Academia Florentina envió a su secretario Benedetto Varchi a pronunciar la oración fúnebre. Centro de encuentro de talleres manieristas, la Academia se convertiría también en una escuela dominada por el ejemplo del "divino Buonarroti". Los alumnos recibirían no sólo instrucción técnica, sino también formación del carácter: lecciones de anatomía, perspectiva, matemáticas. El mismo término *artista* (que comienza a usarse entonces para designar a los académicos florentinos y a sus alumnos) proviene del vocabulario universitario: el *artista* es el graduado de la Facultad de Artes. El pintor o escultor "artista" posee una cultura general que va más allá de la especialización y del oficio puramente manual. El "artista" se libera del control y de los dogmas del gremio y está en condiciones, como el poeta y el letrado, de inventar por sí mismo la "idea" de su obra. Al principio, "artista" y "académico" funcionan como términos sinónimos que difieren de "artesano" y "obrero manual".

También la academia de San Lucas —fundada en Roma por Federico Zuccaro y aprobada en 1577 por una bula de Gregorio XIII— y la Academia de los *Incaminati* —fundada en 1584 por los Carracci en Bolonia— son agrupaciones de amigos que comparten la misma orientación innovadora: rodeados de poetas, letrados y eruditos boloñeses, los artistas miembros conviven en un ambiente de creatividad, discusión y colaboración. La Academia de los Carracci estuvo siempre ligada a la persona de sus fundadores: Luis, Agustín y Anibal. Esta Academia no obtuvo nunca un estatuto oficial y fue una organización efímera que no sobreviviría la partida de los tres maestros-pintores que eran su alma. Los talleres de sus principales alumnos —especialmente el de Dominiquino y el del Guido— tendrían el carácter de academias frecuentadas por poetas y letrados. En ellos, numerosos alumnos no sólo aprenderían un oficio sino también formarían su gusto y recibirían una cultura íntegra. Simón Vouet, al regresar de Roma —donde había sido electo príncipe de la Academia de San Lucas en 1624— toma a la Academia de los Carracci como modelo para organizar su taller parisino en 1627.

Podemos afirmar que la fertilidad de una academia de artistas aumenta en proporción inversa a su duración y al grado de solidez institucional que le garantiza el poder público. Ninguna academia fue tan creativa ni tan fecunda en la producción de grandes talentos como la Academia de los Carracci, que no llegó a durar veinte años y cuyo éxito se debió a la personalidad magnética de sus fundadores. Pero tampoco podemos negar la fertilidad, aunque de una manera muy diferente, del modelo seguido por las academias de Florencia y Roma, que pudieron durar gracias a las garantías que el gran duque y el papa brindaron a su organización legal y a sus estatutos académicos. El modelo florentino y romano, que ya había probado sus virtudes, se impuso en París. En 1864, un grupo de artistas con intereses afines que compartían el deseo de mantener una agrupación independiente y ajena a todo control externo, pide al rey la garantía oficial del estatuto de la academia. Lo obtienen, y Colbert —ministro de Luis XIV— lo confirmará. Esta oficialización, lejos de representar una sumisión al "poder" real, fue considerada por los artistas como una emancipación duradera que les permitiría el ejercicio libre de su profesión. La Academia Real no limitaba el número de personas que podían ingresar —llegó a contar hasta cuatrocientos miembros puesto que cooptaba a todo artista parisino que tuviera talento. No obstante, su organización era jerárquica: había oficiales, académicos, abogados. La relación entre la teoría académica artística y la teoría política monárquica —ambas remiten a la metafísica platónico-cristiana— hicieron que incluso esta afiliación del arte a la monarquía tuviera una dimensión positiva y exaltada. Durante los reinados de Luis XIV y Luis XV —época de oscuras tensiones entre la administración real y las diversas poéticas de los pintores académicos— apareció ese sentimiento de opresión que explotaría durante la Revolución Francesa. David, lector de Rousseau, sería uno de sus más temibles intérpretes.

David, aunque había sido formado por el sistema académico y había recibido numerosos encargos oficiales, organizó sus talleres —en el Louvre y en Roma— al margen de la institución oficial que le había dado la fama: toma como modelo a la Academia de los Carracci. La intensa relación entre maestros y alumnos en su academia personal lo ayudó a formar un gran número de talentos: Drouais, Wicart, Girodet, Ingres, Granet. La presencia de amigos filósofos y letrados relacionados íntimamente con la creatividad artística de David le dió a su academia una energía pedagógica y poética contra la que la Academia Real no pudo competir. *La Vida de David y los Recuerdos* de Delécluze son los mejores testimonios del carácter socrático de la enseñanza ejemplar de David. Pero estas obras también demuestran la transformación de una comunidad apasionada en Escuela. Quatremère de Quincy se convertiría en el teórico doctrinario de esta Escuela. En 1793 el apoyo de David a la radicalización revolucionaria triunfa: se suprime la Academia Real. Se le acusa de inhibir el "genio" artístico. Así, David se convierte en el dictador jacobino de las artes. Cuando el Directorio crea una nueva Academia de Bellas Artes, David acepta participar en ella. Durante la monarquía de julio, los artistas que se habían mantenido al margen de las tendencias conser-

vadoras de la Escuela de David, tacharon a la nueva Academia de "academismo". La palabra aparece por primera vez en 1840.

En 1840, comienzan a aparecer nuevas comunidades artísticas independientes de la Academia de Bellas Artes. Estas agrupaciones se apartan del *cursus honorum* de la Academia, de su programa pedagógico y de sus jerarquías de géneros artísticos. Hasta principios de este siglo, se da una multiplicación espontánea de comunidades artísticas que querían recuperar los principios de la academia (en el sentido primero que tuvo la Academia de los Carracci) que el mismo David había recreado a su alrededor en 1787. La Academia oficial del siglo diecinueve actuó con una intransigencia que no habían conocido sus contrapartes de los siglos diecisiete y dieciocho. Esta Academia elevó la "pintura de historia" (uno de cuyos derivados era el retrato oficial) por encima de los otros géneros pictóricos y la convirtió en el principio de su pedagogía. La Academia, en cambio, menospreció los géneros que la doctrina oficial consideraba menores —el paisaje, la pintura de costumbres, el cuadro íntimo— e intentó ignorar a ciertos modelos: los pintores españoles, los holandeses, los primitivos. Pero estos géneros y modelos despreciados sirvieron de inspiración a los artistas que se organizaron para resistir la enorme presión ejercida por las doctrinas de la Academia de Bellas Artes.

Pero, ¿fue en realidad tan estéril la disciplina académica oficial del siglo diecinueve como la imaginamos hoy? Resulta irónico que en nuestra época de "vacío" se tache de estéril a la Academia del Segundo Imperio y de la Tercera República —que contó entre sus rangos a artistas de la talla de Michallon, Ingres, Flandrin, Baudry, Forain y Maurice Denis.

El drama de la Academia de Bellas Artes —la cruz que nunca dejó de cargar— fue el modelo de la Academia Francesa impuesto por el Directorio en 1796. Con cuarenta miembros, el proceso de cambio resulta, por necesidad, muy limitado: la Academia no puede representar la gran variedad ni los rápidos cambios que se presentan en el ámbito artístico parisino. Esta limitación resulta tanto más grave si consideramos que la Academia —convertida desde 1816 en organismo pedagógico— volvió a dominar plenamente la enseñanza. Con el precedente de los trabajos encomendados a los graduados de la Academia de Francia en Roma, la Academia de Bellas Artes se dedicó a preparar artistas para el Gran Premio de Roma. Encargada de consagrar nuevos talentos, la Academia se vio obligada a consagrar tarde y a no consagrar más que a artistas y tendencias que ya gozaban de reconocimiento. No podemos, sin embargo, dejar de reconocer el eclecticismo con que la Academia de Bellas Artes (después de la partida del secretario perpetuo Quatremère de Quincy, guardián celoso de la ortodoxia davidiana que dominó la Academia de 1816 a 1839) seleccionó a los mejores representantes del realismo y posteriormente del simbolismo, aunque haya rechazado el romanticismo. Pero esta Academia, a diferencia de la Academia Real del Antiguo Régimen, carecía de los medios para representar todas las tendencias, tan felizmente contradictorias, de las artes parisinas.

La Academia heredó de sus orígenes napoleónicos sus limitaciones y su lentitud. Este hecho resulta tanto más inoportuno si consideramos que el París del siglo diecinueve se había convertido en una inmensa academia rebosante de

corrientes y de comunidades artísticas, muy diversas y encontradas, pero cuyas propuestas poéticas de gran intensidad evolucionaron y fueron emuladas rápidamente. En los cafés, talleres y salones, un vasto archipiélago de pequeñas academias privadas se multiplicaron rápidamente, desafiando y sobrepasando la fortaleza académica. En ellas, músicos, comediantes y escritores cooperaban y charlaban con pintores, escultores y arquitectos. *Manette Salomon*, la novela de los Goncourt, describe ejemplarmente esta efervescencia creativa de las reuniones de jóvenes talentos. Estas microsociedades poéticas servían también de escuelas; fueron más completas que la sociedad oficial que se limitaba a preparar artistas para el concurso de Roma, y más substanciales.

Dicho esto, no podemos reducir toda esta riqueza y variedad a una especie de lucha de clases entre comisarios académicos y yoguis vanguardistas. Tampoco podemos tomar como criterios el grado de honores académicos, el número de obras colgadas en museos, los encargos estatales; resultaría una caricatura grosera del mundo de las artes. La proliferación de salones parisinos durante el Segundo Imperio y la Segunda República desmiente esta visión simplista. Ni siquiera Baudelaire, que en sus *Salones* pone atención a todos los talentos —oficiales o no—, ni Apollinaire —que informaba con ecuanimidad sobre las exposiciones y tuvo una palabra justa hasta para los cuadros de flores de Madeleine Lemaire— avalan la visión maniqueísta que se ha proyectado retrospectivamente sobre el París de las artes. Esta nueva Alejandría fue aún más fértil para la pintura y la escultura que la Roma del siglo diecisiete. París se presta menos a las antitesis simplistas que la ciudad en donde Caravaggio y los Carrecci se enfrentan mientras aún laboran los últimos manieristas. En París había una multitud de talentos singulares y agrupaciones de grandes artistas que incluían a no-académicos. Había también un gran número de mediocres entre los cuales figuraban algunos académicos. Es imposible comprender esta realidad tan rica y compleja a través de esquemas binarios. La enseñanza y la consagración académica fueron rechazadas y disputadas fuertemente, pero de todas maneras seguían siendo la piedra en que los jóvenes talentos afilaban sus agujones artísticos. En realidad, los hijos rebeldes necesitaban de esta figura del Padre noble para forjar su propia identidad singular.

Yo mismo he debido resumir y simplificar demasiado a fin de no volver interminables estas reflexiones críticas. He debido contentarme con proponer dos principios metodológicos. El primero es de carácter histórico: resulta falso creer que "la academia" sea sinónimo de academismo. La Academia —es decir, la agrupación de poetas, letrados, y artistas por afinidad de sentimiento poético— es una constante en la historia del arte desde el Renacimiento. Esta forma singular de reunión ha sido asociada —tanto en Roma como en París— a las manifestaciones más creativas e innovadoras de las artes. Existe, sin duda, una tipología de las academias y de las leyes de su evolución; pero en principio, la primera manifestación de la Academia será siempre la de una comunidad poética reunida para alejarse del dogma sociológico, de las pasiones y los intereses comunes de la sociedad contemporánea —este origen será siempre el mismo, sin importar la forma o el destino que asuman las academias posteriores. Podemos afirmar entonces que la muerte moderna de los principios de

la academia ha hecho que el ejercicio propiamente poético de las artes se vuelva más incierto. Estos cambios han aislado a muchos artistas, los han dejado expuestos a la manipulación por parte del Estado y de la ideología de las sociedades de consumo. En donde quiera que existan artistas y poetas, su inclinación natural los llevará a formar una comunidad para poder alejarse de las presiones sociales relacionadas con los no-artistas y los no-poetas.

El segundo principio metodológico no es de carácter histórico sino filosófico. Consiste en admitir que existe algo llamado poesía en la literatura y en las artes. Reminiscencia de lo olvidado, hija de la memoria, la poesía restituye al *homo politicus* el sentimiento que perdió al convertirse en pieza del Estado. La poesía es el fundamento en que debe basarse cualquier análisis serio sobre las academias de artistas y sobre toda la obra de arte. La inclinación poética triunfa sobre pasiones e intereses mercenarios, costumbres y convenciones perezosas. Este sentimiento poético —que fue el principio de las primeras academias— sigue impulsando la formación de nuevas asociaciones de artistas. Poetas, letrados y artistas siempre han querido reunirse entre ellos, siempre han sido su primer y más sensible público. Este deseo de congregación es una ley fundamental de la historia del arte que haríamos mal en ignorar o subestimar. Y es esta ley la que nos lleva a agrupar bajo una misma rúbrica la aca-

demia platónica que Ficino fundó en el siglo quince y el grupo surrealista que se formó en torno a Breton (antes de que degenerara en secta política) en el siglo veinte.

Hasta la academia de artistas más oficial y más cerrada —como la que critica Jeanne Laurent en *Artes y poderes*— encuentra en su origen y en su tradición ciertos valores que la protegen de lo peor que puede ocurrirle a un artista o escritor: quedarse solo e indefenso frente al poder y la manipulación de un Estado, ideología, o mercancia. Aún en nuestro siglo, el noble Padre académico permanece en París, encargado de garantizar el orden soberano de la poesía de las artes, que difiere esencialmente de los órdenes político y económico. Una irónica y cruel inversión ha convertido la antítesis academismo/vanguardia en un instrumento ideológico que representa el triunfo del orden político-económico sobre el mundo poético y artístico. Esta dicotomía debe ser criticada, combatida, derrumbada al igual que el muro de Berlín. Se trata, en efecto, del fundamento de una construcción tiránica que sofoca el germen de la poesía artística y que impide la formación de campos magnéticos que impulsen a los espíritus hacia su propia patria. ❧

- Palabras leídas en ocasión del coloquio "Las vanguardias cumplen 100 años", organizado por el Museo Picasso de Barcelona, que permitió su publicación.

