



Akademizm

Maria Poprzęcka

Mianem akademizmu zwykło się określać sztukę, która w XIX wieku powstawała w kręgu oddziaływania oficjalnych instytucji: akademii sztuk pięknych, wystawowych salonów, urzędowego mecenatu. Określenie to dotyczy też sztuki, która wyrasta z akademickiej teorii sztuki i praktyki warsztatowej, ukształtowanej i utrwalonej w poprzednich stuleciach. Termin „akademizm” długo miał wyraźnie negatywne zabarwienie. Łączono go z artystycznym konserwatyzmem, skostnieniem, przypochlebnością wobec zleceniodawców i publiczności. Pozytywnie natomiast oceniano właśnie to, co powstawało w opozycji do akademizmu, co było nowatorskie, wyrastało z przemożnej potrzeby innowacji. Ów sposób widzenia i oceny zjawisk artystycznych wynikał z faktu, iż w historii sztuki długo utrwalony był obraz sztuki XIX wieku jako „permanentnej rewolucji” – stałego procesu ścierania się kierunków i artystów awangardowych, niezależnych z twórczością uznaną, popieraną, akademicką właśnie. Panujące w XX wieku kryteria „oryginalności”, „wolności twórczej”, „niezależności artysty” kazały odrzucać sztukę opartą na regułach, na poszanowaniu tradycji i autorytetu wielkich mistrzów przeszłości. Skutkiem tego nastawienia obraz sztuki XIX wieku pozostawał zniekształcony i niepełny. Znacznej części niezwykle obfitej produkcji artystycznej, zdeprecjonowanej jako „pompierska”, „salonowa”, „akademicka”, nie uwzględniano w publikacjach, niskie były jej notowania na rynku sztuki, zalegała ona muzealne magazyny.

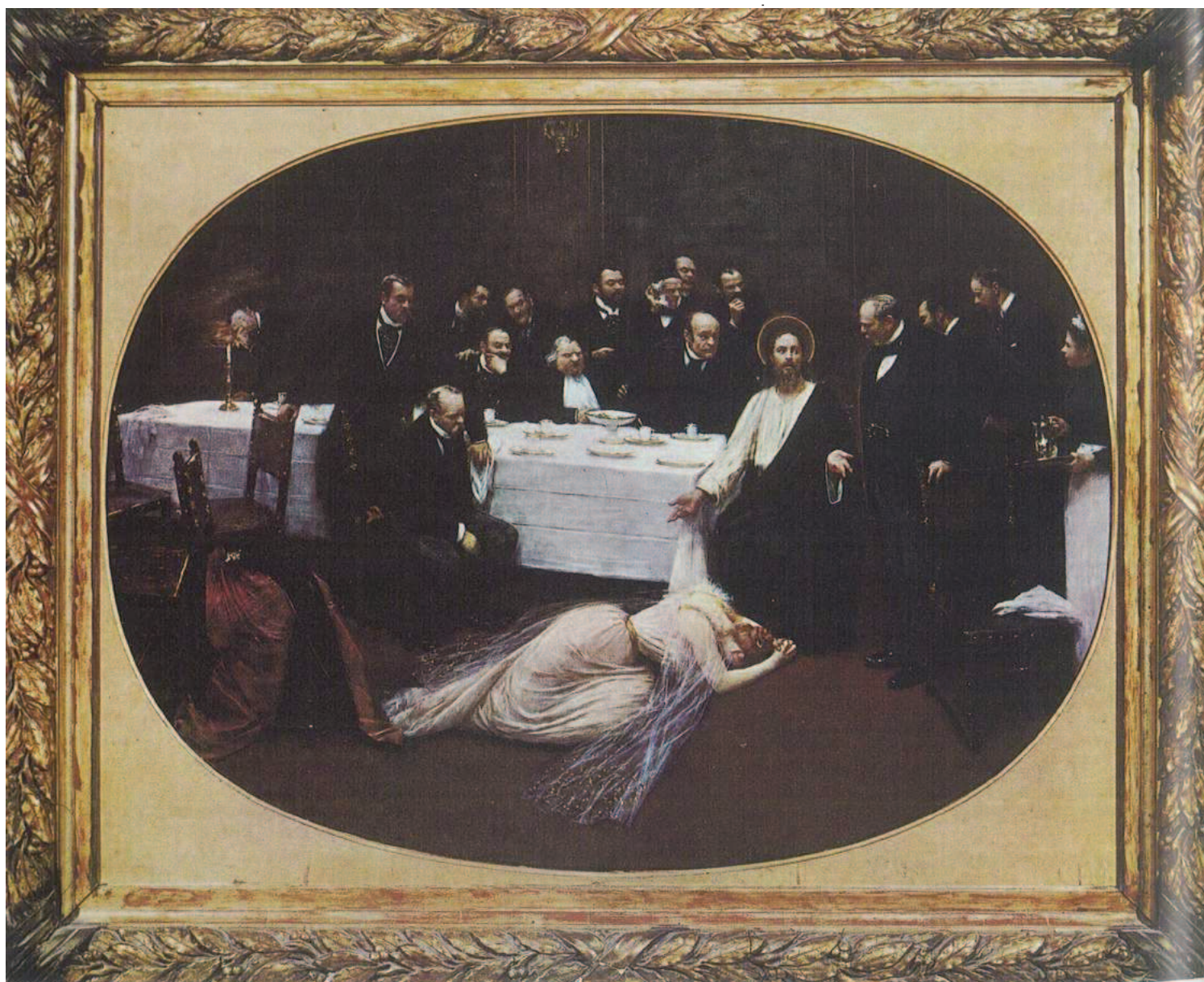
Ten obraz sztuki XIX wieku uległ obecnie daleko idącym zmianom i przewartościowaniom. Szerokie, historyczne spojrzenie na całą twórczość tamtego stulecia, nie tylko na wybrane jej nurty, zatarło antagonistyczne podziały na „nowoczesnych” i „zachowawczych”, na „niezależnych” i „oficjalnych”. Lepiej poznana, artystyczna przeszłość objawiła się jako znacznie bardziej splątana. Okazało się, że prądy artystyczne kształtowały się nie tylko w opozycji do siebie, lecz we wzajemnych powiązaniach, inspirac-

jach, zależnościach. Wydobyto z zapomnienia całe ogromne obszary dziewiętnastowiecznej produkcji artystycznej, obrazy i rzeźby, które wystawiano, kupowano, ceniono, które zdobiły gmachy publiczne i prywatne siedziby i które przesądzały o artystycznym obliczu epoki. Akademizm stał się z powrotem nieodłącznym nurtem sztuki XIX wieku, wraz z innymi prądami artystycznymi, składającymi się na jej bogactwo i różnorodność, co więcej, jego poznanie wydaje się niezbędne dla zrozumienia sensu i oceny wagi antyakademickich wystąpień i buntów, których tyle było w tamtym stuleciu.

Dziewiętnastowieczny akademizm miał swoje głębokie korzenie w tradycji sztuki europejskiej. Wyrósł z instytucji akademii, które zaczęto zakładać w szesnastowiecznych Włoszech dla podniesienia społecznego statusu i prestiżu artystów, a potem także dla kształcenia młodzieży. Akademie od początku swego istnienia dbały nie tylko o nauczanie artystycznego zawodu, lecz także o oparcie twórczości na fundamencie teoretycznych zasad. Teoria wypracowana w akademiach XVI i XVII wieku ofiarowywała odpowiedzi na wszystkie elementarne pytania: czym jest sztuka? jaka jest jej funkcja i cel? jakimi rządzi się prawami? Podstawą akademickich przekonań jest wiara, że sztuka jest dziedziną intelektualną, a nie rękodzielniczą. Jako taka może ona i powinna być objęta systemem, podzielona na logiczne kategorie i hierarchie. Zasady rządzące sztuką są poznawalne. Piękno, które jest ostatecznym jej celem, daje się ująć w określone reguły. Ich poznanie i przyswojenie daje gwarancję artystycznej doskonałości. Artysta nie jest zatem rzemieślnikiem wykonującym kunsztowne przedmioty, lecz należy do wolnego zawodu. Jak uczony poszukuje Prawdy i Piękna. Sztuka służy nie tylko przyjemności, ale pouczeniu i przekazywaniu idei: religijnych, filozoficznych, moralnych. Dlatego o wartości dzieła przesądza głównie jego treść. Z tego przekonania wzięła się słynna akademicka hierarchia tematów. Sztuką stawianą najwyżej, sztuką „w wielkim stylu” były dzieła obrazujące wzniosłe tematy czerpane z *Biblii*, mitologii, historii, przekazujące treści pod postacią alegorii. Znacznie niżej ceniono obrazy oparte na prostym naśladowaniu natury: pejzaż, portret, martwą naturę, przedstawienia rodzajowe.

[Narodziny *Wenus Adolphe'a-William Bouguereau* z 1879 roku – obraz, który można uznać za kwintesencję akademizmu rozumianego jako sztuka idealizowanego aktu. *Plótno, 300 x 218 cm (Musée d'Orsay, Paryż).*]

[Święta Maria Magdalena przed Chrystusem – pochodzący z 1891 roku obraz Jeana Bérauda (1850–1936), wziętego malarza eleganckiego Paryża. Scena rozgrywa się też w paryskiej restauracji. Dobięającej końca kolacji prezyduje Ernest Renan, autor głośnego i kwestionowanego przez Kościół Życia Jezusa. Otaczają go znane postacie ze świata nauki i sztuki. W tej współczesnej, całkowicie świeckiej scenerii pojawił się Chrystus, do którego stóp pada Maria Magdalena w osobie znanej paryskiej kurtyzany Liane de Pougny. W obrazie znalazły zaskakujący wyraz historyczne i naukowe tendencje do ucłowieczania Chrystusa, rozpowszechniane przez szeroko czytane pisma Renana. Płótno, 97 x 130 cm (zbiory Walkera, Paryż).]



Albowiem w teorii akademickiej sztuka jest, zgodnie z niezmiennym od antyku przeświadczeniem, naśladowaniem natury, ale nie z wszystkimi jej niedoskonałościami i przypadkowością, lecz natury takiej „jaka być powinna”. Idealnym modelem, idealną „oczyszczoną” naturą jest sztuka antyczna i na niej należy się wzorować. Ten pogląd akademicki zakorzenił się szczególnie głęboko. To on kazał kolejnym pokoleniom studentów akademii latami rysować odlewy słynnych antycznych rzeźb. Teoria akademicka miała bowiem sens dydaktyczny – służyła wszak uczelniom, które nauczaly ujętych w formuły zasad

sztuki. W owe formuły ujęta była zarówno inwencja (przez którą rozumiano i wybór tematu, i jego kompozycyjny układ), jak też ekspresja, czyli wyraz. Każdy z elementów obrazu: kompozycja, światłości, rozkład barw winien być logiczną częścią uporządkowanej całości. Akademizm przedkładał rysunek nad kolor właśnie dlatego, iż rysunek zadowala umysł, a kolor tylko zmysły. Z przekonania o intelektualnym charakterze twórczości artystycznej płynął także wymóg starannego wykończenia obrazu, tak potem wyszydzanego „wylizania” płócien. Swój ostateczny kształt akademica uzyskała we Francji

[Dirce chrześcijańska – późny obraz Henryka Siemiradzkiego, ukończony w 1897 roku, obejchał wiele miast europejskich, budząc co prawda zastrzeżenia krytyki, lecz wszędzie ciesząc się żywym zainteresowaniem publiczności. Martyrologiczny temat i skojarzenia z ogromnie wtedy popularnym, tłumaczonym na wiele języków Quo vadis Henryka Sienkiewicza skutecznie kamuflowały erotyczno-sadystyczny charakter przedstawienia. Płótno, 263 × 543 cm (Muzeum Narodowe, Warszawa).]

w czasach Ludwika XIV. Stała się wówczas instytucją włączoną w system administracji państwowej, sprawnym organem patronatu nad sztuką oraz jej kontroli. Stworzono wtedy nie tylko nowoczesne, w znacznym stopniu do dziś istniejące formy instytucjonalnego zarządzania twórczością artystyczną, takie jak system nauczania według ustalonego programu, zasady eliminacji, konkursów i stypendiów, wreszcie publiczne pokazy malarstwa. Ustalono tytuły, hierarchie, obowiązki i przywileje. Wypracowany w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu system dydaktyczno-teoretyczny stał się na długo, nawet na bardzo długo, systemem odniesień w dalszym rozwoju sztuki. Rozpowszechnił się on w całej Europie, ponieważ akademia paryska rychło stała się modelem dla dziesiątek podobnych instytucji, które w ciągu XVIII wieku powstawały od Madrytu po Petersburg.

Pomimo instytucjonalnego rozkwitu, od drugiej połowy stulecia poczęła narastać krytyka akademii. Jedni sprzeciwiali się jej monopolowi w dziedzinie kształcenia i mecenatu oraz władzy nad artystami. Inni podawali w wątpliwość samą ideę, że sztuki można nauczyć przez wpajanie prawideł. Polityczne i ekonomiczne racje pierwszych oraz artystyczne zastrzeżenia drugich doprowadziły do wielu kryzysów i załamania akademii, z których jednak instytucja ta wychodziła zwycięsko.

Akademia w Paryżu, wzór dla uczelni całej Europy, została zlikwidowana w czasie rewolucji francuskiej jako „ostatnia twierdza arystokratycznych przywilejów”. Już po kilku latach jednak odrodziła się i przez całe XIX stulecie wywierała ogromny wpływ na kształcenie artystów, a także ich dalsze kariery. Antyakademicki bunt młodych niemieckich romantyków, którzy w Rzymie założyli artystyczną wspólnotę o nazwie Bractwo św. Łukasza, zakończył się, gdy buntownicy wrócili na akademię jako przeprowadzający reformy profesorowie i dyrektorzy. Podobnie było w wypadku innych antyakademickich rebelii. Atakowane i krytkowane nieustannie, unowocześniane, ale w podstawowych zrębach niezmiennie, akademickie kształcenie artystyczne funkcjonowało przez cały wiek XIX w większości krajów europejskich. Znakoμίta większość czynnych w tym stuleciu artystów studiowała w akademii, ponieważ jej monopol w dziedzinie kształcenia był niemal zupełny. Prywatne *ateliers* prowadzone przez głośnych artystów stanowiły niewielką konkurencję. Zarówno ci, którzy się przeciw akademii buntowali, jak i ci, którzy pozostawali wierni jej zasadom, byli przez nią ukształtowani. Akademia stanowi zatem jakby statyczne tło wszystkich dziewiętnastowiecznych poczynania artystycznych. Znajomość teoretycznych zasad, techniki, nawet warsztatowych przyzwyczajenia, jakie tam



[Rzymianie czasów upadku – głośny obraz Thomasa Couture’a wystawiony w 1847 roku na paryskim Salonie i widziany wówczas jako dzieło pełne aluzji do stanu społeczeństwa francuskiego w przededniu upadku monarchii lipcowej. Zgodnie z ówczesnymi koncepcjami historyzoficznymi Germanie, przyglądający się dekadencji i rozwiązłości Rzymian, reprezentują barbarzyńską, lecz zdrową rasę, która wyprze zepsuty i zdegenerowany świat łaciński. Płótno, 466 × 775 cm (Musée d’Orsay, Paryż).]

wpajano, jest więc bardzo istotna dla zrozumienia ogólnego rozwoju sztuki tamtego stulecia.

Z systemem akademickim wiązała się jeszcze jedna instytucja, której znaczenie dla sztuki XIX stulecia było olbrzymie – Salony. Wszystkie akademie urządzały wystawy, lecz przez słowo „Salon” rozumie się Salon paryski, co jest odbiciem decydującej roli Paryża w ówczesnym życiu artystycznym. Zresztą, jak można sądzić po wielkim odzewie prasowym, dziesiątkach recenzji, artykułów, a także karykatur i dowcipów, Salony były istotnie wydarzeniem, rodzajem festiwalu artystycznego, ściągającym nie tylko znawców i nabywców, ale także tłumy zwykłej publiczności. Salon stanowił integralną część instytucji administrujących sztuką. Tak jak akademie monopolizowała nauczanie, tak Salon – wystawianie, a zatem sprawę dla każdego artysty podstawową: możliwość kontaktu z odbiorcami. Toteż podobnie jak akademie, Salon był stale atakowany, głównie jego jury dopuszczające dzieła do pokazu. Głośnym zerwaniem z monopolem Salonu była indywidualna wystawa Gustave’a Courbeta w 1855 roku. Courbet, nie dopuszczony przez jury do udziału w odbywającej się w Paryżu Wystawie Światowej, pokazał swoje obrazy we własnym pawilonie, opatrzonym wielkim szyldem: „Realizm”. Problem malarzy i dzieł nie dopuszczonych do pokazów nabrzmiał do tego stopnia, że w 1863 roku Napoleon III polecił otwarcie Salonu Odrzuconych (na którym eksponowane było między innymi *Śniadanie na trawie* Maneta). Artyści na różne sposoby próbowali omijać Salon i werdykty

wszechwładnego jury, urządzając indywidualne pokazy we własnych pracowniach lub organizując zbiorowe ekspozycje w lokalach wynajętych na zasadach spółdzielczych. Taka była pierwsza wystawa grupy impresjonistów, otwarta w 1874 roku w atelier fotograficznym Nadara. Dążenie do organizacji niezależnych wystaw było jedną z głównych przyczyn wiązania się artystów w grupy – zjawiska tak typowego dla dziejów sztuki nowoczesnej. W 1884 roku powstał Salon Niezależnych – bez medali i nagród, podobnie jak urządzany od 1903 roku Salon Jesienny. Te miejsca stały się główną sceną wystąpień przedstawicieli nowych prądów artystycznych. Wszystko to jednak nie zlikwidowało presji Salonu oficjalnego – dość wspomnieć Cézanne’a: odrzucanego, lecz ponawiającego próby.

Jak powiedziano, akademie oparte na podobnych zasadach istniały od XVIII wieku w całej Europie. Jednym z najczęstszych zarzutów wobec akademizmu był kosmopolityzm, o który oskarżali go już młodzi, patriotycznie nastrojeni niemieccy romantycy. Stąd też zwykle niechętnie akademiom były powstające od połowy XIX wieku różne programy sztuki „narodowej”. Akademizm miał istotnie ponadnarodowy charakter, co nie znaczy, że poszczególne ośrodki nie miały swego odrębnego oblicza. Inna sztuka powstawała w orbicie paryskiej École des Beaux-Arts, inna wokół popularnej wśród artystów polskich, dość otwartej na nowe prądy, akademii monachijskiej, inna pod protektoratem szczególnie dogmatycznej Cesarskiej Akademii w Petersburgu. Przy wszystkich tych różnicach akademizm był sztuką europejską, w której tak jak w całej sztuce tamtego czasu dominował Paryż – miasto, do którego ciągnęli artyści z całego świata.

Zgodnie z akademickimi kryteriami, warunkiem tworzenia sztuki w „wielkim stylu” było podjęcie wielkiego tematu i stosowna jego realizacja. W tej właśnie dziedzinie najwyraźniej widoczne jest ścieranie się akademickich zasad i tradycji z nowymi uwarunkowaniami, wśród jakich powstawała ówczesna sztuka. Pierwszym przykładem może być malarstwo religijne, w poprzednich stuleciach stanowiące trzon malarstwa europejskiego. W wieku XIX nastąpiło zmniejszenie się jego znaczenia. Wynikło to nie tyle z utraty wiary czy postępującego zeświecczenia, ile z zasadniczych przemian w dziedzinie mecenatu artystycznego. Kościół, przez wiele wieków najpotężniejszy zleceniodawca i patron artystów, stracił swą dotychczasową rolę na rzecz państwa i dominujących klas średnich, które potrzebowały innej sztuki. Nawet



[*Wieczór* – obraz Charlesa Gleyre’a wystawiony w 1843 roku ukazuje siedzącego nad brzegiem rzeki poetę, żegnającego spojrzeniem odpływającą łódź pełną pięknych kobiet ucieleśniających jego marzenia, wspomnienia, natchnienia. Obraz spopularyzowany był pod tytułem, który wyjaśniał jego metaforyczne znaczenie: *Stracone złudzenia*. Literacki komentarz czy choćby wyjaśniający tytuł był bowiem niezbędny dla zrozumienia nowych, osobistych alegorii. Dzieło Gleyre’a, nawet gdy jego poetycki przekaz pozostaje nie znany, przemawia swoim elegijnym nastrojem, emanując wieczorną melancholią, spokojem szeroko rozlanej „rzeki życia”. Płótno, 56 × 238 cm (Luwr, Paryż).]

w dziedzinie tak tradycyjnej, jak sztuka służąca kultowi religijnemu zmieniły się potrzeby, wymogi, oczekiwania. Sztuka akademicka, z natury swej dążąca do utrzymania wielkiej tradycji przeszłości, dostarczała oczywiście niezliczonych dzieł religijnych, całkowicie tradycyjnych w swym ujęciu, zwłaszcza jeśli były to realizacje konkretnych zamówień kościelnych. Nie wszystko jednak było kopią przeszłości. Zasady akademickie zawsze nakładały na malarzy obowiązek dostojności i stosowności scen religijnych, ale zarazem wierności w stosunku do literackiego (w tym wypadku biblijnego) przekazu. Wymagano także dochowania prawdopodobieństwa scenerii, fizjonomii, strojów itd. Pod wpływem dziewiętnastowiecznego historyzmu i scjentyzmu do tych dawnych zasad doszło wymaganie sprostania szybko rozwijającej się wiedzy z dziedziny historii, archeologii biblijnej, etnologii. Pojawiła się tendencja do przedstawiania scen z *Pisma Świętego* tak, jak one rzeczywiście mogły wyglądać. Fascynacja Bliskim Wschodem trwała całe stulecie, artyści podróżowali, wielu znało Ziemię Świętą z autopsji, widziało Jerozolimę, Golgotę, Nazaret. W wypadku malarstwa religijnego artyści stali przed podwójnym zadaniem: oddania historycznej prawdy, ale zarazem stworzenia obrazu o symbolicznej wymowie. Oba te zadania były trudne do pogodzenia. Znaczna część ambitnego, nie poprzestającego na powtarzaniu odwiecznych schematów malarstwa religijnego daje świadectwo borykania się z tą sprzecznością.

Szczególnym zjawiskiem w sztuce XIX wieku jest ogromna popularność wyobrażeń o tematyce religijnej, nie mających wszakże kościelnego, kultowego przeznaczenia. Były one malowane z myślą o publiczności przychodzącej na wystawę malarstwa, a nie o wiernych w kościele. W miejsce obrazów dewocyjnych, kultowych powstawało coraz więcej obrazów przedstawiających dewocję i kult, nabożeństwa, modlitwy, wielkie religijne ceremonie, procesje, śluby, pogrzeby, pierwsze komunie, wreszcie anegdotyczne scenki z życia księży i zakonników. Popularność takiego malarstwa, zwłaszcza obrazującego pobożność ludową, była zawrotna. Malowali je wszyscy, tak akademicy, jak realisci. Obrazy te, czasami osiągające głębszy religijny nastrój niż wyobrażenia o zwyczajowej chrześcijańskiej tematyce, masowo powielane funkcjonowały niemal jak „święte obrazki”.

Zeświecczeniu uległy także wyobrażenia świętych. Pozbawione swego naturalnego, kościelnego przeznaczenia, malowane na wystawy, dla szerokiej publiczności, wize-



runki te swobodnie operowały nastrojami: od religijnej ekstazy, poprzez sentymentalizm do obłudnej nieprzyzwyczajoności. Pokutująca św. Magdalena stawała się pretekstem do ukazania kobiecych wdzięków, a kuszenie św. Antoniego do rozwijania erotycznych malarskich fantazji.

W drugiej połowie stulecia, nie bez wpływu szeroko czytanych dzieł literackich, jak na przykład *Antychryst* Ernesta Renana czy *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza, ogromną popularność zyskały wyobrażenia męczeństw pierwszych chrześcijan. Mistrzem tego rodzaju przedstawień stał się Polak wykształcony w akademii petersburskiej, osiadły w Rzymie, Henryk Siemiradzki (1843–1902). W jego najbardziej znanych obrazach: *Pochodnie Nerona* (*Świeczniki chrześcijaństwa*) czy *Dirce chrześcijańska* sprawny akademicki warsztat służy kreacji spektakli łączących rzymski, cesarski przepych z krwawym okrucieństwem.

Wedle akademickiej teorii malarstwo w „wielkim stylu” nie tylko może, ale powinno przekazywać treści o doniosłym, uniwersalnym znaczeniu. U podstaw tej idei leżało przekonanie, ugruntowane w tradycji retorycznej, że każde, nawet najbardziej abstrakcyjne pojęcie można wyrazić nie tylko słowem, lecz także obrazem. W sztuce nowożytnej wypracowano rodzaj konwencjonalnego języka plastycznego, zbiór powszechnie stosowanych przez artystów obrazowych odpowiedników pojęć abstrakcyjnych, takich jak Wiara, Sprawiedliwość, Miłosierdzie. Istniały nawet podręczniki, które określały wygląd i atrybuty personifikacji, co zapewniało czytelność tak częstych w sztuce barokowej alegorycznych wyobrażeń. Na długo zakorzeniły się wówczas pewne konwencje: Prawda jest naga, Sprawiedliwość trzyma wagę i ma związane oczy, Wiara wspiera się na krzyżu.

[Palingeneza społeczna Paula Chenavarda (1807–1895), centralna część zamysłonego przez artystę monumentalnego zespołu malowideł przedstawiającego historię ludzkości i mającego ozdobić paryski Panteon. W ogromnej, streficznej kompozycji, prezentującej gigantyczny korowód postaci biblijnych, świętych i historycznych, artysta zwany malarzem-filozofem usiłował przekazać skomplikowane historiozoficzne treści. Karton (Muzeum Sztuk Pięknych, Lyon).]



W dziewiętnastowiecznej sztuce akademickiej kontynuowano ten rodzaj przedstawień, choć dawne konwencje okazywały się często niewystarczające. Także sam sposób alegorycznego obrazowania budził wiele sprzeciwów. Potrzeba znajdowania nowych alegorycznych formuł, zdolnych wyrażać aktualne treści, objawiała się najsilniej w momentach rewolucyjnych przesilen, jak na przykład w 1848 roku, gdy we Francji rozpisano wśród artystów konkurs na alegoryczną statwę Republiki. Jego wyniki świadczą dobitnie, jak trudno było tworzyć nowe alegorie. Proponowane przez artystów postacie Republiki były zwykle tradycyjnymi kobiecymi personifikacjami, najwyżej wyposażonymi w nowe atrybuty. Jednakże, pomimo kryzysu tego sposobu obrazowania, popularność alegorii była w sztuce XIX wieku olbrzymia. Sięgano po nią z reguły, gdy chciano nadać wyobrażeniom szczególną doniosłość i dostojeństwo. Przez całe stulecie gmachy publiczne: teatry, opery, muzea, biblioteki, dworce, ratusze, budynki rządowe, parlamenty pokrywano okazałymi dekoracjami, których alegoryczny charakter nie ulega wątpliwości. Place publiczne uświetniano pomnikami w formie personifikacji, a cmentarze zapępniały imponujące grobowce o alegorycznych formach rzeźbiarskich. Przykładem, jak trudno było przystosować stare konwencje do obrazowania i gloryfikacji nowych treści i wartości, mogą być alegoryczne wyobrażenia Postępu, Pracy, Przemysłu, Techniki, Cywilizacji.

Szukając nowych, a zarazem czytelnych i zrozumiałych przedstawień jako przenośnią posługiwano się często

tematami historycznymi. Takie pojęcia, jak Ludzkość, Cywilizacja, Ojczyzna próbowano ukazywać alegorycznie w wielkich cyklach historycznych, popularnych w sztuce monumentalnej. Czasami sceny z odległych dziejów nasycono aktualnymi aluzjami, tak iż stawały się ukrytą w historycznym kostiumie alegorią współczesności. Przykładem może być głośny w swym czasie obraz Thomasa Couture'a (1815–1879) *Rzymianie czasów upadku*.

Założeniem malarstwa alegorycznego było obrazowanie treści powszechnych. Przenikanie romantyzmu do sztuki akademickiej sprawiło wszakże, iż poczęto tworzyć alegorie o treściach najzupełniej prywatnych, intymnych. Przykładem metaforycznego wyrażania treści osobistych jest jeden z najsłynniejszych obrazów znajdujących się niegdyś w Muzeum Artystów Żyjących w Pałacu Luksemburskim – *Wieczór* Charlesa Gleyre'a (1806–1874). Gleyre prowadził w Paryżu prywatne studio, mające opinię najbardziej niezależnego. Studiowali w nim niemal wszyscy późniejsi impresjoniści. Sztuka Gleyre'a stanowi szczególne połączenie cech malarstwa akademickiego z tematami czysto subiektywnymi, będącymi wyrazem jego samotniczego i marzycielskiego usposobienia.

Wiek XIX był okresem rozkwitu malarstwa historycznego. Zgodnie z akademickimi zasadami, podejmowanie tematów z historii antycznej, przedstawianie głęboko poruszających wypadków, ukazywanie wielkich zdarzeń dziejowych było jednym z naczelných obowiązków sztuki. Wypadki historyczne miały być jednak traktowane w sposób idealizowany. Powodem do przedstawienia wydarzeń historycznych było nie tylko ich upamiętnienie, ale podanie ich jako przykładu: heroizmu moralnego, bitewnego zwycięstwa, rozwiązania politycznego. Spełnienie tego warunku było najistotniejsze, a faktyczny przebieg wypadków miał znaczenie drugorzędne. W miarę jednak postępów wiedzy wymaganie wierności historycznej rosło. Idealistyczna wizja, ukazująca wydarzenie tak, jak ono „mogło” albo „powinno” wyglądać, zaczęła być stopniowo zastępowana historyczną precyzją. Choć przez cały wiek XIX malarstwo historyczne powstawało głównie w kręgu sztuki akademickiej, najpierw romantyzm, a potem pozytywistyczny scjentyzm spowodowały jego głębokie przemiany. Rozbudzenie świadomości narodowej, a tym samym zainteresowania dla rodzimych dziejów, znakomite postępy nauk historycznych, potrzeba odwoływania się do własnej przeszłości dla samoutwierdzenia się w ulegającym gwałtownym przekształceniom świecie – wszystko to sprawiło, że zmienił się

zarówno sposób przedstawiania wypadków historycznych, jak i ich repertuar. Dzieje narodu wyparły bohaterów starożytnych, służących za wzory cnót. Ambicja sprostania wiedzy historycznej zajęła miejsce dawnych konwencji.

Szczególnie typowym dla XIX wieku rodzajem przedstawień były encyklopedyczne, monumentalne cykle ukazujące dzieje Ludzkości, dzieje Narodu, dzieje Sztuki. Składały się one zwykle z korowodu władców, proroków, prawodawców, odkrywców, uczonych, artystów. Ukazywanie Historii poprzez działania wielkich ludzi było najbardziej powszechnym sposobem prezentowania dziejów, co wynikało z głębokiego przekonania o decydującej roli potężnych jednostek w tworzeniu cywilizacji i kształtowaniu życia narodów. W dużych, dekoracyjnych ujęciach dochodziło także do głosu ówczesne upodobanie do panoram. Bieg dziejów wyobrażano jako pochód, procesję, którymi jak fryzem można opasać gmachy czy reprezentacyjne wnętrza. Przedstawienie takie miało zarazem wiele walorów dekoracyjnych, pozwalało na rozwinięcie bogatej wystawy, pysznych strojów, mnogości rekwizytów.

Wielkie cykle dziejowe zdobiące gmachy publiczne to tylko jeden rozdział dziewiętnastowiecznego malarstwa historycznego. Ówczesna popularność tego malarstwa wynikała nie tylko z potrzeby historycznej analizy przeszłości, odnalezienia miejsca w łańcuchu dziejów, dotarcia do własnych korzeni. Malarstwo to odgrywało odmienną rolę w poszczególnych krajach, w zależności od ich historycznego i aktualnego położenia politycznego. W krajach pozbawionych państwowego bytu sztuka, w tym malarstwo, spełniała posłannictwo podtrzymywania ducha narodowego, kształtowania świadomości narodowej, budzenia patriotycznych uczuć. W innych okolicznościach w przeszłości szukano po prostu interesujących tematów: sensacyjnych, krwawych, melodramatycznych. Malarze zwracali się ku temu, co mogło zaintrygować szeroką publiczność, a zatem nie ku wielkim wydarzeniom decydującym o biegu dziejów, lecz ku epizodom łatwo zrozumiałym i silnie pobudzającym emocje widzów. Stąd tyle w tym malarstwie scen zabójstw, egzekucji, miłosnych schadzek, ciemieżonych kobiet i bezbronnych dzieci. Obraz musiał być jak poruszający spektakl: a więc groza, skandal, miłość, żły. Rządziły tu prawa właściwe każdej sztuce popularnej.

Uznanym mistrzem tego gatunku był Francuz Paul Delaroche (1797–1856), celujący w malowaniu krwawych

[Podczas gdy jedni malarze tworzyli wielkie historyczne cykle, inni wybierali z przeszłości intrygujące epizody, skandaliczne lub sentymentalne anegdoty. Ścięcie Jane Grey Paula Delaroche'a – obraz wystawiony w 1834 roku – jest świetnym przykładem malarstwa historycznego, adresowanego do szerokiej publiczności. Przedstawienie pięknej, młodej kobiety na chwilę przed egzekucją mogło wywołać zgrozę i współczucie nawet w widzu nie znającym historii żon Henryka VIII. Swą sławę malarza historycznego, pod wrażeniem której pozostawał jeszcze młody Matejko, Delaroche zawdzięczał zręcznemu połączeniu łzawych tematów z ludzłą formą malarską i starannością w odtwarzaniu historycznych realiów. Płótno, 200 × 250 cm (Galeria Narodowa, Londyn).]

będz łzawych historycznych anegdot, czerpanych głównie z dziejów Anglii. Delaroche był zarazem typowym reprezentantem sztuki określanej mianem *juste milieu* – złotośrodk między romantyzmem a akademizmem. Obrazy artystów tego kierunku są sztuką kompromisową, zręcznie wykorzystującą łatwiejsze do przyjęcia cechy obu tych nurtów, a eliminującą skrajności. Ich najważniejszą sprawą jest temat, który musiał być pomysłowy, ciekawy, niebanalny, ale jednocześnie zrozumiały i nie wymagający szczególnego przygotowania; zdolny poruszyć, dramatyczny – ale nie drastyczny czy szokujący; poetycki – ale bez grozy czy fantastyki. To właśnie artyści *juste milieu* byli faworytami publiczności, oni też cieszyli się niezmiennym poparciem oficjalnym. Ich umiarkowana „sztuka środka” idealnie odpowiadała szerokim kręgom odbiorców, zaspokajając zarówno aspiracje do sztuki „wyższej”, jak i potrzebę łatwego wzruszenia.

W akademickiej teorii malarstwo nazywano „niemą poezją”; jedna z jej zasad głosiła, że „obraz powinien być jak poemat”. Szlachetnych, a zarazem poetyckich tematów szukano przede wszystkim w mitologii i u klasyków grecko-rzymskich. Antyk mógł dostarczać bardzo różnych inspiracji. W pierwszej połowie XVIII stulecia mitologia była dziedziną, w której nieskrępowanie znajdowała upust zmysłowość sztuki rokokowej. Wybierano



w mitologii to, co miłosne, frywolne, libertyńskie. Surowy klasycyzm końca XVIII wieku szukał w antyku wzniosłości i budujących przykładów cnót. Niebawem romantyzm obudził nowe zainteresowanie mitologiami nordyckimi: celtyckimi, germańskimi. Ich powodzenie, tak jak powodzenie pieśni Osjana – „Homera Północy”, które okazały się falsyfikatem, było jednak krótkotrwałe. Bóstwa starej mitologii śródziemnomorskiej pozostały, jednak świat antyczny nie stał się w owym czasie odświeżającym źródłem inspiracji – tak jak był nim dla twórców osiemnastowiecznego klasycyzmu, poszukujących moralnych wzorców i surowych form. Wiązało się to z ogólnym przekształceniem tradycji antycznej i ciągle zmieniającą się wizją świata starożytnego. Choć w akademiach wciąż nauczano, że sztuka antyczna jest niezmiennym, wiecznotrwałym wzorem, w wieku XIX, a zwłaszcza w jego drugiej połowie, antyk mógł być już tylko źródłem inspiracji dalekiej i subiektywnej, przedmiotem pastiszu albo skrupulatnej rekonstrukcji.

Najbliższa dawnego dostojeństwa wyobrażeń o tematyce antycznej jest twórczość Anselma Feuerbacha (1829–1880). Artysta, jak wielu ówczesnych twórców niemieckich, większość życia spędził we Włoszech, żyjąc w wyniosłej izolacji, z dala od świata sztuki oficjalnej. Wszechstronnie wykształcony, konserwatywny, pesymistycznie oceniający swoją epokę, miał własną koncepcję doskonałego rodzaju ludzkiego. Odblask owej doskonałości widział nie w martwych wzorach antycznych, lecz we współczesnej Italii. Dla swych obrazów obierał często formę najbliższą sztuce weneccjan: Tycjana, Tiepola, osiągając niekiedy upragnioną powagę i szlachetność, dalekie od koturnowej wzniosłości płócien akademickich.

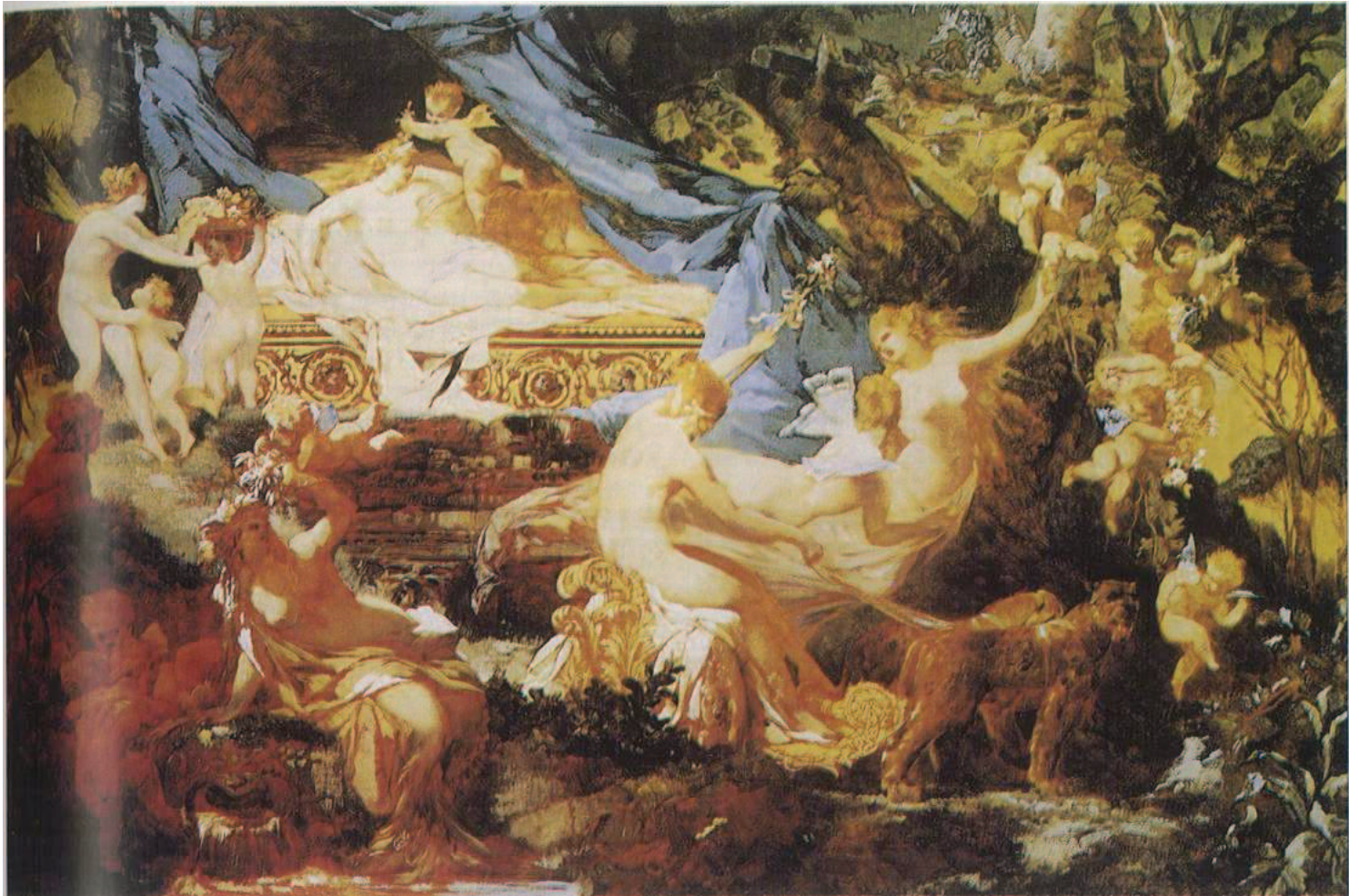
Bardzo szczególnie nurt sztuki inspirowanej antykiem wykształcił się w latach sześćdziesiątych XIX stulecia w Anglii. Był to, poprzedzony prądem literackim, kierunek klasyczo-estetyzujący. Jego twórców nazywanych potem „wiktoriańskimi olimpiami” łączyła niechęć do współczesnego realizmu wprowadzającego do sztuki przypadkowość i brzydotę, wiązała tęsknota za greckim złotym wiekiem przy braku zainteresowania archeologiczną erudycją. Poszukiwali oni w antyku nie tyle tematu, ile piękna szlachetnej i wyszukanej formy. Jednym z najbardziej znanych i wziętych malarzy tego kręgu był sir Lawrence Alma-Tadema (1836–1912), Belg, który karierę artystyczną zrobił w Anglii, gdzie został członkiem Królewskiej Akademii i otrzymał tytuł szla-

checki. Jego ulubione motywy to nie sceny historyczne, lecz obrazy rodzajowe w antycznym kostiumie, zwykle o erotyczno-sielankowym charakterze, pełne pięknych, półobnażonych kobiet spędzających leniwie czas w łaźniach, tepidariach, na rozświetlonych tarasach.

W porównaniu z twórczością malarzy niemieckich i angielskich wizja antyku artystów francuskich wydaje się znacznie mniej interesująca. Mitologia i świat antyczny stały się tam przede wszystkim domeną mitu kobiety i mitu złotego wieku, domeną nagości i zmysłowości, maskowanych tematem o dostojnym rodowodzie albo nostalgicznie przywoływaną idylliczną krainą nieskrepowanego życia zgodnie z naturą. Taka tematyka przeważała w twórczości najbardziej uznanych malarzy akademickich okresu II Cesarstwa i III Republiki, gdy mecenat oficjalny był bardzo szczodry. Paul-Jacques Baudry (1826–1886), który, jak wielu stypendystów paryskiej École des Beaux-Arts, poznał dobrze sztukę włoską, wprowadził do malarstwa akademickiego barwność i zmysłowość sztuki weneckiej XVI wieku. Był wysoko ceniony przez współczesnych za talenty dekoratorskie i efektowne posługiwanie się formami zaczerpniętymi ze sztuki włoskiego renesansu. Otrzymywał liczne zamówienia na dekoracje prywatnych pałaców (między innymi ozdobił obrazami słynną z luksusu paryską rezydencję markizy de Paiva) oraz foyer Opery paryskiej, świeżo wówczas wzniesionej przez jego przyjaciela, architekta Charlesa Garniera. Podobnymi sukcesami cieszył się Alexandre Cabanel (1823–1889). Jego kariera biegła wyjątkowo szybko. Pozostawał wierny malarstwu o tradycji klasycznej, czerpiąc natchnienie ze sztuki Ingres’a i Rafaela. Był twórcą bardzo modnym i zasypywanym zamówieniami, zarówno rządowymi jak prywatnymi. Cabanel należał do grupy malarzy, którzy ozdobili malowidłami paryski Panteon, obecnie jedno z najlepszych muzeów francuskiej sztuki oficjalnej drugiej połowy XIX wieku.

Poszukując definicji malarstwa akademickiego próbowano je także utożsamiać z malarstwem idealizowanego aktu. Za najbardziej typowego przedstawiciela dziewiętnastowiecznego akademizmu uważany jest nazywany „malarzem kobiet” Adolphe-William Bouguereau (1825–1905); obsypywany nagrodami i oficjalnymi odznaczeniami, bardzo płodny, suto opłacany, co było przyczyną wielu anegdot i drwin. Malował obrazy o różnej tematyce, lecz celował w sztuce kobiecego aktu, który w miarę lat zajmował coraz ważniejsze miejsce w jego twórczości. Był jednym z malarzy z największą konsek-

[Szkic Hansa Makarta do obrazu Sen nocy letniej z około 1871–1872 roku. Malarz był za życia jednym z najsłynniejszych artystów europejskich, owianym legendą „mistrzem przyjemności” cesarskiego Wiednia. W jego obrazach wszelkie tematy stawały się tylko pretekstem do rozwinięcia wspaniałego spektaklu. Błyskotliwe i efektowne malarstwo Makarta jest najdoskonalszym bodaj wcieleniem wielkomiejszczańskiej sztuki lat siedemdziesiątych XIX wieku. Płótno, 119 × 134 cm (Muzeum Historyczne miasta Wiednia, Wiedeń).]



wencją trzymających się zasad akademickich, realizującym duże kompozycje figuralne o literackiej tematyce. Do końca życia przestrzegał rygorystycznego, gładkiego wykończenia obrazu. Sztuka Bouguereau pozwala zrozumieć, dlaczego prezentowane szerokiej publiczności niezliczone obrazy pełne nagich kobiet w prowokacyjnych pozach nie wzbudzały wówczas pruderyjnego oburzenia. Wpojona wielu twórcom w akademiach idealizacja postaci ludzkich „pod antyk” w istocie je częstokroć odcielesniała, odrealniała. Porcelanowo gładkie obrazy Bouguereau, ukazujące nieskazitelnie piękne akty w wystudiowanych pozach, robią wrażenie niemal abstrakcyjnych kompozycji.

Tworzona przez dziewiętnastowiecznych malarzy akademickich wizja świata starożytnego miała wszakże jeszcze inny aspekt. Mitologia, antyk, podobnie jak odległy nie w czasie, lecz w przestrzeni egzotyczny Wschód – to

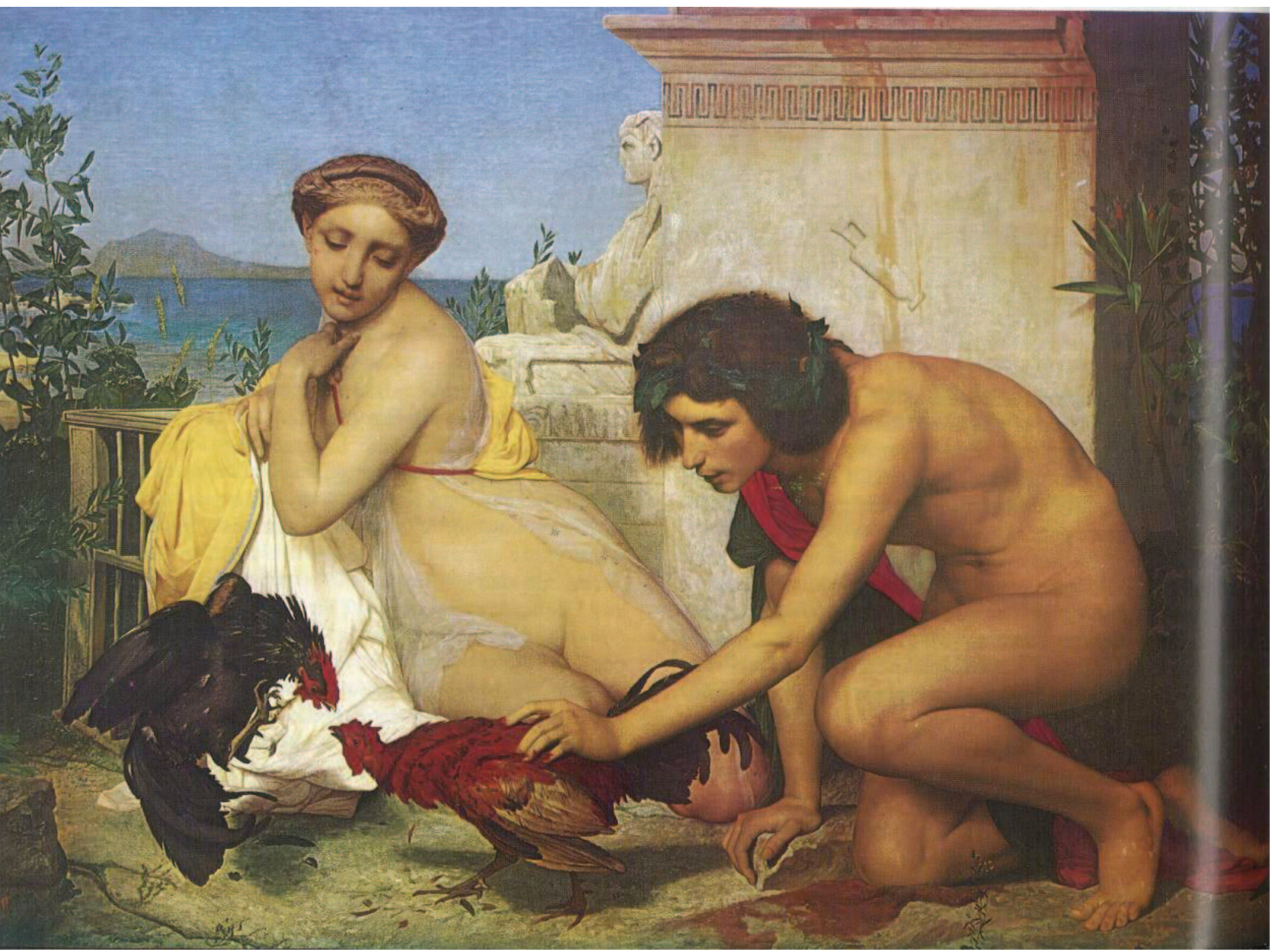
tematyczne obszary, gdzie znajdowały potężne ujście sensualne tęsknoty tamtego stulecia. Tu starożytność nie miała już nic z apollinijskiego, harmonijnego ideału. Sięgano do starożytności barbarzyńskiej, orientalnej albo do zepsutego, ginącego Rzymu, gdzie przepych mieszał się z okrucieństwem, a erotyzm wyobrażeń miał często sadystyczne zabarwienie. Lecz i te nierzadko drastyczne obrazy nie raziły wówczas uczuć publiczności. Natomiast gdy Edouard Manet wystawił na Salonie 1865 roku obraz *Olimpia*, ukazujący nie nagą Wenus, lecz współczesną boginię miłości – paryską kurtyzanę, wywołał obyczajowy skandal. Był on wynikiem odrzucenia mitologicznej szaty lub jakiegokolwiek innego literackiego czy historycznego pretekstu, który dopuszczał wyobrażenia inaczej nie do przyjęcia. Dzięki parowiekowej tradycji akademickiej pojęcie Sztuka sankcjonowało bardzo wiele. W XIX stuleciu zmysłowych lub okrutnych obrazów, których tak



Jean-Louis-Ernest Meissonier był przede wszystkim ceniony jako malarz i ilustrator, twórca małych scenek rodzajowych w historycznych kostiumach, malowanych z taką precyzją, iż zachęcano do oglądania ich przez lupę. Artysta dołączony do sztabu generalnego w czasie kampanii włoskiej Napoleona III poświęcił się malarstwu batalistycznemu. Przywoływał w nim także momenty chwały i klęsk Napoleona Bonaparte – jak w obrazie Napoleon w czasie kampanii 1814 roku, namalowanym w roku 1864. Fragment. Płótno, wymiary całości 51,5 × 76,5 cm (Luwr, Paryż).

wiele w produkcji akademików, nie musiał zasłaniać moralizatorski pretekst, lecz musiała je opromieniać aura Wielkiej Sztuki. Wypróbowanymi sposobami na jej osiągnięcie były: tradycja klasyczna, mitologiczny lub literacki temat, wynikająca z akademickiej praktyki idealizacja form, słowem coś, co uwznioślało przedstawienie, a zarazem odsuwało je w czasie lub w przestrzeni. Te same sceny przeniesione, tak jak to robili realisci, we współczesną, banalną scenerię stawały się gorszące. Akademizm, w przekonaniu jego zwolenników i przedstawicieli, bronił Wielkiej Sztuki, jej godności i szlachetności przed inwazją wulgarności i przyziemności, jaką niosły ze sobą realizm i naturalizm.

Dziewiętnastowieczny akademizm był sztuką zachowawczą, konserwatywną, co nie znaczy, że się nie zmieniał. Jak



Jean-Léon Gérôme (1824–1904), który miał później zyskać sławę jako malarz scen orientalnych i pustynnych, zadebiutował na Salonie 1847 roku obrazem *Walka kogutów*. Reprezentowaną przez niego sztukę krytyka określiła mianem „neogreckiej” i porównywała ją do poetyckiej twórczości parnasistów. W obrazie uderza kontrast idyllicznego wyglądu młodej pary i okrucieństwa zabawy, jakiej się ona oddaje. Płótno, 143 × 204 cm (Luwr, Paryż).

[W 1862 roku Anselm Feuerbach namalował pierwszą wersję nurtującego go tematu Ifigenii. Tragiczne dzieje córki Agamemnona i siostry Orestesa od wieków inspirowały dramaturgów: Eurypidesa, Racine’a, Goethego oraz twórców oper: Scarlattiego, Glucka. Feuerbach dał całkowicie osobistą interpretację greckiego mitu, ukazując bohaterkę na wygnaniu w krymskiej Taurydzie, wpatrzoną w bezkres morza dzielącego ją od rodzinnej Grecji. Płótno, 147 × 172,5 cm (Krajowe Muzeum Hesji, Darmstadt).]

w całej sztuce tamtego wieku następowały tu nie tylko starcia, ale też ciągle wzajemne przenikanie się tradycji i innowacji. Akademickie doktryny i reguły wykonawcze, coraz bardziej zresztą rozluźniane, nie były w stanie powstrzymać procesów wynikających ze społecznych uwarunkowań funkcjonowania sztuki, ze zmieniającego się smaku i zapotrzebowań odbiorców, z nowych sposobów pojmowania sztuki. Pomimo oficjalnego mecenatu wciąż mało zapotrzebowanie na malarstwo w „wielkim stylu”, na owe osławione „machiny” – wielkie kompozycje figuralne o podniosłej tematyce. Rósł natomiast popyt na sztukę niższego rzędu: pejzaże, portrety, martwą naturę, malarstwo rodzajowe. To ostatnie, typowy produkt mieszczańskiej kultury, jest w XIX stuleciu nie tylko bardzo popularnym rodzajem sztuki: ciągną ku niemu różne malarskie gatunki tematyczne. Nawet znaczna część malarstwa historycznego przedstawiała zwykle sceny rodzajowe, tyle że ukazywane w jakimś dawnym stroju i scenerii, stające się po prostu ukostiumowaną anegdotą.

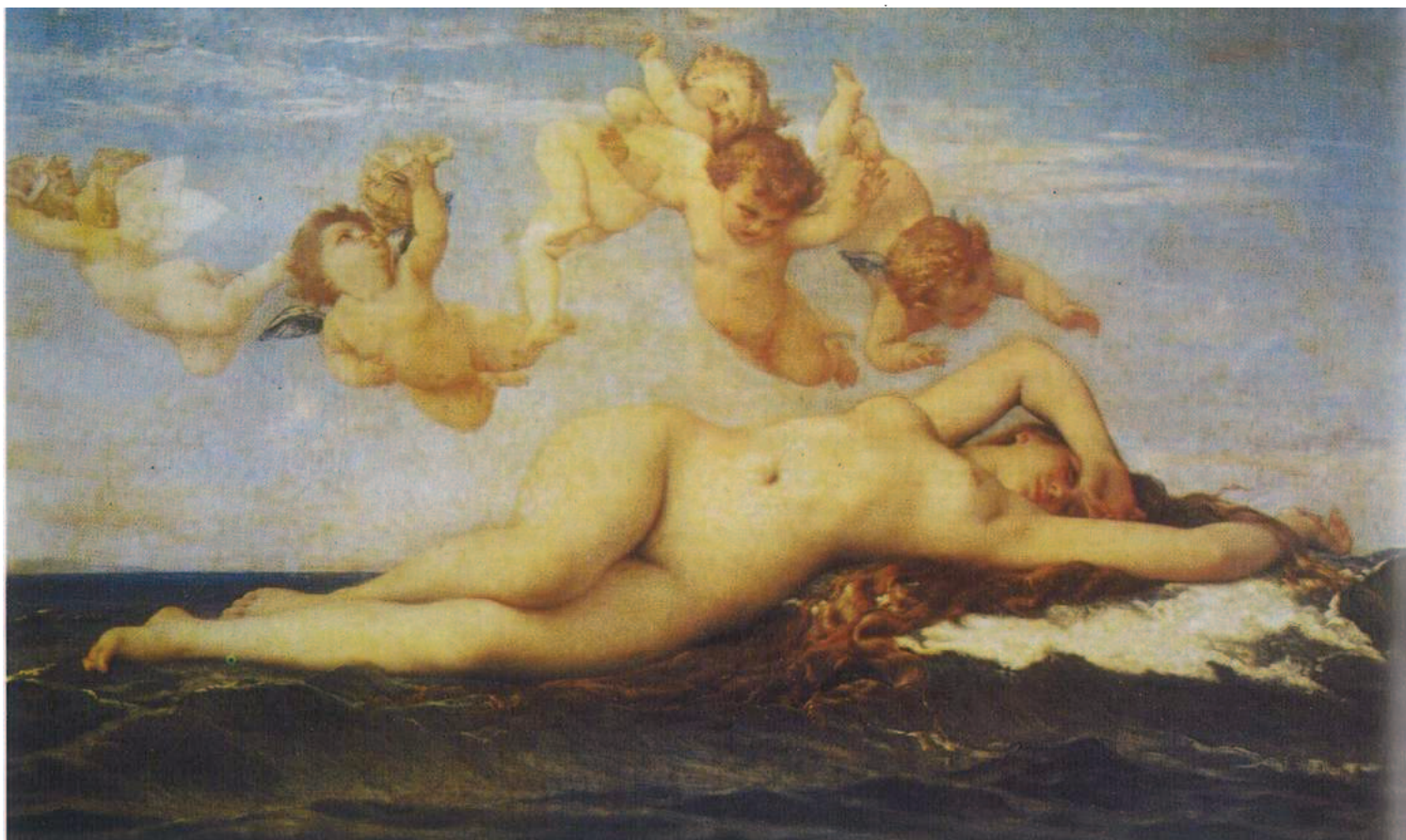
Mistrzem tego typu malarstwa, twórcą cieszącym się oszałamiającym powodzeniem był Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815–1891). Jego małe obrazki nazywano cackami, klejnotami i płacono za nie prawdziwie jubilerskie sumy. Zdumiewający techniczną biegłością, miniatorską precyzją detalu (zachęcano do oglądania jego obrazków przez lupę) najlepiej czuł się w kostiumie osiemnastowiecznym. O wielkim prestiżu tego artysty świadczy jednogłośnie wybranie na przewodniczącego międzynarodowego jury Wystawy Światowej w Paryżu w 1889 roku, w setną rocznicę rewolucji.

W wyniku demokratyzowania się i komercjalizacji sztuka XIX wieku była jak nigdy chyba przedtem ani potem „sztuką dla publiczności”, wychodzącą naprzeciw jej zapotrzebowaniom, gustom i marzeniom, wpasowując się w popularny horyzont oczekiwań. Konsekwencje tego widoczne są we wszystkich gatunkach malarskich. Do poziomu rodzajowych scenek zostają sprowadzone nawet wielkie tematy malarstwa religijnego. Miejsce obrazów dewocyjnych zajmują po prostu przedstawienia modlących się ludzi. Ku popularnym formom skłaniają się też nowe alegorie – obrazy szukające bardziej komunikatywnych sposobów przekazywania treści ogólnych. Dramatyczne wypadki dziejowe tracą wymiar przykładowy i zamieniane są w kostiumowe widowiska, sensacyjne i atrakcyjne dla tłumu. Obrazy ważnych wypadków współczesnych wzorowane są na gazetowych kronikach aktualności.



Miejsce dawnych alegorii służących przekazywaniu treści podniosłych i powszechnych zajmują alegorie osobiste lub „rzeczywiste”, którym dopiero tytuł lub komentarz nadaje sens przenośny. Klasyka i mitologia stają się dziedziną projekcji niewyżytych pragnień i nostalgicznych marzeń. Dawny pejzaż „heroiczny” zostaje wyparty przez pejzaż swojski, co najwyżej odmieniony niecodziennym nastrojem. Pejzaż zresztą stawał się w ciągu stulecia

[Narodziny Wenus Alexandre'a Cabanela wystawione na Salonie 1863 roku zostały wprost z wystawy zakupione do prywatnych zbiorów cesarza Napoleona III, a amerykański finansista zamówił replikę, znajdującą się obecnie w nowojorskim Muzeum Metropolitan. W przeciwieństwie do pokazanej dwa lata później Olimpii Maneta, która wywołała obyczajowy skandal, nagość i uwodzicielska poza Wenus nie budziły zgorszenia. Mitologiczna stylizacja pozwalała w pełni tolerować sztukę erotyczną, kompensując różnego rodzaju obyczajowe prohibita. Płótno, 140 × 225 cm (Musée d'Orsay, Paryż).]



najpopularniejszym gatunkiem malarskim, zastępując prawdziwą przyrodę, jakiej pozbawiony był mieszkaniec miasta.

Malowany krajobraz w miejsce żywej natury to tylko część potężnej roli kompensacyjnej, jaką odgrywała sztuka tamtego stulecia. Sztuka stała się główną namiastką najrozmaitszych doznań duchowych, z religijnymi włącznie. Zaspokajała różne duchowe i cielesne prohibita, przywoływała dawne czasy i dalekie kraje. Kreowała sztuczne raje, roztaczała przepych. Wszystkimi dostępnymi sobie środkami stwarzała iluzję innego, dającego zaspokojenie lub zapomnienie świata. Pełniła funkcje, które potem w sztuce popularnej przejęły inne, jeszcze bardziej zwodnicze media, przede wszystkim film. Sztuka także dostarczała historycznych wzorów antenatów i autorytetów nowej klasie ludzi, którym przyszło odgrywać decydującą rolę w nowym świecie i być zarazem głównym odbiorcą sztuki. Klasa ta pomimo swej potęgi potrzebowała umocnienia i samopotwierdzenia, bo była klasą parwieniuszowską.

Tu chyba leży przyczyna popularności historyzujących, „stylowych” form, jakie przybiera sztuka XIX wieku – zarówno architektura, gdzie widoczne jest to najjaśniej, jak i sztuki przedstawiające. To jest też powodem, dla którego sztuką oficjalną propagowaną i uznawaną przez ówczesne społeczeństwa mieszczańskie była twórczość akademicka, której zasady wyrosły z krańcowo innych, arystokratycznych ram społecznego i ideowego funkcjonowania. Ale akademizm ze swą normatywną estetyką, z ustaloną hierarchią i określonymi kryteriami ocen, ze swym powoływaniem się na wielką tradycję dawał tak pożądaną gwarancję jakości, popartą autorytetem przeszłości. Tę samą gwarancję, jaką dawały neogotyckie kościoły czy przybierające renesansowe i barokowe kształty fabrykanckie pałace i czynszowe kamienice. Oczywiście sytuacja ta zawierała wewnętrzną sprzeczność. Stąd dzieje dziewiętnastowiecznego akademizmu to właściwie dzieje rozsadzania akademickich zasad przez żywiołowe procesy dokonujące się wokół i w samej sztuce. W rezultacie akademizm przestał istnieć nie tyle za

[Fragment obrazu Wiosna Lawrence'a Alma-Tademy z roku 1895. Malarską specjalnością, dzięki której artysta zdobył sławę i uznanie, były rodzajowe sceny rozgrywane w antycznym kostiumie i otoczeniu. W jego sztuce antyk nie ma już nic wspólnego z tradycją klasyczną. Ograniczenie świata antycznego do roli scenarii idylliczno-zmysłowych wyobrażeń właściwe jest też malarstwu Henryka Siemiradzkiego, często porównywanemu z twórczością Alma-Tademy. O ile jednak Siemiradzki odświeżał swoją paletę efektami czerpanymi z malarstwa plenerowego, o tyle Alma-Tadema bliższy jest wysmakowanemu angielskiemu estetyzmowi. Płótno, wymiary całości 178,5 × 80 cm (J. Paul Getty Museum, Malibu).]

sprawą rewolucyjnych przemian w sztuce „niezależnej”, „nowoczesnej”, choć ich oddziaływanie na akademizm było znaczne, ile został zniszczony przez sprzeczności tkwiące w nim samym, a wynikające z historycznie zrozumiałej, lecz skazanej na niepowodzenie chęci przeszczepienia zasad sztuki zrodzonej w określonych warunkach na grunt całkowicie odmienny. Historyzm, który zdawał się wspierać sztukę akademicką w jej kulcie przeszłości, zadał jej jednocześnie potężny cios, ucząc zrozumienia i tolerancji dla odmienności i różnorodności artystycznego wyrazu. Niósł ze sobą estetyczny pluralizm, który był nie do pogodzenia z akademickim pojęciem piękna – jedynego i niezmiennego. Obok historyzmu był romantyzm, który zasadniczo wpłynął na przekształcenia dziewiętnastowiecznego akademizmu, podobnie jak wtopił się w całą bez mała ówczesną sztukę. Pod jego wpływem sztuka stawała się mniej wyrozumowana, a bardziej uczuciowa. Mniej odwoływała się do intelektu, bardziej do serca. Mówiła o sprawach bliskich, swojskich albo przenosiła w baśniowe światy przeszłości lub egzotyki. Mówiła o nich w sposób opisowy, bardziej przystępny od przenośni i alegorii, którymi tak często posługiwała się sztuka dawna.

Demokratyzacja sztuki z wszystkimi jej konsekwencjami, liberalizujący gusty artystyczne historyzm, uczuciowość romantyczna, przenikanie zgodnych z upodobaniami mieszczańskiego odbiorcy tendencji realistycznych – wszystko to odwodziło sztukę akademicką od jej pierwotnych zasad. Nie znaczy to, że akademizm się nie bronił czy że nie próbował godzić sprzeczności, jakie wynikały ze zderzenia doktryny z nowymi wymaganiami i uwarunkowaniami. Przy wszystkich wewnętrznych sprzecznościach, ustępstwach i kompromisach z nowymi tendencjami akademizm zdaje się mieć swój moment stylowej jedności. W trzeciej ćwierci XIX wieku można mówić o istnieniu międzynarodowego stylu akademicko-oficjalnego. Styl ten jest wypadkową między akademickimi tradycjami a najróżniejszymi nowymi tendencjami.



Przedstawicielami tego stylu byli: Cabanel i Baudry w Paryżu, Hans Makart (1840–1884) w Wiedniu, Karl von Piloty (1826–1886) w Monachium, Siemiradzki w Rzymie. Styl ten współtworzyły Salony i inne wielkie instytucje wystawiennicze, artyści zdobiący opery, muzea i domy towarowe, profesorowie akademii i wzięci mistrzowie prywatnych *ateliers*, modni portreciści i dekoratorzy wnętrz. Kształtowały go owe gigantyczne imprezy, jakimi były wystawy światowe i ściągające tłumy zwiedzających pokazy słynnych obrazów, które jak primadonny objeżdżały wielkie miasta europejskie. Następnym po nim stylem międzynarodowym stała się dopiero secesja.