«…мечта о совершенстве и истине»

Антонио Бонет Корреа

“…el sueño de la perfección y de la verdad”

Antonio Bonet Correa

LA TRADICIÓN ACADÉMICA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

MADRID

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN PETERSBURGO

SAN PETERSBURGO

АКАДЕМИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

КОРОЛЕВСКАЯ АКАДЕМИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ САН-ФЕРНАНДО

МАДРИД

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Comisario — Semyon Mikhailovsky
Куратор — Семен Михайловский

Фотографии — Валерий Кацуба
Fotografía — Valery Katsuba

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Real Academia
de Bellas Artes
de San Fernando
rabasf.com

MADRID

LA TRADICIÓN ACADÉMICA: SAN PETERSBURGO — MADRID

Academia de Bellas Artes de San Petersburgo (Instituto Académico Estatal de Pintura, Escultura y Arquitectura de Iliá Repin de San Petersburgo en la Academia de Bellas Artes de Rusia)

Rector
Semyon Mikhailovsky
Vicerrector de asuntos académicos
Andrey Sklyarenko
Vicerrector para el trabajo científico
Yuri Bobrov
Asistente del rector de la actividad de exposiciones
Yana Naymushina

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Director
Fernando de Terán Troyano
Vicedirector-Tesorero
Ismael Fernández de la Cuesta
Secretario General
José Luis García del Busto Arregui
Académico Delegado del Museo
José María Luzón Nogué

Exposición

Coordinación
Rosa Mª Recio Aguado
Diseño y dirección de montaje
Almudena Palancar Barroso
Montaje de obras
José Blas del Mazo
David López Carracedo
Juan López Velasco
Alejandro Segovia Díaz

Conservadora del Gabinete de dibujos
Ascensión Ciruelos Gonzalo

Catálogo

Diseño
Irina Chekmareva
Traducción español
Instituto Cervantes, Moscú
(traductores: Inna Novosadskaya, Olga Dzhima, Dina Dyachenko)
Corrector
Andrey Bauman
Corrección de color y preimpresión
Dmitry Oshomkov
Traducción Inglés
Catherine Phillips

Impresión PNB Print, Letonia

© Valery Katsuba (fotografías)
© Archivo Estatal Central de Documentos Cinematográficos y Fotográficos (San Petersburgo)
© Instituto Académico Estatal de Pintura, Escultura y Arquitectura de Iliá Repin de San Petersburgo en la Academia de Bellas Artes de Rusia (dibujos y fotografías de archivo)
© Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (dibujos)
© Autores de los textos

АКАДЕМИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ: САНКТ-ПЕТЕРБУРГ — МАДРИД

Санкт-Петербургская академия художеств (Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской академии художеств)

Ректор
Семен Михайловский
Проректор по учебной работе
Андрей Скляренко
Проректор по научной работе
Юрий Бобров
Помощник ректора по выставочной деятельности
Яна Наймушина

Королевская академия изящных искусств Сан-Фернандо

Директор
Фернандо де Теран Тройяно
Проректор-казначей
Исмаэль Фернандес де ла Куэста
Генеральный секретарь
Хосе Луис Гарсия дель Бусто Арреги
Академик, директор музея
Хосе Мария Лусон Ноге

Выставка

Координация
Роса Мария Ресио Агуадо
Дизайн и монтаж
Альмудена Паланкар Барроссо
Монтаж работ
Хосе Блас дель Масо
Давид Лопес-Карраседо
Хуан Лопес Веласко
Алехандро Сеговия Диас

Хранитель кабинета рисунков
Ассенсьон Сируэлос Гонсало

Каталог

Дизайн
Ирина Чекмарева
Испанский перевод
Институт Сервантеса, Москва
(переводчики: Инна Новосадская, Ольга Джима, Дина Дьяченко)
Корректор
Андрей Бауман
Цветокоррекция и препресс
Дмитрий Ошомков
Английский перевод
Кэтрин Филлипс

Отпечатано в типографии PNB Print, Латвия

© Валерий Кацуба (фотографии)
© Центральный архив кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга (архивные фотографии)
© Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской академии художеств (рисунки и архивные фотографии)
© Королевская академия изящных искусств Сан-Фернандо (рисунки)
© Авторы текстов

Instituto Cervantes

Moscú

FROLOVgallery

CON AGRADECIMIENTO:

Daniil Bayushev
Maria Bondareva
Daria Vyatkina
Felix Dlin
Sergey Diachkov
Pavel Egorchenkov
Amy y Vladimir Kouznetsov
Tatiana Pigariova
Taisia Frolova
Anna Shpakova

Juan Angel Aguirre Peña
Elena Blanch
Pedro Carrasco
Isabel Cervera
Nico Diaz
Inmaculada Escobar
Anunciada Fernández de Córdoba
Santiago Fisas
Abraham La Calle
Néstor Marqués González
Antonio Martín Garvín
Isaac Montllor
Laura Muñoz
Dani Rama
Juan Manuel Sánchez Canales
Ángeles Solis
Pedro Terrón
Mayte Villanueva
China Zamalloa

Comunidad de Madrid

Compañia Nacional de Danza de España

ProLab, Moscú

Facultad de Bellas Artes,
Universidad Complutense de Madrid

С БЛАГОДАРНОСТЬЮ:

Даниил Баюшев
Мария Бондарева
Дарья Вяткина
Феликс Длин
Сергей Дьячков
Павел Егорченков
Эми и Владимир Кузнецовы
Татьяна Пигарева
Таисия Фролова
Анна Шпакова

Хуан Анхель Агирре Пенья
Элена Бланк Гонсалес
Майте Вильянуэва
Нико Диас
Педро Карраско
Абраам Ла Кальье
Нестор Маркес Гонсалес
Антонио Мартин Гарвин
Исаак Мунльо
Лаура Муньос
Дани Рама
Чина Самальоа
Хуан Мануэль Санчес Каналес
Исабель Сервера
Анхелес Солис
Педро Террон
Анунсиада Фернандес де Кордова
Сантьяго Фисас
Инмакулада Эскобар

Автономное сообщество Мадрида

Национальный театр танца Испании

«ПроЛаб», Москва

Факультет изящных искусств
Мадридского университета Комплутенсе

CONTENIDO

14 **Semyon Mikhailovsky**
PREFACIO

20 **José María Luzón Nogué**
VIVEROS DE ARTE

28 **Antonio Bonet Correa**
LA FIGURA HUMANA Y EL IDEAL ACADÉMICO
SEGÚN VALERY KATSUBA

36 **Elena Blanch González**
IMPULSÁNDONOS EN EL PASADO PARA CONQUISTAR EL FUTURO

44 **ACADEMIA DE BELLAS ARTES**
SAN PETERSBURGO

54 **Margaret Samu**
MODELOS EN ACADEMIAS DE BELLAS ARTES Y EN ESTUDIOS PRIVADOS

66 **Carmen Sánchez Fernández**
LA INVENCIÓN DEL DESNUDO EN LA GRECIA ANTIGUA

122 **Valery Katsuba**
SAN PETERSBURGO — MADRID

132 **REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO**
MADRID

168 Biografía

170 Summary

СОДЕРЖАНИЕ

14 **Семен Михайловский**
ПРЕДИСЛОВИЕ

24 **Хосе Мария Лусон Ноге**
ТАМ, ГДЕ РОЖДАЕТСЯ ИСКУССТВО

32 **Антонио Бонет Корреа**
ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ ФИГУРА И КАНОНЫ АКАДЕМИЗМА
В ВИДЕНИИ ВАЛЕРИЯ КАЦУБЫ

40 **Элена Бланк Гонсалес**
ОБРАЩАЯСЬ К ПРОШЛОМУ, ЧТОБЫ ИДТИ В БУДУЩЕЕ

44 **АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ**
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

60 **Маргарет Шаму**
НАТУРЩИКИ В АКАДЕМИЯХ ХУДОЖЕСТВ И В ЧАСТНЫХ СТУДИЯХ

70 **Кармен Санчес Фернандес**
ОБНАЖЕННАЯ НАТУРА: ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЕ ОТКРЫТИЕ

127 **Валерий Кацуба**
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ — МАДРИД

132 **КОРОЛЕВСКАЯ АКАДЕМИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ САН-ФЕРНАНДО**
МАДРИД

168 Биографии

170 Summary

Valery Katsuba. *Katya Logunova, gimnasta*
Museo de la Academia de Bellas Artes
SAN PETERSBURGO, 2008
NEGATIVO, C-PRINT, 100 × 85 CM

Валерий Кацуба. *Гимнастка Катя Логунова*
Музей Академии художеств
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2008
НЕГАТИВ, С-ПРИНТ, 100 × 85 СМ

Семен Михайловский,
куратор выставки,
ректор Санкт-Петербургской
академии художеств

Академия художеств создавалась в Санкт-Петербурге с целью подготовки мастеров: живописцев, скульпторов, архитекторов, способных решать масштабные творческие задачи, и, что немаловажно, для их приобщения к ценностям европейской культуры, воспитания в духе идеалов эпохи Просвещения. Талантливые юноши (девушки появились много позже), ориентированные на классику, штудировали образцы, определенные учителями примеры красоты и благородства. Серьезность замысла, совершенство исполнения, следование канонам, казалось, гарантировали жизнеспособность системы. А повторяемость тем и сюжетов, средств и методов означала преемственность академической школы.

Перед написанием устава, закрепляющего статус и привилегии нашей академии, была проведена большая работа по обобщению опыта европейских академий, в том числе и испанской — Королевской академии изящных искусств Сан-Фернандо. А первыми наставниками были французы, итальянцы и немцы. Они привили чувство формы, пропорций, цвета. Со временем их место заняли русские педагоги. Однако мы с благодарностью вспоминаем тех, кто стоял у истоков академической художественной школы: не только маститых профессоров, таких как великолепный Валлен-Деламот, спроектировавший величественное здание на набережной Невы, и Жилле, основавший натурный класс, но и других, менее амбициозных иностранцев, получивших русские имена и связавших жизнь с нашей школой.

Все старые академии изящных искусств, созданные до начала Нового времени, имеют много общего. Они схожи внешней торжественностью зданий, длинными коридорами и просторными мастерскими с множеством гипсов богов и героев, анатомическими классами с непременными амфитеатрами и черепами, складированными в застекленных шкафах, и, наконец, артистическим беспорядком и запахом скипидара, которым пропитан воздух. Старые академии отличаются тем, что здесь много пишут и постоянно рисуют с натуры. Иностранным коллегам незнакомо слово «постановка», но понятны смысл и значение натурщика, застывшего в выразительной позе на фоне драпировок. Сравнивая сегодня рисунки, сделанные старыми мастерами в Петербурге и в Мадриде, мы видим поразительное сходство. И речь не о способах изображения, а именно о предмете, о том, что изображено.

Мы намеренно показываем фотографии, передающие атмосферу наших академий, и рисунки старых и новых мастеров, где неразрывность этой европейской традиции выразилась наиболее очевидно.

Semyon Mikhailovsky
Comisario de la exposición,
Rector de la Academia de Bellas
Artes de San Petersburgo

La Academia de Bellas Artes fue creada en San Petersburgo con el propósito de proporcionar formación a pintores, escultores y arquitectos, dotarlos de la capacidad de resolver retos creativos a gran escala y, lo que es más importante, iniciarlos en los valores de la cultura europea, en la educación y en el espíritu de los ideales de la Ilustración. Orientados en el clasicismo, los hombres con talento (Las mujeres aparecerían mucho más tarde) estudiaron algunos ejemplos de la belleza y de la nobleza, la gravedad del diseño, la excelencia en la ejecución y la adhesión a los cánones. Estos estudios garantizaban la viabilidad del sistema. Una repetición de temas y temas, herramientas y métodos significaba la continuidad de la tradición académica.

Antes de que el Estado escribiera la primera carta que consagraba los privilegios de nuestra academia, en Rusia ya se había llevado a cabo una gran labor de investigación y estudio de las academias europeas, una de ellas era la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Los primeros mentores de la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo fueron franceses, italianos y alemanes. Ellos inculcaron a sus alumnos el sentido de la forma, de la proporción y del color, pero con el tiempo fueron siendo sustituidos por maestros rusos. Sin embargo, recordamos con gratitud a los que estuvieron en el origen de la escuela de arte académico, no solo a los venerables profesores, también a la espléndida Jean-Baptiste Vallin de la Mothe, quien diseñó el magnífico edificio en el río Neva, y a Gillet, fundadora las clases con modelos vivos que posaban para los estudiantes. Además recordamos a aquellos maestros extranjeros menos ambiciosos que acabaron adoptando nombres rusos y que permanecieron asociados a nuestra escuela de por vida.

Todas las antiguas academias de bellas artes creadas antes del comienzo de los tiempos modernos tienen mucho en común. Son similares en la solemnidad exterior de sus edificios, en la magnitud de sus largos pasillos y de sus amplios estudios donde se encuentra una gran cantidad de dioses y héroes de yeso. Todas las academias cuentan además con aulas de anatomía con el indispensable anfiteatro y con cráneos guardados en cajas de vidrio. Finalmente, todas las academias comparten el desorden artístico y el olor a trementina que impregna el aire. Las academias antiguas se enorgullecían de que en ellas se pintara y dibujara del natural con muchos modelos que posaban para los estudiantes delante de un cortinaje y en actitud expresiva. En la confrontación de los dibujos de San Petersburgo y Madrid realizados

* * *

В Академии художеств снимали разные фотографы: любители и профессионалы. В советские времена здесь была лаборатория, в которой трудились замечательные люди, не только фотографировавшие по просьбе художников их произведения или академические торжества, но и помогавшие студентам проявлять пленки и печатать снимки. Помню, там стояло старинное оборудование и под сводами в мистической полутьме порхали мотыльки. Об открытии фотолаборатории в Академии хлопотал еще барон Клодт.

Надо сказать, что впервые фотоизображения, а именно три снимка, исполненных Дагером, экспонировались в академических стенах осенью 1839 года. Одним из первых получивших почетное звание фотографа Императорской академии художеств — «за изобретенный особый способ фотографии» — был Андрей Карелин. Нельзя не вспомнить и о том, что Крамской и Куинджи подрабатывали ретушированием.

Благодаря фотографиям, созданным 100 лет назад Карлом Буллой, мы знаем, как проходили заседания совета Академии под председательством великой княгини Марии Павловны и как чествовали Шаляпина в нашей столовой.

Уже в недавнем прошлом в Академии снимали Сара Мун и Дебора Турбевилль, Фриц фон дер Шуленбург и Филип-Лорка Ди Корсия. Они восхищались Академией, и нас воодушевлял их энтузиазм.

Валерий Кацуба — мой давний друг. Когда я предложил ему пофотографировать в академических мастерских не моделей, а преподавателей и студентов, он великодушно согласился. Кацуба ценит и любит Академию. Его работы пропитаны чувством уважения к Академии — хранительнице классической традиции в искусстве. В своих фотографиях он поэтизирует Академию, создает некий идеальный образ художественной школы, возможно далекий от действительности, но соблазнительно прекрасный. □

por quienes son hoy viejos maestros, vemos un parecido sorprendente. No tanto en el método de hacer/dibujar la imagen, como en el tema que se representa y en el objeto o modelo que se está dibujando.

Queremos por ello mostrar las fotografías que describen la atmósfera de nuestras academias y los dibujos de los antiguos y nuevos maestros en los que se expresa claramente la continuidad de la tradición europea.

* * *

En la Academia de Bellas Artes trabajaron varios fotógrafos, tanto aficionados, como profesionales. En los tiempos soviéticos aquí había un laboratorio donde trabajaba gente estupenda, no solo fotografiaban obras a petición de artistas o eventos de gala, sino también ayudaban a los estudiantes a revelar sus películas e imprimir las fotografías. Recuerdo equipos fotográficos antiguos y mariposas volando en la oscuridad bajo las bóvedas. El barón Klodt fue el que solicitó abrir un laboratorio fotográfico en la Academia.

Cabe mencionar que las primeras imágenes fotográficas, en concreto tres imágenes hechas por Daguerre, fueron expuestas en la Academia en otoño de 1939. Andrey Karelin fue uno de los primeros en obtener el grado de fotógrafo de la Academia Imperial de Bellas Artes por “haber inventado un método especial de fotografía”. También hay que mencionar que los pintores Ivan Kramskoy y Arkhip Kuindzhi trabajaron retocando fotos.

Gracias a las fotografías hechas hace un siglo por Karl Bulla sabemos cómo eran las reuniones del Consejo presidido por la Gran princesa María Pavlovna y el homenaje a Fiódor Shalyapin en el comedor de la Academia.

En el pasado más reciente trabajaron fotógrafos como Sarah Moon, Deborah Turberville, Fritz von der Schulenburg y Philip-Lorca diCorcia. Les encantó la Academia y nos animó su entusiasmo.

Valery Katsuba que sacó fotografías en la Academia es mi amigo desde hace tiempo. Cuando le propuse fotografiar en nuestros talleres a profesores y alumnos en vez de a modelos, aceptó la propuesta. Sus obras irradian respeto hacia la Academia como una institución que mantiene la tradición clásica en el arte. Crea una imagen muy poética de la Academia, a lo mejor algo lejana de la realidad, pero infinitamente bella. □

Valery Katsuba. *Alberto Escobar, bailarín*
Escalera Monumental. Real Academia
de Bellas Artes de San Fernando

MADRID, 2015

NEGATIVO, C-PRINT, 100 × 96 CM

Валерий Кацуба. *Танцовщик Альберто Эскобар*
Парадная лестница, Королевская академия
изящных искусств Сан-Фернандо

MADRID, 2015

НЕГАТИВ, С-ПРИНТ, 100 × 96 СМ

José María Luzón Nogué
Académico Delegado del Museo
Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando

VIVEROS DE ARTE

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ SAN PETERSBURGO

En el siglo XVIII las cortes europeas encontraron un modo común de desarrollar las artes con el impulso de las ideas que alimentaba la Ilustración. Fue un momento en el que se quiso transformar el modo de aprendizaje de los alumnos, que hasta entonces había estado en el rígido corsé de los gremios medievales. Para ello surgieron las academias y prácticamente en toda Europa el viento que impulsaba su creación fue el mismo. Se separaron y se hicieron nobles tres artes consideradas principales, quedando fuera de este nuevo sistema las que se denominaron artes serviles o subsidiarias. Las tres artes ennoblecidos fueron la Arquitectura la Escultura y la Pintura, lo que generó una nueva y diferente visión hacía quienes las practicaban. En España la creación de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando tuvo lugar de manera oficial en 1752, si bien venía funcionando con el apoyo de la Corona desde 1744. Muchos de los primeros profesores y artistas que trabajaron y enseñaron en esta academia fueron italianos, como también lo fueron en otras cortes europeas, en las que el modelo de enseñanza y la propagación del gusto por el mundo clásico fue prácticamente idéntico. Se utilizaban para ello modelos en yeso sacados de las esculturas más famosas de Roma, Florencia y Nápoles, generando de este modo unas galerías que fueron dibujadas y modeladas por numerosos artistas en formación. Los pintores incluían visiblemente, como modelos, figuras que estaban inspiradas en las esculturas antiguas que habían dibujado durante su época de aprendizaje. Los arquitectos también introducían en la decoración exterior de los edificios numerosas versiones de las esculturas griegas y romanas. Las tres nobles artes estaban estrechamente interconectadas entre sí a través de las academias.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando formó una galería a partir de copias en yeso que estaban ya en Madrid, como las adquiridas por el pintor de cámara Diego Velázquez para el rey Felipe IV en 1752. Estas esculturas estuvieron inicialmente en el Alcázar de Madrid, o Palacio Real, hasta que después de un incendio ocurrido en 1734 fueron reparadas algunas y trasladadas a la primera sede de la Academia. En 1775 se produce la adquisición del actual Palacio de Goyeneche, donde la colección se enriqueció con muchas esculturas donadas por el pintor Antón Rafael Mengs al rey Carlos III, que fueron traídas de Italia. De este modo la formación del gusto en los primeros pasos que daban los alumnos dibujando copias en yeso, se hizo con modelos de las colecciones Ludovisi, Medici, Belvedere del Vaticano, Borghese, y todas las más importantes galerías de escultura que había disponibles en ese momento en Roma. A veces no era fácil obtener los permisos, por lo que encontramos numerosas gestiones de los embajadores ante el Papa, o ante los propietarios de las galerías romanas, para que se permitiese a los formadores sacar las copias deseadas. Un documento conservado en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando subraya la importancia de haber obtenido un permiso en el Vaticano, que según afirman los que lo obtienen, ni siquiera la emperatriz de Rusia había logrado. Había una competencia entre estas academias, pero a la vez nos consta que se produjo un fluido intercambio entre ellas. El archivo mencionado de la academia de Madrid tiene numerosos documentos que testimonian estas relaciones.

La Academia de las Artes de San Petersburgo tiene una historia prácticamente paralela a la de Madrid en sus orígenes. Se crea apenas cinco años después de la inauguración oficial de la primera, por iniciativa del mecenas Iván Shuválov y también es pronto dotada con un magnífico edificio de Jean-Baptiste Vallin de la Mothe y Alexandre F. Kokórinof a orillas del río Neva, en el centro mismo de la ciudad. Desde entonces esta academia ha sido la referencia para la formación de los jóvenes en las artes plásticas. Durante el siglo XIX ambas academias evolucionaron en direcciones ligeramente similares hasta que ya en el siglo XX se producen cambios sustanciales que les hacen recorrer caminos diferentes. En Rusia el movimiento determinante fue el llamado de los pintores itinerantes, que quisieron hacer sus exposiciones fuera del rígido marco de la Academia. En España fueron las vanguardias las que separaron parcialmente la actividad de la academia de lo que se estaba produciendo fuera de ella. Más tarde la Academia de San Fernando cedió toda la labor docente a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad, manteniéndose en ella la tradición académica como órgano representativo ampliamente reconocido, junto con sus colecciones su biblioteca y su archivo. Hoy es un centro de investigación avanzado en las bellas artes y se ocupa del desarrollo de las nuevas tecnologías que están emergiendo, la elaboración del vocabulario de las artes, o la investigación de temas puntuales de historia del arte. De este modo a las tres nobles artes iniciales, es decir, arquitectura escultura y pintura, se añadieron en el siglo XIX la música y en el siglo XX las que denominamos “nuevas artes de la imagen”. Tan sólo

МАДРИД MADRID

de manera excepcional y en casos puntuales se organizan cursos breves a cargo de grandes maestros en cada una de las artes representadas por los 56 miembros de la Real Academia. Dentro de esas actividades figuran numerosas exposiciones de temas muy diversos que van desde los grandes maestros históricos hasta los artistas más actuales. La última exposición que unió a la Real Academia de bellas artes de San Fernando con un museo en San Petersburgo estuvo relacionada con los cuadros que vinieron de Velázquez, Murillo, Goya y el greco, que se conservan en el museo del Ermitage, pero de ello hace ya casi 20 años.

Recorriendo las salas de estas dos instituciones que fueron tan similares, el ojo del fotógrafo Valery Katsuba ha sabido ver los puntos de coincidencia. En algunos casos incluso los ha creado el mismo. Las salas y galerías de la Academia de San Petersburgo tienen la vida de los artistas de muchos países que se encuentran en ella, los modelos y las modelos que siguen posando para ellos. Y en medio de este ambiente vivo, las estatuas inertes de yeso que dibujaron muchas generaciones. En Madrid, sin embargo, las esculturas han sido convertidas en objetos de museo, piezas de estudio. Se analizan las diferencias existentes entre los vaciados del siglo XVIII venidos a España y el estado actual en que se encuentran las obras de los que fueron extraídos. Las diferencias muchas veces son notables y esta comparación nos permite documentar intervenciones hechas por los escultores, los restauradores y a veces los accidentes que ocurrieron con muchas de ellas. La galería de esculturas de la Academia de San Fernando está siendo tratada como un archivo documental y como un fondo histórico que continuamente nos facilita información y sorpresas. Tanto en una como en otra academia Valery Katsuba ha visto espacios similares y los ha transformado en algo nuevo, con la introducción de modelos escogidos por el mismo. Bailarinas, atletas, cuerpos perfectamente cuidados por el ejercicio de la danza o del deporte, en paralelo con otros que también alcanzaron ese grado de perfección en los ejercicios de la palestra. La exposición no es, por consiguiente, una exposición fotográfica, sino una manera de presentar dos instituciones que fueron esenciales en la formación del gusto artístico en Europa, que tienen una historia en muchos aspectos común y que nos permiten ver la permanencia y los cambios del gusto a lo largo de más de doscientos cincuenta años. Las imágenes seleccionadas se han puesto también junto con otras fotografías y dibujos de archivo que refuerzan esta idea que quiere trasmitir la exposición. □

Хосе Мария Лусон Ноге,
академик, директор музея
Королевской академии
изящных искусств
Сан-Фернандо

ТАМ, ГДЕ РОЖДАЕТСЯ ИСКУССТВО

В XVIII веке, под влиянием идей эпохи Просвещения, европейские дворы нашли единый способ развития искусства. Тогда и возникло стремление изменить систему обучения будущих художников, которая до тех пор резко ограничивалась рамками средневековых гильдий. Для выполнения этой задачи появились академии, и практически по всей Европе причина их возникновения была одинаковой. Выделились три главных вида изящных искусств, все прочие оказались признаны второстепенными. Тремя благородными видами искусства стали архитектура, скульптура и живопись. Подобное разделение сформировало новый взгляд на людей искусства. Королевская академия трех благородных искусств Сан-Фернандо была официально основана в 1752 году, но существовала при поддержке двора уже с 1744-го. Многие первые преподаватели и художники, работавшие в этой академии, были итальянцами, как и при других дворах Европы, где программа обучения будущих художников и популяризации классического искусства была практически идентичной. Для этого использовались гипсовые копии самых знаменитых скульптур Рима, Флоренции и Неаполя. Создавались галереи, где работали начинающие художники и скульпторы. Живописцы вдохновлялись классической скульптурой, которую постигали в процессе обучения. Архитекторы также использовали образцы греческой и римской скульптуры — для украшения фасадов. Все три изящных искусства были тесно связаны между собой посредством академий.

Королевская академия изящных искусств Сан-Фернандо собрала коллекцию гипсовых копий скульптур, из числа тех, что уже находились в Мадриде, например приобретенные придворным художником Диего Веласкесом для короля Филиппа IV в 1752-м. Эти скульптуры изначально размещались в Мадридском Алькасаре, или Королевском дворце, до пожара 1734 года, после которого часть произведений отреставрировали и отправили в первое здание академии. В 1755-м был приобретен дворец Гойенече, где академия располагается и поныне и где коллекция обогатилась привезенными из Италии скульптурами, подаренными художником Антоном Рафаэлем Менгсом королю Карлу III. В то время формирование вкуса учеников, делавших свои первые шаги, копируя гипсовые слепки, — происходило под влиянием образов из коллекций Лудовизи, Медичи, Бельведера (Ватикан), Галереи Боргезе и других римских собраний. Получить разрешение на создание слепка было непростой задачей, доказательством этому служат многочисленные обращения от послов к папе или к владельцам римских галерей с просьбой о разрешении снять копию с определенных скульптур. В документе из архива Королевской академии изящных искусств Сан-Фернандо подчеркивается важность получения разрешения в Ватикане. Как отмечают получившие это разрешение, даже сама русская императрица не добилась его. Академии соперничали между собой, но в то же время активно сотрудничали. В архиве Королевской академии изящных искусств Сан-Фернандо хранятся многочисленные документы, подтверждающие эти взаимоотношения.

История Императорской академии художеств (Санкт-Петербург) схожа с историей академии в Мадриде. Она была открыта через пять лет после Королевской академии изящных искусств Сан-Фернандо, по инициативе Ивана Шувалова, и вскоре расположилась в самом центре города, на берегу Невы, в красивейшем здании, созданном по проекту Жана-Батиста-Мишеля Валлен-Деламота и Александра Кокоринова. С тех пор она стала эталоном в области художественного образования. На протяжении XIX века обе академии развивались примерно в одном направлении, но уже в XX столетии произошли существенные изменения, которые заставили их пути разойтись. Определяющим направлением в России стала деятельность передвижников, желавших выйти за жесткие рамки, установленные Академией. В Испании же ключевую роль сыграли художники-авангардисты, которые частично отграничили деятельность академии от того, что происходило за ее пределами. Позже Королевская академия изящных искусств Сан-Фернандо передала всю преподавательскую деятельность факультету изящных искусств Университета Комплутенсе, сохранив за собой репрезентативную функцию, а также музей, библиотеку и архив. Ныне академия — современный исследовательский центр, который занимается развитием новых технологий, созданием словаря и исследованием определенных вопросов истории искусства. К трем изящным искусствам — скульптуре, архитектуре и живописи — в XIX веке добавилась музыка, а в XX столетии также и новые жанры визуального искусства. В исключительных случаях, признанные мастера организуют короткие курсы, посвященные разным направлениям искусства, каждое из которых представлено 56 членами Королевской академии. Кроме того, проходят многочисленные выставки, где экспонируются

произведения и великих художников прошлого, и современных авторов. На последней совместной выставке Королевской академии изящных искусств Сан-Фернандо и музеев Санкт-Петербурга, состоявшейся почти 20 лет назад, были представлены работы Веласкеса, Мурильо, Гойи и Эль Греко из собрания Эрмитажа.

Прогуливаясь по залам двух академий, фотограф Валерий Кацуба обнаружил в них много общего. В некоторых случаях эти совпадения он создал сам. В залах и галереях Санкт-Петербургской академии художеств кипит жизнь, работают художники из разных стран, и натурщики продолжают позировать для них. Здесь мы видим и гипсовые статуи, которые рисовали многие поколения студентов. В Мадриде же скульптуры превратились в музейные экспонаты и объекты исследования. В Королевской академии изящных искусств Сан-Фернандо анализируют различия между гипсовыми копиями XVIII века, привезенными в Испанию, и современным состоянием скульптур, с которых были сняты эти копии. Разница иногда бросается в глаза, и в этом случае сравнение помогает установить изменения, сделанные ваятелями и реставраторами, а нередко и случайные повреждения скульптур. Собрание скульптур Академии Сан-Фернандо рассматривается как документальный архив и исторический фонд, который не перестает удивлять нас. Валерий Кацуба трансформировал пространства обеих академий в нечто новое, поместив в них совершенные тела натурщиков, спортсменов и танцовщиков.

Эта выставка — не просто выставка фотографий, а рассказ о двух академиях с похожей историей, сыгравших ключевую роль в формировании художественного вкуса в Европе и позволяющих нам увидеть его постоянство и изменения, происходившие в нем на протяжении 250 лет. Наряду с выбранными для выставки снимками представлены архивные фотографии и рисунки. □

Antonio Bonet Correa
Director honorario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Catedrático emérito e historiador del arte español

LA FIGURA HUMANA Y EL IDEAL ACADÉMICO SEGÚN VALERY KATSUBA

La cuestión artística es una facultad particular y distintiva del género humano. De todos los entes biológicos existentes los únicos que hablan y pintan son los seres racionales, los hombres y las mujeres. El lenguaje y la literatura, al igual que las artes gráficas son la muestra de la superioridad de la mente humana. La creación artística es imposible para los animales. Incluidos los primates, pese a su puesto en la escala de la evolución de las especies, son incapaces de reproducir gráficamente su entorno vital. En el siglo XVIII, de acuerdo con el pensamiento de los teóricos del arte hubo artistas que con sentido crítico compusieron pequeños cuadros en los que unos monos, pretendidamente sabios, sirviéndose de una paleta y pinceles intentaban pintarrajear un lienzo en blanco. La creación pictórica solo es propia de los seres humanos.

La historia confirma nuestro aserto. Desde los tiempos más remotos los seres humanos no han cesado de dibujar, pintar y esculpir, reproduciendo las figuras de las personas, los animales y los útiles y objetos creados para la subsistencia y el hábitat cotidiano. Las pinturas rupestres de la Prehistoria, los ídolos y fetiches de los pueblos primitivos, las estatuas egipcias y griegas, las imágenes de santos y seres celestiales de la Edad Media o las efigies de personajes ilustres del Renacimiento y del Barroco, lo mismo que los héroes cívicos del Romanticismo o de los actuales comics, son ejemplos paradigmáticos de la necesidad de representar a las personas más singulares del género humano. En el fondo se trata de un ejercicio de introspección del cuerpo y del alma, del reposo o de la acción, tanto física como psíquica, una manera de exorcizar el destino al cual está sometido todo ser perecedero, que quiere conservar la memoria de una existencia, que aspira a ser inmortal.

El campo de la creación artística en la Edad Contemporánea, gracias a los adelantos técnicos, se ha ensanchado considerablemente. La invención de la fotografía, en el siglo XIX en tanto que "medio" o "modo" de representación gráfica vino a añadirse a los modos tradicionales de la pintura y el grabado. De sobra es sabido como la cámara oscura, conocida desde la Antigüedad y empleada por los pintores en el siglo XVIII al colocarse una lente óptica hizo posible la toma de un motivo visual que trasladado al papel o al soporte gráfico proporcionaba la imagen de un motivo natural. En un principio se creyó que la fotografía era una forma objetiva de captar la realidad visual, pero muy pronto se demostró que esta afirmación no era cierta. La prueba es que los fotógrafos, manipulando el aparato y el revelado del clisé, podían obtener la imagen que de antemano deseaban. Los distintos estilos de los diferentes fotógrafos, cuando escogen un mismo tema, es prueba fehaciente de nuestro aserto. El abanico de posibilidades de la fotografía es tan variado como el que siempre han empleado la pintura los demás artistas plásticos.

En lo que se refiere a la reproducción fotográfica de las figuras humanas y de los animales, en un principio no era posible captarlas si se movían. Para que apareciesen en el clise tienen que posar y quedarse totalmente quietas. Para lograr que apareciesen con todo su dinamismo hay que recordar las experiencias llevadas a cabo a finales del siglo XIX por el británico Muybridge Edward, el padre de la "motion picture". Su serie de instantáneas sobre la locomoción de las figuras vivas ha sido esencial para el arte contemporáneo. Los artistas cada vez con mayor frecuencia, como Degas, se sirvieron de las instantáneas fotográficas para realizar sus cuadros pictóricos. Sin las secuencias de figuras en movimiento de Muybridge no hubieran sido posibles las composiciones pictóricas vanguardistas de un Desnudo bajando una escalera de Marcel Duchamp o El dinamismo de un perro atado con una correa del futurista Giacomo Balla. En la actualidad la fotografía es un arte autónomo, que muchas veces suplanta a la pintura, que durante siglos fue la soberana artística de la imagen.

La presente exposición del escritor y fotógrafo ruso Valery Katsuba acerca de la tradición académica y la representación de la figura humana es digna de ser apreciada por su indiscutible valor estético y a la vez didáctico. Katsuba, cuya formación artística, de orden figurativo, ha tenido lugar en las salas de la Antigua Academia Imperial de San Petersburgo y que en España ha escogido como modelo el legado artístico de la madrileña Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ha reunido una serie de testimonios artísticos de la vigencia que todavía tiene la belleza clásica. Junto a las viejas y actuales fotografías de los alumnos y profesores que en las aulas aprenden a dibujar y pintar, une visualmente las imágenes de modelos desnudos y vestidos y los bailarines, masculinos y femeninos que danzan en medio de las salas en las cuales se exhiben museísticamente pinturas y esculturas del pasado. Importante es a la vez la exposición de antiguas láminas, llamadas "academias", en las que, como ejercicio, los alumnos dibujaban "el estudio de una figura entera y desnuda, tomada

al natural y que no forma parte de una composición", Katsuba, retrata a los actuales modelos vivos, hombres y mujeres posando, a jóvenes que enzarzados luchan, a jinetes a caballo o bailarines que danzan entre las piezas antiguas de pintura o escultura. Como se sabe en las academias para alcanzar la maestría en el arte se comenzaba copiando primero figuras en la "clase de dibujo", luego dibujando en la clase de "estudio de los modelos de yeso" y por último en el aula de "copia del natural", esta última con los modelos desnudos de hombres, que según las normas solo eras admitidos dentro del recinto académico.

Las dos Academias que ha escogido Katsuba para su intervención fueron creadas en el siglo XVIII siguiendo las normas dictadas por el racional espíritu francés. Fundadas ambas en dos ciudades, de nueva traza, con el fin de formar arquitectos, escultores, pintores y decoradores que trabajarían en los flamantes edificios oficiales, su papel principal era el de la enseñanza del buen gusto neoclásico. En la actualidad solo la de San Petersburgo sigue siendo un centro didáctico, bastión del arte figurativo desde que, a mediados del siglo XIX, los llamados pintores itinerantes, contrarios al academicismo a lo Ingres, impusieron el arte realista. La Academia de Madrid, desde 1844, es decir más de un siglo y medio, únicamente es una corporación de ilustres y consagrados artistas, puesto que la enseñanza es impartida por la Facultad de Bellas Artes que pertenece a la Universidad Complutense, sita en la ciudad universitaria. De señalar que ambas academias, están insertadas en magníficos edificios. La Academia de San Petersburgo en un enorme inmueble neoclásico mandado construir por Catalina La Grande, a orillas del río Neva y la de Madrid ocupa el Palacio barroco de Goyeneche, que comprado por Carlos III fue transformado en edificio neoclásico por el académico Diego de Villanueva. Es de interés señalar la relación que en un principio tuvieron las dos academias. En el año 1766 la Academia de San Fernando envió a la Academia Imperial rusa una copia de los Estatutos y varios ejemplares de las medallas que se distribuían en los premios y en 1770, siguiendo los deseos del secretario Soltikoff siete láminas de tema "profano", grabadas en París por el grabador español Manuel Salvador de Carmona.

Las imágenes académicas que ilustran la exposición de Katsuba no son un capricho ni tampoco una mera casualidad. Sus modelos vivos y bailarines tienen que ver con su inicial formación artística. No hay que olvidar que la antigua capital del Imperio ruso fue el foco primordial y más relevante de la ópera y del ballet clásico y moderno de la época contemporánea. El teatro Mariinsski, construido entre 1859.1860, ha sido el templo de la integración de las artes efímeras y las artes pláticas, el crisol de la música, la danza y la escenografía de vanguardia. Plataforma de grandes directores, compositores y bailarines, su papel ha sido el escenario fundamental para mostrar la belleza más sublime

de orden corporal y sensible de la figura humana. Katsuba ha entendido su mensaje. La danza es más que una acción lúdica. Como el cortejo de las aves o la exteriorización de la energía vital de los seres biológicos, la danza es un rito iniciatico para los seres humanos. Los bailarines y las bailarinas vestidos o con el cuerpo casi desnudo, logran transportarnos a un mundo casi irreal y mágico. Las fuentes de inspiración son siempre de orden cultural. De ahí que tengan antecedentes eruditos e intelectuales de intercambio artístico. Un ejemplo es el del vestuario y figurín de los entes danzantes. En la biblioteca de la Academia de San Petersburgo se conserva un ejemplar del Álbum coloreado a mano, Colección de Trajes de España. Tanto antiguos como modernos obra del grabador Juan de la Cruz Cano y Holmedilla, publicado en Madrid en el año 1777. Fuente de inspiración para los escenógrafos de las óperas y los ballets en los que España es la protagonista romántica, este volúmen fue esencial a nivel internacional.

Para acabar, a manera de coda, es oportuno hacer una aclaración. La intervención y la apropiación que sobre la representación académica de la figura humana hace Valery Katsuba, más que un ejercicio de carácter estético, es una afirmación de la permanencia de un tema recurrente que, a lo largo de los siglos, se ha manifestado bajo las más proteicas y variadas formas estéticas. Una de ellas, quizá la más relevante del arte occidental, ha sido la clásica. La búsqueda de lo apolíneo y de lo dionisíaco de la serenidad, belleza y armonía y el lado pasional, incluso brutal de las personas, pertenece al mundo de los mitos y los viejos ritos ancestrales. Nada es más atractivo que el sueño de la perfección y de la verdad. Por otra parte es también de tener en cuenta el arte real de carácter naturalista. Frente a las rutinas académicas y la tiranía de las reglas y los preceptos es de tener en cuenta el aire vivificador de la realidad que oxigena la existencia de los humanos. Valery Katsuba, cuando capta la instantánea de los bailarines y las bailarinas que danzan delante de los cuadros de Goya o de los yesos clásicos, expuestos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nos proporciona directamente la imagen del nexo que une el arte con la vida. Ningún triunfo es más superior a esta sublimación del esfuerzo vital de la fuerte y a la vez frágil y perecedera anatomía de los humanos.

Madrid, 1 de junio de 2017

□

Антонио Бонет Корреа,
почетный директор Королевской академии Сан-Фернандо, заслуженный профессор, историк испанского искусства

ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ ФИГУРА И КАНОНЫ АКАДЕМИЗМА В ВИДЕНИИ ВАЛЕРИЯ КАЦУБЫ

Способность к творчеству — отличительное свойство человека. Из всех живых существ только человек может говорить и рисовать. Язык и литература, так же как изобразительное искусство, доказывают превосходство человеческого разума. Животные не способны к творчеству; даже приматы, стоящие на вершине эволюции, не могут графически изобразить окружающий мир. В XVIII веке, отражая представления тогдашних специалистов по теории искусства, некоторые художники написали картины, где обезьяны, вооружившись палитрой и кисточкой, с умным видом пытались разрисовать белый холст. Но только человек способен заниматься живописью.

История подтверждает эту мысль. С давних времен человек не переставал рисовать, писать и ваять, создавая образы людей, животных, а также различных предметов из своей повседневной жизни. Наскальная доисторическая живопись, идолы и фетиши первобытных людей, древнеегипетские и древнегреческие статуи, средневековые изображения святых, портреты выдающихся людей Средневековья и эпохи барокко, яркие образы героев романтизма или современных комиксов — всё это примеры потребности изображать выдающихся представителей человеческого рода. По сути, речь идет об опыте созерцания тела и души в состоянии покоя или в действии (как в физическом, так и в психическом смысле), о попытке «заговорить» жребий, на который обречен каждый из смертных, желающий оставить память о своем существовании и таким способом достичь бессмертия.

В Новое время, благодаря развитию техники, появились новые виды искусства. В XIX столетии была изобретена фотография, и этот метод графического изображения дополнил традиционные методы: живопись и гравюру. Известная еще с древности камера-обскура, которой пользовались художники XVIII века, позволила получать изображения и переносить их на бумагу. Сначала фотография считалась объективной формой фиксации реальности, но скоро выяснилось, что это не совсем так. Благодаря особым техникам использования фотоаппарата и проявки, фотограф мог получить желаемое изображение. Разные стили, которые мы видим в произведениях фотографов, работающих над одной темой, подтверждают эту мысль. Выразительные средства фотографии так же многообразны, как и возможности других видов изобразительных искусств.

Сначала нельзя было сфотографировать человека или животное, если те не были неподвижны: для создания изображения они должны были полностью замереть. Чтобы передать весь динамизм движущейся фигуры, нужно вспомнить опыты британского фотографа Эдварда Мейбриджа, сконструировавшего «зоопраксископ» в конце XIX века. Создание Мейбриджем серии фотографий, исследующих движение фигур, стало важным моментом в истории современного искусства. Всё чаще художники, например Эдгар Дега, стали использовать фотографию при написании картин. Без опыта хронофотографии Эдварда Мейбриджа было бы невозможно создать такие авангардные работы, как «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» Марселя Дюшана или «Динамизм собаки на поводке» Джакомо Баллы. В настоящее время фотография — независимый вид искусства, который во многих случаях заменяет живопись, веками занимавшую ведущее положение по сравнению с другими видами искусств.

Работы российского писателя и фотографа Валерия Кацубы, посвященные академической традиции и изображению человеческой фигуры, заслуживают внимания по причине их бесспорной эстетической и дидактической ценности. Валерий Кацуба, художественный вкус которого сформировался в классическом Петербурге, в том числе в залах Санкт-Петербургской академии художеств, в Испании выбрал для изучения наследие Королевской академии изящных искусств Сан-Фернандо. Российский фотограф успешно реализовал художественный проект, доказывающий, что классические каноны красоты не теряют актуальности. В рамках выставки экспонированы архивные и современные фотографии преподавателей и студентов, которые учатся рисунку и живописи, фотографии одетых и обнаженных натурщиков, а также балерин и танцовщиков, которые танцуют в залах, окруженные произведениями искусства. Кроме того, представляют интерес старинные рисунки academias, где студент должен был изобразить «с натуры обнаженную фигуру в полный рост, вне какой-либо композиции». На фотографиях Валерия Кацубы мы видим позирующих натурщиков и натурщиц, борцов, всадников, танцовщиков, которые танцуют среди старинных картин и скульптур. Как известно, студенты академий сначала учились рисовать фигуры в классе рисунка, затем в классе изучения гипсовых копий, и лишь после этого переходили в класс рисунка с натуры, где, согласно правилам академий, позировали только натурщики-мужчины.

Обе академии, выбранные Валерием Кацубой, были основаны в XVIII веке по французскому образцу. Обе они были призваны обучать архитекторов, скульпторов, живописцев. Основной целью работы академий стало распространение неоклассического стиля. В настоящее время только Санкт-Петербургская академия художеств остается учебным заведением и одним из столпов реалистического искусства, с тех пор как во второй половине XIX столетия передвижники, противопоставлявшие себя академизму в духе Энгра, обратились к правдивому изображению жизни. Королевская академия изящных искусств в Мадриде с 1884 года является объединением академиков и выдающихся художников, а учебная работа передана факультету изящных искусств Мадридского университета Комплутенсе. Обе академии занимают прекрасные здания. Петербургская расположена в огромном неоклассицистском сооружении, возведенном по приказу Екатерины Великой на набережной Невы. Королевская академия изящных искусств Сан-Фернандо занимает барочный дворец Гойенече, купленный Карлом III и перестроенный в стиле неоклассицизма академиком Диего де Вильянуэвой. Интересна история отношений двух академий. В 1766 году Академия Сан-Фернандо направила в Императорскую академию художеств копию своего устава и несколько экземпляров наградных медалей, а в 1770-м, по просьбе секретаря А. М. Салтыкова, — семь гравюр на светские темы, выполненных в Париже испанским гравером Мануэлем Сальвадором де Кармоной.

Учебные рисунки, дополняющие выставку, не случайны. И академический рисунок, и танец имеют отношение к формированию художественного вкуса. Нельзя забывать, что тогдашняя столица Российской империи сыграла важную роль в развитии оперы и балета. В Мариинском театре, построенном в 1859–1860 годах, слились воедино изобразительное и сценическое искусство, музыка, танец и современная хореография. Здесь работали выдающиеся режиссеры, композиторы и танцоры, на сцене этого театра красота тела находится в гармонии с величием души. Валерий Кацуба точно понял главную идею. Танец — не только развлечение, но и ритуал инициации, так же как брачные танцы птиц. Одетые или полуобнаженные балерины и танцовщики переносят зрителя в волшебный, ирреальный мир. Источник вдохновения всегда носил культурный характер. Эту мысль подтверждают сценические костюмы. В библиотеке Санкт-Петербургской академии художеств хранится раскрашенный вручную альбом «Коллекция испанских костюмов, старинных и современных» работы гравера Хуана де ла Крус Кано-и-Ольмедильи (Мадрид, 1777). Источником вдохновения авторов костюмов и декораций для опер и балетов, действие которых происходит в Испании, служил образ романтической героини со страниц альбома.

В заключение уточню: проект Валерия Кацубы, посвященный изучению человеческой фигуры в академическом искусстве, носит не только эстетический характер, это и отражение вечно актуальной темы, к которой на протяжении веков обращается искусство, поскольку для западного искусства самым важным был классический стиль. Его характеризуют темы поиска аполлонического и дионисийского в спокойствии, красоте и гармонии, а также отражение пассионарной и даже брутальной стороны человека, относящееся к миру мифов и древних ритуалов. Нет ничего привлекательнее, чем мечта о совершенстве и истине. С другой стороны, нельзя забывать о реализме в искусстве и его натуралистическом характере. Несмотря на жесткие академические рамки, нужно помнить о жизни, о воздухе реальности: он нужен человеку, как кислород. Когда камера Валерия Кацубы запечатлевает балерин и танцовщиков перед картинами Гойи или копиями античных скульптур в залах Академии Сан-Фернандо, она устанавливает связь искусства и жизни. Никакой триумф не может быть выше витального стремления сильной и в то же время хрупкой человеческой природы.

Мадрид, 1 июня 2017 □

Elena Blanch González
Decana de la Facultad de
Bellas Artes de la Universidad
Complutense de Madrid

IMPULSÁNDONOS EN EL PASADO PARA CONQUISTAR EL FUTURO

La Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid es hoy un centro académico de vanguardia en el campo de las Bellas Artes, tanto en el ámbito del Estado Español como en el internacional, ejerciendo especialmente su influencia en la Cuenca Mediterránea y en América Latina.

El inicio de la Facultad de Bellas Artes de Madrid se remonta al año 1752. Es entonces cuando se crea la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que se ubicó en el centro de la ciudad de Madrid. Sus funciones eran la formación de los artistas plásticos y la promoción de las bellas artes. No será hasta 1857, cuando fruto de una profunda reforma, se procede a la separación de sus funciones originales y la conversión en dos instituciones: la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Sin embargo, continuarán compartiendo edificio hasta 1967, año en el que la Escuela se traslada a la Ciudad Universitaria de Madrid, campus universitario en el que hoy continúa.

En 1978, en el marco de otra reforma educativa en España, la Escuela de Bellas Artes de San Fernando se transforma en Facultad y su titulación adquiere la condición de Licenciatura Universitaria, incorporándose a la oferta de Estudios Universitarios Superiores. A partir de entonces su claustro docente pasó a tener la condición de profesorado universitario, momento en el que se le empezó a aplicar el mismo sistema de acceso y acreditación que al resto de Facultades para acceder a la condición de profesor universitario y desarrollar la carrera docente e investigadora universitaria.

La Facultad de Bellas Artes, desde el año 1978 hasta la actualidad, ha acometido con esfuerzo y entusiasmo importantes cambios para adaptarse a los altos niveles de exigencia de los nuevos mercados del arte y de las nuevas tecnologías emergentes. Fruto de ese esfuerzo, la Facultad de Bellas Artes de Madrid es el referente para el aprendizaje de las bellas artes en España y es considerada la más prestigiosa en nuestro país, contando con unas infraestructuras adecuadas a las exigencias de una enseñanza integrada e interdisciplinar. Destaca por combinar en su recorrido curricular recursos y técnicas tradicionales junto con la incorporación de nuevas tecnologías acordes con las nuevas prácticas artísticas. Especial atención merecen los excelentes talleres y laboratorios ubicados en dos edificios históricos: el edificio principal inaugurado en 1967 y el edificio anexo inaugurado en 1969, en los que nuestros estudiantes experimentan diferentes técnicas y en los que se generan reflexiones, debates, investigaciones y experiencias colectivas sobre la práctica artística.

La Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid se caracteriza porque dentro de sus paredes se respira un aire de tolerancia, inclusión y fomento de la diversidad y pluralidad. El arte es vanguardia y como tal debe romper con lo establecido. Dicho de otro modo, la normalidad no existe. Lo que sí existen son derechos y la Facultad hace un esfuerzo para que se visualicen realidades. Una realidad muy presente en nuestra Facultad es la diversidad funcional, por eso desde hace años Bellas Artes transita hacia una Facultad con accesibilidad completa a todo el abanico de las enseñanzas artísticas que se desarrollan en nuestro currículum académico.

Actualmente en la Facultad se imparten tres grados: Bellas Artes, Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural y Diseño. Completa su oferta educativa de posgrado con cuatro Másteres: Investigación en Arte y Creación, Conservación del Patrimonio Cultural, Diseño, y Educación Artística en Instituciones Sociales y Culturales, pudiendo continuar el estudiante su formación a través del programa Doctorado en Bellas Artes.

Durante los primeros años de formación, los estudiantes profundizan en la práctica de las técnicas artísticas tanto tradicionales como contemporáneas a través de diferentes proyectos. Este período se basa en el conocimiento, comprensión y aplicación de los procesos de aprendizaje, sin olvidar el papel desempeñado por la intención, intuición, creatividad y las especificidades de cada técnica. A lo largo de los cursos, los estudiantes se involucran cada vez más en un programa personal y autónomo que les permite encontrar su propio camino como artistas.

Nuestra Facultad conjuga en sus planes de estudio el aprendizaje de las técnicas más tradicionales de producción, creación y restauración artística, signos inequívocos de nuestra identidad, con los procedimientos tecnológicos más avanzados en la actualidad, completando la formación de sus alumnos con una sólida formación teórica en torno al concepto del arte, su evolución histórica y su papel en la sociedad. De esta forma, ofrecemos una educación teórico-práctica que partiendo del pasado se proyecta decididamente hacia el futuro.

En un ambiente abierto, la Facultad alberga anualmente 2.500 estudiantes provenientes de las 17 Comunidades Autónomas Españolas y de 40 nacionalidades diferentes, tanto de la Unión Europea como del resto del planeta.

Cada año nuestros estudiantes se embarcan en la aventura de investigar las posibilidades del lenguaje plástico, guiados por sus maestros, colectivo inclusivo de mujeres y hombres con una diversidad cultural y sobre todo, artistas expertos en ramas específicas de las artes plásticas y disciplinas afines. Nuestro Claustro docente es responsable del cambio gradual en el enfoque en el arte y en la expresión personal. No quiero dejar de reconocer el importante papel que en nuestra Facultad desempeña el especializado personal técnico de apoyo a los laboratorios y talleres, sin los que la enseñanza práctica de los alumnos sería imposible. Destaca también el personal de Administración y Servicios cuyo nivel de compromiso con el proyecto de la Facultad es muy alto.

La Facultad cuenta con un apoyo extra a la labor formativa e investigadora, como son las extensas colecciones de dibujos, grabados, pinturas, fotografías o esculturas. Destaca especialmente por su calidad la colección de yesos. Se trata de un patrimonio procedente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que cedió una parte de sus fondos a la hoy Facultad. Para la protección y difusión de este importante legado se cuenta con una Gipsoteca en la que se han inventariado más de seiscientos modelos e incluido originales, que en diferentes momentos y por distintos motivos, han enriquecido la colección.

La Facultad de Bellas Artes es un lugar de trabajo, encuentros, diálogo, confrontaciones y desarrollo de artistas en el que hay una atmósfera constante de alerta, intercambio y curiosidad. Durante todo el curso académico se oferta una amplia programación de conferencias y talleres con destacados artistas y agentes culturales, además de numerosas convocatorias en colaboración con diferentes instituciones y empresas, a través de las cuales nuestro alumnado tiene la posibilidad de poner en práctica los conocimientos adquiridos, mostrar a la sociedad el trabajo que realiza en nuestro centro y comenzar a crear un currículo artístico. De este modo, nuestra oferta educativa trasciende el ámbito académico para adentrarse en la vida cultural de la ciudad a través de exposiciones y de múltiples actividades culturales y de interacción social, y con el fomento de la cooperación al desarrollo y las relaciones internacionales.

Nuestra Facultad está comprometida, especialmente en estos momentos de dificultad de incorporación de los más jóvenes al mundo laboral o productivo, con la relación de nuestros titulados con el mundo profesional, y por ello llevamos a cabo actividades que facilitan este vínculo durante la formación, a través de conferencias y visitas a talleres de artistas y diseñadores y estableciendo convenios con museos, instituciones culturales y empresas del sector que posibilitan prácticas externas para los estudiantes.

Esos han sido los mimbres, a lo largo de sus más de doscientos cincuenta años de historia, con los que nuestra Institución ha desarrollado su papel en la sociedad ya que en nuestras aulas se han formado centenares de artistas y profesionales de las Bellas Artes, de la Conservación y Restauración y del Diseño. A la Facultad le cabe el honor de haber tenido en sus aulas a lo más granado de la intelectualidad artística del pasado y del presente. Por ella pasaron entonces Picasso o Dalí. En ella como discentes o docentes han dejado y dejan su poso artistas como Antonio, Julio y Paco López o Lucio Muñoz. Entre todos hemos conformado un lugar para el desarrollo del conocimiento y la reflexión, de la investigación y el progreso, de la tolerancia y la coherencia. □

Элена Бланк Гонсалес,
декан факультета изящных искусств Мадридского университета Комплутенсе

ОБРАЩАЯСЬ К ПРОШЛОМУ, ЧТОБЫ ИДТИ В БУДУЩЕЕ

Факультет изящных искусств Мадридского университета Комплутенсе — современный и передовой учебный центр, значимый как в масштабах Испании, так и за ее пределами, прежде всего в Средиземноморском регионе и Латинской Америке.

История факультета изящных искусств берет свое начало в 1752 году, когда была основана Королевская академия изящных искусств Сан-Фернандо, которая расположилась в центре Мадрида. Ее задачей стали обучение будущих художников и популяризация изящных искусств. В результате реформы 1857 года были разделены функции и созданы две организации: Королевская академия изящных искусств Сан-Фернандо и Школа изящных искусств Сан-Фернандо. До 1967-го обе организации размещались в одном здании, затем Школа изящных искусств переехала в кампус университета, где и находится в настоящее время.

В 1978 году, в рамках испанской образовательной реформы, Школа изящных искусств превратилась в факультет и приобрела статус университетского подразделения. С этого момента преподаватели школы были зачислены в штат университета, а система замещения должностей преподавателей и их аккредитации — приведена в соответствие с нормами, принятыми на других факультетах.

С 1978 года факультет изящных искусств претерпел целый ряд изменений, адаптировавшись к высоким стандартам современного рынка и новых технологий. В результате предпринятых усилий факультет стал образцом в сфере обучения изящным искусствам в Испании, он считается самым престижным художественным факультетом в стране и располагает инфраструктурой, полностью соответствующей требованиям современного междисциплинарного образования. Стоит отметить, что в учебной программе гармонично сочетаются традиционные методы обучения и современные технологии, отвечающие новым условиям. Особого внимания заслуживают прекрасные мастерские и лаборатории, расположенные в двух исторических зданиях: главном здании, открытом в 1967 году, и пристройке, открытой в 1969-м, где студенты изучают различные техники. Это — место размышлений, дебатов, исследований, совместной наработки творческого опыта.

В стенах факультета изящных искусств Университета Комплутенсе царит атмосфера толерантности, дружелюбия и уважения к разным точкам зрения. Искусство призвано находиться в авангарде, поэтому оно должно ломать существующие стереотипы. Другими словами, единственно правильной точки зрения не существует. Наш факультет стремится отображать современную действительность. Одна из важных характеристик факультета — функциональное разнообразие. Вот уже много лет мы стремимся сделать доступным весь спектр направлений художественного обучения.

В настоящее время преподавание в университете ведется по трем направлениям: изящные искусства; сохранение и реставрация объектов культурного наследия; дизайн. Также проводится обучение по четырем специальностям магистратуры: исследования в области искусства и творчества; сохранение объектов культурного наследия; дизайн; художественное образование в социальных и культурных учреждениях. Студенты, окончившие магистратуру, могут продолжить образование в аспирантуре по специальности «Изящные искусства».

В первые годы обучения, работая над различными проектами, студенты углубленно изучают традиционные и современные художественные техники. Этот период обучения основывается на знаниях, понимании и умении применять знания на практике, не забывая о важности замысла, интуиции, креативности и особенностях каждой техники. Далее обучение становится все более индивидуально направленным и самостоятельным, что позволяет каждому студенту выбрать собственный творческий путь.

Учебные планы нашего факультета сочетают обучение традиционным методам творчества, создания и художественной реставрации произведений, что является одной из наших характерных черт, с самыми современными технологическими достижениями. Кроме того, наши студенты получают фундаментальную теоретическую подготовку в области искусства, его исторического развития и роли в обществе. Таким образом, мы предлагаем всестороннее теоретическое и практическое образование, основанное на опыте прошлого и уверенно смотрящее в будущее.

Факультет ежегодно принимает две с половиной тысячи студентов из 17 автономных областей Испании, а также иностранных студентов из 40 стран, причем не только тех, что входят в состав ЕС.

Каждый год наши студенты отправляются в увлекательное путешествие в мир искусства, они изучают возможности художественного языка под руководством опытных и разносторонних преподавате-

лей, специалистов в различных направлениях искусства и смежных дисциплинах. Благодаря преподавателям совершенствуются взгляд студентов на искусство и их самовыражение. Отдельно стоит отметить усилия технического персонала: сотрудников лабораторий и мастерских, без которых практическое обучение стало бы невозможным. Также хотелось бы подчеркнуть самоотдачу и преданность административного и обслуживающего персонала.

Обширные коллекции рисунков, гравюр, картин, фотографий и скульптуры — дополнительный ресурс для обучения и научно-исследовательской работы. Особой ценностью обладает коллекция гипсовых слепков, переданных в дар факультету Королевской академией изящных искусств Сан-Фернандо. Для хранения и изучения полученных фондов создана гипсотека, где хранится более 600 моделей, а также определенное количество оригиналов, которые в разное время и по различным причинам вошли в состав коллекции.

Факультет изящных искусств — место работы, встреч, диалога, споров и постоянного развития. Здесь царит атмосфера непрерывного творческого поиска, взаимного обмена опытом и тяги к познанию. На протяжении учебного года предлагается обширная программа лекций и семинаров под руководством выдающихся деятелей искусства, развивается сотрудничество с различными учреждениями и компаниями. Благодаря этому студенты могут на практике применить полученные знания и начать творческий путь. Таким образом, наша образовательная программа выходит за пределы академической жизни, чтобы влиться в круговорот культурной жизни города посредством организации выставок и многочисленных культурных мероприятий, тем самым укрепляя социальное взаимодействие и международные отношения.

Сегодня, когда особенно остро стоят вопросы трудоустройства, мы занимаемся установлением связей между нашими выпускниками и профессиональным миром: проводим мероприятия, которые облегчают профессиональные контакты, — лекции, посещения художественных мастерских, встречи с дизайнерами, — а также обеспечиваем практику в музеях и организациях, связанных с искусством.

Это были основные вехи 250-летней истории факультета. В наших аудиториях получили образование сотни художников, профессионалов в области истории искусств, сохранения и реставрации объектов культурного наследия и дизайна. Мы с гордостью вспоминаем о том, что на факультете учились представители элиты художественного мира прошлого и настоящего, в том числе Пикассо и Дали. Свой след в истории факультета оставили Антонио, Хулио и Пако Лопесы, а также Лусио Муньос. Факультет стал местом, где гармонично сосуществуют познание, размышления, наука, прогресс и творческое взаимодействие. □

ACADEMIA DE BELLAS ARTES SAN PETERSBURGO АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Valery Katsuba. *Sesión de posado con modelo masculino desnudo.* Departamento de Pintura. Taller del profesor Vladimir Pesikov. Academia de Bellas Artes

SAN PETERSBURGO, 2013

NEGATIVO, C-PRINT, 100 × 120 CM

Валерий Кацуба. *Постановка мужской обнаженной модели.* Факультет живописи. Мастерская профессора Владимира Песикова. Академия художеств

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2013

НЕГАТИВ, С-ПРИНТ, 100 × 120 СМ

Valery Katsuba. *Modelo femenina desnuda*
Departamento de Pintura. Taller del profesor Vladimir Pesikov. Academia de Bellas Artes

SAN PETERSBURGO, 2013

NEGATIVO, C-PRINT, 60 × 60 CM

Валерий Кацуба. *Обнаженная женская модель*
Факультет живописи. Мастерская профессора Владимира Песикова. Академия художеств

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2013

НЕГАТИВ, С-ПРИНТ, 60 × 60 СМ

Valery Katsuba. *Sesión de posado con modelo femenina desnuda.* Fragmento. Departamento de Escultura. Taller del profesor Valentin Sveshnikov. Academia de Bellas Artes

SAN PETERSBURGO, 2014

NEGATIVO, C-PRINT, 100 × 100 CM

Валерий Кацуба. *Постановка обнаженной женской модели.* Фрагмент. Факультет скульптуры. Мастерская профессора Валентина Свешникова. Академия художеств

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2014

НЕГАТИВ, С-ПРИНТ, 100 × 100 СМ

Valery Katsuba. *Clase de pintura.* Estudiantes de arquitectura con su profesor, Leonid Vasiliev. Academia de Bellas Artes

SAN PETERSBURGO, 2014

NEGATIVO, C-PRINT, 100 × 100 CM

Валерий Кацуба. *Класс рисунка.* Студенты-архитекторы с преподавателем Леонидом Васильевым. Академия художеств

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2014

НЕГАТИВ, С-ПРИНТ, 100 × 100 СМ

Margaret Samu
Profesora de Historia del Arte
en Parsons The New School of
Design, Nueva York

MODELOS EN ACADEMIAS DE BELLAS ARTES Y EN ESTUDIOS PRIVADOS.

Las sesiones de posado con modelos fueron una parte importante del trabajo de artistas europeos desde el Renacimiento italiano. Los humanistas del siglo XV recordaron a los artistas de la Grecia Antigua, como Zeuxis y Apelles, cuya representación de modelos en el estudio hizo posible nuevos logros del arte griego clásico. Más tarde, en la época del Renacimiento la tradición de sesiones de posado con modelos recobró una nueva vida en estudios artísticos privados y numerosas academias que aparecieron en aquel entonces en Europa Occidental. La más grande de ellas fue la Real Academia de Pintura y Escultura, fundada en París en 1648. La academia francesa usó el dibujo de un modelo desnudo como base de sus clases prácticas. Los artistas más importantes, ambiciosos y libres de toda Europa hicieron lo mismo.[1] Varias academias fundadas en el siglo XVIII en otras ciudades europeas, siguiendo el ejemplo francés, convirtieron las sesiones de posado con modelos en vivo en la base de sus estudios. Entre las academias, situadas relativamente lejos de París, cabe mencionar la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fundada en 1752, y la Academia Imperial de Bellas Artes, fundada en San Petersburgo en 1757.

Los artistas rusos y españoles habían estado trabajando con modelos antes de que fueran fundadas las academias. Aulas de dibujo en Madrid y Valencia permitían dibujar, pintar o esculpir modelos desnudos en el siglo XVII y principios del siglo XVIII.[2] En la colección del Museo del Prado hay un dibujo de un modelo masculino desnudo realizado por Toribio Álvarez en 1714.[3] Sabemos poco de este pintor y mucho menos de su modelo, pero este dibujo y demás dibujos de modelos desnudos demuestran que esta práctica fue muy importante para los artistas españoles del siglo XVIII. La Real Academia de Madrid, sin embargo, ofreció sesiones de posado con modelos desnudos tan sólo 30 años después de su fundación.[4] En Rusia los primeros modelos contratados oficialmente fueron Piotr Semenov y Prokofy Ivanov que posaron en el aula de dibujo de Georg y Maria-Dorothea Gsell en la Academia de Ciencias en los años 1730.[5] Los dos eran siervos

[1] On life classes, see: Nikolaus Pevsner, *Academies of Art Past and Present* (Cambridge: University Press, 1940); O.V. Mikhailova, *Uchebnyi risunok v Akademii khudozhestv XVIII veka* (Moscow, 1951); Esperanza Navarette Martínez, *La Academia de Bella Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX* (Madrid, 1999), 205-213; Jesusa Vega, "Los Inicios del artista. El dibujo base de las artes", *La Formacion del artista de Leonardo a Picasso* (Madrid, 1989), 1-29.

[2] Drawings by the prolific Valencian draftsman Juan Conchillos Falcó (1641–1711) appear in several Spanish collections. On life studies in Spain, see Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya* (Madrid, 1986), 49–50, 321–323.

[3] Rocío Arnáez and Alfonso E. Pérez Sánchez, Dibujos españoles siglo XVIII, vol. 2 (A–B), vol. 3 (C–Z), of *Museo del Prado. Catálogo de dibujos* (Madrid, 1975, 1977).

[4] Pevsner 187.

[5] Mikhailova 11, 75 note 3. [Михайлова, с. 11, 75 (примеч. 3).]

[6] On models in France, Britain, and the U.S., see: Elizabeth Hollander, "Artists' Models in Nineteenth-Century America: A Study of Professional Identity" *Annals of Scholarship 10*, vol. 3–4 (1993): 281–303; Martin Postle, "Naked Civil Servants: The Professional Life *Model in British Art and Society*", *in Model and Supermodel: The Artist's Model in British Art and Culture* (Manchester, 2006), 9–25; Susan S. Waller, *The Invention of the Model: Artists and Models in Paris, 1830–1870* (Aldershot, UK, 2006).

[7] On models in Russia, see Margaret Samu [Shamu] " 'Sluzha iskusstvu…' Khudozhnik i model' v russkoi khudozhestvennoi kul'ture XIX veka," *Iskusstvoznanie* 3–4 (Autumn 2014): 434–447. [Маргарет Шаму, "Служа искусству… Художник и модель в русской художественной культуре XIX века", *Искусствознание*, 3–4 (2014). 434–447.]

[8] Postle 12.

[9] Marcia Pointon, *Naked Authority: The Body in Western Painting 1830–1908* (Cambridge, 1990), 24.

de la gleba y sus nombres fueron registrados cuando sus propietarios entregaron sus pasaportes en la Academia. Durante los últimos decenios los modelos para artistas fueron objeto de numerosas investigaciones en Francia, Reino Unido y EEUU.[6] Es más complicado encontrar trabajos dedicados a este tema en España, mientras que en Rusia solo están empezando a publicarse.[7] En este ensayo vemos el trabajo de modelos en academias de Bellas Artes y en estudios privados, en especial, entre los siglos XVIII – XIX, centrándonos en España y Rusia.

Hasta finales del siglo XIX en la mayoría de academias europeas posaron tan solo modelos masculinos. Las academias dedicaban mucho tiempo a la escultura de la Grecia Antigua que se centraba en hombres heroicos y deportistas. Por lo tanto a los alumnos se les recomendaba centrarse en representar modelos masculinos. Las modelos femeninas no estaban presentes en las aulas no solo porque imágenes femeninas fueran menos frecuentes en el arte clásico, sino porque las academias querían evitar tentaciones para los jóvenes artistas. Sin embargo, cuando en una clase posaban modelos femeninas, a menudo se introducían reglas especiales. Por ejemplo, la Real Academia de las Artes de Londres exigía que los alumnos que asistían a clases con una modelo desnuda tuvieran más de 20 años y estuvieran casados.[8] Cualquier contacto con la modelo antes o después de la clase estaba prohibido.

Para ocupar la plaza de modelo, los candidatos preferidos en las academias de Europa Occidental eran antiguos soldados o deportistas por sus músculos desarrollados, mientras que en Rusia los modelos eran sencillos habitantes de las ciudades o campesinos, incluso siervos de la gleba. Para hombres de clase baja trabajar como modelo en una institución estatal significaba estabilidad. Los modelos cobraban un salario, al igual que los demás funcionarios, incluso podían cobrar horas extraordinarias.

Los alumnos tenían que aprender a mejorar la complexión de los modelos para que se correspondiera con los estándares académicos. Lamentablemente, era muy complicado encontrar modelos bien proporcionados. Un modelo con una complexión adecuada podría tener una mala postura corporal, carecer de dotes artísticas o fuerza para mantener una postura durante una hora. En las clases, los profesores solían medir a los modelos para comparar sus proporciones con esculturas de Apolo, Heracles o Zeus, dando a los alumnos la oportunidad de imaginar al modelo con el cuerpo ideal de un héroe griego.[9] En España, al igual que en Francia, el trabajo con un modelo masculino estaba tan estrechamente conectado con la preparación académica que a los propios modelos les llamaban academias.

Aunque las modelos femeninas desnudas estaban prohibidas en la mayoría de las academias, en ocasiones había mujeres que posaban en

aulas de retrato o aulas de estudio de trajes. Para dibujar, pintar o esculpir un desnudo femenino los artistas tenían que buscar modelos que posaran para ellos en estudios privados. Una sesión de posado con modelos femeninas tan solo era posible fuera de las academias. Por lo tanto, la aparición de figuras femeninas desnudas o semidesnudas indicaba claramente que el nivel profesional de un artista era alto. Las modelos femeninas cobraban por cada sesión, además, era muy difícil encontrar mujeres dispuestas a posar desnudas, por lo tanto, sus honorarios podían ser 2 o 3 veces más altos que los de los hombres.[10] Además, estos honorarios eran considerablemente más altos que los que se pagaban a mujeres en otros trabajos, por ejemplo, a las costureras. Asimismo, los honorarios más altos de las modelos femeninas significaba que sólo unos pocos pintores podían permitírselo. Incluso los mejores alumnos que hubieron tenido que dibujar a modelos en vivo, seguían utilizando copias de yeso de la colección de la academia para pintar o dibujar figuras femeninas.[11]

Cuando hacía falta una postura artística, los alumnos que no se podían permitir pagar a una modelo, optaban por un modelo masculino. El escultor moscovita Nikolay Ramazanov, al recordar su época de estudiante, contaba que un modelo masculino "por falta de medios, posaba como una mujer, una sacerdotisa y, a veces, como la propia Minerva...".[12] Con esta sustitución podría apañarse un alumno, pero los pintores profesionales eran más exigentes. Por ejemplo, Egor Vasiliev, catedrático de la Escuela de Pintura y Escultura de Moscú, consideraba un modelo masculino inservible para un desnudo femenino. Contó su decepción a su antiguo alumno Vasily Perov: "He dibujado la figura de La Madre de Diós y posaba Timofey, pero eso no está bien... no es lo mismo,,, No hay proporciones, ni forma. Debería haberla dibujado a partir de una figura femenina".[13] Experiencias con poco éxito al sustituir a una modelo femenina por uno masculino, aunque se tratara de La Virgen María cubierta de ropas voluminosas, obligaban a los pintores a salir fuera de la academia para conseguir mujeres dispuestas a posar.

A pesar de las frecuentes quejas de los pintores del siglo XIX de que en Rusia no había modelos femeninas adecuadas, las memorias de los artistas, sus cartas y otras fuentes demuestran que los artistas dibujaron y pintaron a modelos femeninas en sus estudios privados.[14] Por ejemplo, el pintor Aleksey Venetsyanov, era terrateniente y propietario de unos 70 siervos de la gleba, entre los cuales había 33 mujeres. Algunas de ellas posaron para sus cuadros.[15] Además de sus conocidos retratos de campesinos, en los años 1830 y 1840 Aleksey Venetsyanov pintó también unos 8 cuadros con desnudos femeninos. Debido al bajo estatus social de las siervas de la gleba, un terrateniente, aunque fuera tan culto como Venetsyanov, podía pedir a sus campesinas que posaran desnudas, sin vulnerar con eso ninguna norma social.

[10] F. P. Tolstoi, "Zapiski grafa F. P. Tolstogo, Tovarishcha Prezidenta Imperatorskogo Akademiia khudozhestv," *Russkaia starina* vol. 7, no. 106 (Jan.-June 1873): 35; Apollon Mokritskii, 8 April 1838, *Dnevnik khudozhnika A. N. Mokritskogo*, ed. N. L. Priimak (Moscow, 1975). [Ф. П. Толстой, «Записки графа Ф. П. Толстого, товарища президента Императорской Академии художеств», Русская старина (янв.-июнь 1873), т. 7, №1-6, с. 35; Аполлон Мокрицкий, 8 апреля 1838 г., Дневник художника А. Н. Мокрицкого, сост. Н. Л. Приймак (М., 1975).]

[11] Ramazanov, "Akademicheskii naturshchik," 156. [Рамазанов, «Академический натурщик», стр. 156.]

[12] V.G. Perov, "From Nature. Fanny under No. 30," in *Rasskazy khudozhnika,* ed. V. Leonov (Moscow, 1960), 26-27. [В. Г. Перов, «На натуре. Фанни под № 30», Рассказы художника, сост. и ред. В. Леонов (Москва, 1960) стр. 26-27.]

[13] "Naturshchitsy", *Peterburgskaia gazeta*, No. 84 (27 March 1894), No. 94 (6 April 1894); "Konstantin Egorovich Makovskii," Niva, No. 2 (1879), 25. [«Натурщицы», Петербургская газета №84 (27 марта 1894), №94 (6 апреля 1894); «Константин Егорович Маковский», Нива, №2 (1879), с. 25.]

[14] Achive of the Kalinin Oblast Painting Gallery, ed. khr. 3, l. 7, cited in the catalogue Aleksei Gavrilovich Venetsianov, 1780-1847. Vystavka proizvedenii k 200-letiu so dnia rozhdeniia, ed. G. V. Smirnov (Leningrad, 1983), 12. [Архив Калининской областной картинной галереи, ед. хр. 3, л. 17, цит. в каталоге Алексей Гаврилович Венецианов, 1780–1847. Выставка произведений к 200-летию со дня рождения, ред. Г. В. Смирнова (Ленинград, 1983), стр. 12.]

[15] T. G. Shevchenko, *Khudozhnik. Povest'* (Kiev, 1961), 27. [Т. Г. Шевченко, Художник. Повесть (Киев, 1961), с. 27.]

No obstante, la mayoría de pintores rusos no tenía siervos de la gleba y vivía muy modestamente. Sus memorias y autobiografías cuentan que buscaron a sus modelos entre las clases pobres. Tarás Shevchenko recuerda que en los años 1830 una sirvienta de una taberna trabajaba como modelo para un amigo suyo, cuando tenía tiempo.[16] Otro pintor buscaba modelos entre costureras de San Petersburgo.[17] Egor Vasiliev, profesor moscovita, al decepcionarse tratando de adaptar modelos masculinos para pintar figuras femeninas, encontró en un burdel a una modelo que aceptó posar desnuda, pero esta decisión fue más bien por desesperación.[18] Más tarde en el siglo XIX los artistas empezaron a publicar anuncios en periódicos solicitando modelos y, según varias fuentes, no faltaban modelos dispuestas a posar. Se cobraba 50 kopeks por una hora de posado, trabajo aparentemente fácil, lo que equivalía a los que ganaba una costurera en un día, por lo tanto la oferta era bastante tentadora.

Sin embargo, seguía siendo difícil encontrar a una modelo con buen cuerpo. Los estándares académicos eran muy estrictos e idealizaban el cuerpo humano. En Italia y Francia había competencia entre las modelos, por lo tanto tenían que estar en forma, y los artistas podían seleccionar a la que se correspondiera con sus gustos artísticos. En mercados menos competentes, como Rusia y España, los artistas tenían que contentarse con lo que había. Según un artículo en el periódico Peterburgskaya gazeta: "Hay muy pocas modelos para pintar o esculpir un torso que tengan el pecho alto, que no estén flácidas ni tengan demasiada grasa, pero tampoco que no estén en los huesos".[19] Además de que era muy difícil encontrar a una modelo adecuada, complicaba el trabajo del pintor el hecho de que las modelos no sabían nada del proceso artístico. Las modelos profesionales conocían varias posturas artísticas. Para mantener una postura durante un mucho tiempo, las modelos tenían que seguir una dieta adecuada, dormir bien y cuidarse — cosas que difícilmente podían permitirse las mujeres de clase baja.

Los artistas suavizaban los defectos de las modelos pintando sus cuerpos por partes. Modelaban una figura de cuerpos de varias mujeres: para su trabajo utilizaban la cabeza de una modelo, el pecho o las manos, de otra, etc.[20] El escultor Ivan Vital contaba que para sus Venus líricas (1851, Museo Estatal de Rusia), utilizó "varias modelos en vivo ya que me fue imposible encontrar en una modelo toda la belleza necesaria, por lo tanto, según la costumbre arraigada entre los artistas, utilicé a varias modelos, seleccionando lo que había más bello en cada una, juntándolo todo en mi mente y expresando mi idea en barro".[21] Una de sus modelos fue Ekaterina Lugovskaya, hija de un comerciante venido a menos, cuya madre (antigua cocinera) la acompañaba a cada sesión de posado en la Academia de Bellas Artes.[22] Había también una mujer que se llamaba

[16] "Naturshchitsy". [«Натурщицы».]

[17] Perov, "From Nature", 27-29. [Перов, «На натуре», с. 27-29.]

[18] "Naturshchitsy". [«Натурщицы».]

[19] "Naturshchitsy". [«Натурщицы».]

[20] "Naturshchitsy"; Shevchenko, *Khudozhnik*, 62. [«Натурщицы»; Шевченко, Художник, с. 62.]

[21] Letter from Vitali to Minister of the Imperial Court P. V. Volkonskii, 1852, Rossiiskii Gosudarstvennyi Istoricheskii Arkhiv (RGIA), F. 472, op. 17, d. 115, l. 43, cited in E. V. Karpova, "K izucheniiu statui I. P. Vitali Venera, snimaiushchaia sandaliu," Russkaia i zapadnoevropeiskaia skul'ptura XVIII – nachala XX veka (St Petersburg, 2009), 134. [Письмо Витали министру императорского двора П. В. Волконскому, 1852, РГИА, ф. 472, оп. 17, д. 115, л. 43, цит. по: Е. В. Карпова, «К изучению статуи И. П. Витали "Венера, снимающая сандалю"», Русская и западноевропейская скульптура XVIII — начала XX века (СПб, 2009), с. 134.]

[22] Karpova 137-141. [Карпова 137-141.]

Dasha famosa por su belleza durante todo el siglo XIX. Según cuenta un escritor: “La belleza de esta modelo correspondía al tipo muy querido por el pintor Karl Briullov, las proporciones y la constitución eran propias de la Antigüedad”.[23] No se sabe si Dasha posó a Karl Briullov, pero los lectores entendían que se trataba de una mujer de cara redonda, ojos oscuros y pelo moreno. Los pintores utilizaban a varias modelos para representar una figura femenina, por lo tanto es prácticamente imposible saber quién ha posado para una determinada obra.

Los posados regulares con modelos femeninas en Europa empezaron a partir de la segunda mitad del siglo XIX: en la Escuela de Bellas Artes de París, después de la reforma que tuvo lugar en 1863, en la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo después de las reformas de los años 1893-94. Cuando las academias llevaron a cabo las reformas, las sesiones de posado con modelos femeninas se convirtieron en una práctica habitual. Y no solo eso, en vez de representar diosas o bañistas, como había sido costumbre, las modelos posaban en posturas más naturales, propias de las mujeres de la época. Esta nueva tendencia apareció en la pintura debido a que estaba en declive la pintura histórica y también por el creciente interés por la pintura realista. A partir de aquel entonces en la literatura popular empezaron a publicarse historias sobre mujeres-modelos. Estas historias influyeron en que la palabra modelo empezó a asociarse con una modelo femenina, mientras que el modelo masculino seguía llamándose academias y el término modelo a finales del siglo XIX invariablemente se refería a una modelo femenina.

□

[23] “Natursh chitsy”. [«Натурщицы».]

Маргарет Шаму,
доктор искусствоведения,
Parsons The New School
of Design, Нью-Йорк

НАТУРЩИКИ В АКАДЕМИЯХ ХУДОЖЕСТВ И В ЧАСТНЫХ СТУДИЯХ

Работа с обнаженной моделью всегда была важной частью в европейской художественной практике начиная с итальянского Возрождения. Гуманисты XV века вернули к жизни древние рассказы о художниках, таких как Зевксис и Апеллес, чья работа со студийными моделями привела классическое греческое искусство к новым высотам. Эта многовековая традиция в эпоху Возрождения продолжилась в частных студиях и многочисленных академиях художеств, возникших тогда в Западной Европе; самой крупной из них была Королевская академия живописи и скульптуры, основанная в Париже в 1648 году. Французская академия взяла рисунок с обнаженной модели за основу практических занятий. Ведущие, амбициозные художники по всей Европе поступили так же[1]. Возникшие на протяжении XVIII столетия в европейских городах другие академии художеств, следуя французскому примеру, тоже сделали основой обучения работу с живой моделью. Двумя из таких академий, учрежденных в столицах в относительном отдалении от Парижа, были Королевская академия изящных искусств Сан-Фернандо, основанная в 1752-м, и Императорская академия художеств, основанная в 1757 году в Санкт-Петербурге.

Художники и в России, и в Испании работали с натурщиками даже до того, как были созданы государственные академии. Классы рисунка в Мадриде и Валенсии в XVII и самом начале XVIII века допускали работу художников с обнаженной моделью[2]. В Музее Прадо находится рисунок обнаженной мужской модели, сделанный Торибио Альваресом и датированный 1714 годом[3]. Мало что известно об упомянутом художнике, не говоря уже о его модели. Но этот и другие рисунки обнаженной модели говорят о том, что такая практика была важна для испанских живописцев в XVIII веке. Королевская академия в Мадриде, однако, предложила в своей программе обучения рисунок с обнаженной модели только через 30 лет после собственного основания[4]. В России первыми официально оформленными на работу моделями были Петр Семенов и Прокофий Иванов, которые позировали в классе рисунка Георга и Марии-Доротеи Гселл в Академии наук в конце 1730-х[5]. Оба были крепостными, чьи имена зарегистрировали, когда их владельцы передали их паспорта в Академию. Тема натурщиков во Франции, Британии и США была предметом многочисленных исследований в последние десятилетия[6]. Похожие работы о натурщиках в Испании сложнее найти, исследования же, посвященные натурщикам в России, только начинают публиковаться[7]. В этом эссе мы рассмотрим работу натурщиков в академиях художеств и в частных студиях, особенно в XVIII и XIX веках, сосредоточив внимание на Испании и России.

Изучение обнаженной фигуры было важным при работе над живописью и скульптурой на исторические сюжеты. До конца XVIII столетия исторические сюжеты занимали самое престижное место в иерархии жанров, поскольку показывали как интеллект художника — знание им античной истории, мифологии, Библии, — так и мастерство в изображении анатомии человека. Живописцы и скульпторы, трудясь над историческими сюжетами, сознательно включали в них обнаженные или слегка задрапированные фигуры либо, по крайней мере, обнажали некоторые участки тела, чтобы подчеркнуть свое мастерство в изобразительном искусстве. При этом регулярная работа с живой моделью помогала художникам поддерживать и совершенствовать мастерство на протяжении всей карьеры.

По сей день класс живой натуры, где рисуют обнаженную модель, остается универсальным элементом европейской художественной подготовки. Студенты художественных школ традиционно обучались рисованию, вначале копируя двумерные изображения — рисунки и гравюры, а затем переходя к рисункам с гипсовых слепков. И только в последние годы обучения им разрешалось работать с живыми моделями. Занятия в классах живой натуры обычно проводились каждый вечер в течение двух часов, когда можно было установить искусственное освещение особым способом, так, чтобы подчеркнуть мускулатуру модели. Каждую неделю профессор, руководивший классом, придавал модели ту или иную позу, основываясь на знании классической скульптуры или канонической живописи. Иногда использовался реквизит, например длинный шест, который заменял собой копье или служил посохом, а деревянный куб мог служить троном, стулом, скалой или пеньком. Веревки, подвешенные к потолку, помогали моделям поддерживать вытянутую либо поднятую руку. Натурщики застывали в одной и той же позе всю неделю (в зависимости от академии), что позволяло студентам закончить рисунок.

Периодически, два или три раза в год, для студентов позировали две модели в течение двух недель. Рисунки учащихся с этих сеансов показывают, что моделям придавались контрастные позы: например, один натурщик словно бы со всей силы вонзает копье в ногу другого,

[1] О классах живой натуры см.: *Pevsner N.* Academies of Art: Past and Present. Cambridge (Mass.), 1940; *Михайлова О. В.* Учебный рисунок в Академии художеств XVIII века. М., 1951; *Navarrete Martínez E.* La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX. Madrid, 1999. Pp. 205–213; *Vega J.* Los inicios del artista. El dibujo base de las artes // La formación del artista. De Leonardo a Picasso. Madrid, 1989. Pp. 1–29.

[2] Работы плодовитого валенсийского рисовальщика Хуана Кончильоса Фалько (1641–1711) представлены во многих испанских собраниях. О классах живой натуры в Испании см.: *Pérez Sánchez A. E.* Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya. Madrid, 1986. Pp. 49–50, 321–323.

[3] *Arnáez R.* Catálogo de Dibujos. II. Dibujos Españoles. Siglo XVIII (A–B). Madrid, 1975; *Pérez Sánchez A. E.* Catálogo de Dibujos. III. Dibujos Españoles. Siglo XVIII (C–Z). Madrid, 1976.

[4] *Pevsner N.* Academies of Art: Past and Present. P. 187.

[5] *Михайлова О. В.* Учебный рисунок в Академии художеств XVIII века. С. 11, 75 (примеч. 3).

[6] О моделях во Франции, Британии и США см.: *Hollander E.* Artists' Models in Nineteenth-Century America: A Study of Professional Identity // Annals of Scholarship. 1993. Vol. 10. No. 3–4. Pp 281–303; *Postle M.* Naked Civil Servants: The Professional Life Model in British Art and Society // Model and Supermodel: The Artist's Model in British Art and Culture. Manchester, 2006. Pp 9–25; *Waller S. S.* The Invention of the Model: Artists and Models in Paris, 1830–1870. Aldershot, 2006.

[7] О моделях в России см.: *Шаму М.* Служа искусству… Художник и модель в русской художественной культуре XIX века // Искусствознание. 2014. №3–4. С. 434–447.

то есть являет собой мощь, одерживая победу над ослабевшим противником. Так готовили студентов к изображению драматических исторических сцен с героями-воинами во время боя. В этих сценах художники должны были уметь изображать активные фигуры с напряженными мышцами и воинов обессилевших, с мышцами ослабленными, а также погибших. Лучшие рисунки с этих занятий получали высокие оценки или награждались медалями.

Вплоть до конца XIX века большинство европейских академий работали только с мужскими моделями. Академии уделяли большое внимание древнегреческой скульптуре, отдававшей предпочтение героическому спортсмену-мужчине. Посему ученикам предлагалось сосредоточить внимание на мужской модели. Женские модели были исключены из академических классов, и не только потому, что женское изображение менее распространено в классическом искусстве, но также потому, что элитные учебные заведения не хотели подвергать молодых художников соблазну. Когда же на занятиях использовалась женская модель, зачастую вводились специальные правила. Например, Королевская академия художеств в Лондоне требовала, чтобы мужчины, посещающие класс с женской моделью, были старше 20 лет и состояли в браке[8]. Любые социальные контакты с моделью до или после занятий — строго запрещались.

Желательными моделями в западноевропейских академиях были бывшие солдаты или спортсмены — из-за их натренированной мускулатуры. В России же академическими моделями были простые горожане и крестьяне, в том числе крепостные. Для мужчин из низшего сословия работа в качестве модели в государственном учреждении обеспечивала стабильность. Натурщики получали регулярную зарплату, как и все остальные штатные сотрудники, и могли получать премиальные за дополнительные часы. Натурщиков в Санкт-Петербурге, в дополнение к зарплате, обеспечивали квартирой в подвале Академии и дровами для отопления[9]. В Париже, для сравнения, при Старом порядке натурщиками работали госслужащие, им предоставлялись квартиры в Лувре. Когда после революции 1789 года открылась Школа изящных искусств, в ней использовались модели только на контрактной основе[10]. Штатные модели были ответственны в том числе за поддержание жизнедеятельности класса и растапливали зимой печи. Как правило, у них были дружеские отношения и с профессорами, и со старшими учениками. В дополнение к плановым занятиям, натурщики также позировали студентам на индивидуальных занятиях[11]. Например, весной и летом, когда студенты из Санкт-Петербурга готовили конкурсные живописные или скульптурные работы, натурщики специально позировали им, изображая различных библейских персонажей либо древних богов и героев. После натурщики посещали выставку

[8] *Postle M.* Naked Civil Servants… P. 12.

[9] *Рамазанов Н.А.* Академический натурщик, до 1843 года (характеристика) // Рамазанов Н.А. Материалы для истории художеств в России. Кн. 1. М., 1863. С. 156 (примеч.).

[10] *Waller S.S.* The Invention of the Model… Pp 16–17.

[11] *Рамазанов Н.А.* Академический натурщик… С. 156–158.

студенческих произведений, поздравляли победителей и гордились их успехом.

Студентам в классах живой натуры, однако, приходилось учиться «совершенствовать» телосложение моделей, чтобы оно отвечало академическим стандартам. К сожалению, хорошо сложенных натурщиков было трудно найти. Даже у человека надлежащего телосложения могла быть неправильная осанка, отсутствовать артистичность или выносливость, чтобы пребывать в течение часа в одной позе. В классах преподаватели обычно снимали мерки с натурщиков, сравнивали их в пропорциях со скульптурами Аполлона, Геракла или Зевса, тем самым помогая ученикам представить натурщика с идеализированной фигурой героя[12]. В Испании, как и во Франции, рисунки в классах обнаженной мужской модели были так тесно связаны с академической подготовкой, что моделей называли academias.

Хотя в большинстве академий обнаженная женская модель находилась под запретом, женщины иногда привлекались к позированию в портретных классах или на занятиях по изучению костюмов либо драпировок. Для работы с обнаженной женской натурой художники самостоятельно искали моделей — и рисовали их в частных студиях. С женской моделью художники могли работать только вне стен академий. По этой причине изображение обнаженной или частично обнаженной женской фигуры определенно указывало на высокий профессиональный статус художника[13]. Поскольку женские модели оплачивались по сеансам и было трудно найти женщин, готовых позировать обнаженными, их гонорары могли быть в два-три раза выше почасовых ставок мужских моделей[14]. И упомянутые гонорары оказывались значительно выше, чем оплата, которую женщинам предлагали на других работах, таких, например, как шитье. С другой стороны, более высокая заработная плата женской модели означала то, что не многие художники могли себе это позволить. Даже преуспевавшие студенты, которые должны были рисовать с живой натуры, продолжали использовать для изображения женских фигур гипсовые слепки из коллекции академии[15].

Если требовалась оригинальная поза, те студенты, что не могли позволить себе работать с женской моделью, просто использовали штатную мужскую модель. Московский скульптор Николай Рамазанов, вспоминая процесс обучения, писал: мужская модель, позировавшая в позах богов и героев, «по скудости средств художника, заменяет последний образец женщины, какой-нибудь жрицы, а иногда и самую Минерву…»[16]. Эта замена могла устроить студента, но профессиональные художники были более щепетильны. Например, Егор Васильев, профессор Московского училища живописи и ваяния, находил мужскую модель непригодной для работы над изображением женской об-

[12] См.: *Михайлова О.В.* Учебный рисунок в Академии художеств XVIII века. С. 41; *Vega J.* Los inicios del artista… Pp. 25–26. Эсперанса Наваррете Мартинес рассматривает проблему неправильных пропорций гипсовых слепков в испанской академии: *Navarrete Martínez E.* La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX. Pp. 168–170.

[13] *Pointon M.* Naked Authority: The Body in Western Painting 1830–1908. Cambridge, 1990. P. 24.

[14] См.: *Postle M.* Naked Civil Servants… P. 12; *Шаму М.* Служа искусству… С. 437, 439.

[15] См.: Записки графа Ф.П. Толстого, товарища президента Императорской Академии художеств // Русская старина. 1873. Т. 7. №1. С. 35; Дневник художника А.Н. Мокрицкого. М., 1975. 8 апреля 1838.

[16] *Рамазанов Н.А.* Академический натурщик… С. 156.

наженной фигуры. Он признавался в своем разочаровании бывшему ученику Василию Перову: «Нарисовал я с натурщика, Тимофея, фигуру Божией Матери. Да все это не хорошо… не то-с!.. Нет ни пропорции, ни формы! Нужно было бы прорисовать ее с хорошей женской фигуры-с!»[17] Неудачные опыты в замене женской модели на мужскую, даже при изображении покрытой одеяниями Девы Марии, вынуждали художников выходить за пределы академии, чтобы найти женщин, готовых позировать.

Хотя в XIX веке часто жаловались на то, что в России нет подходящих женских моделей, мемуары художников, их переписка и другие источники показывают: художники регулярно использовали женскую модель в своих частных студиях[18]. Например, Алексей Венецианов был землевладельцем, коему принадлежало около 70 крепостных, в том числе 33 женщины, и некоторые из них позировали для картин[19]. Кроме своих широко известных крестьянских портретов, Венецианов нарисовал около восьми работ с изображением обнаженной женской натуры в 1830-х и 1840-х годах. Из-за низкого социального статуса женщин-крепостных даже такой просвещенный землевладелец, как Венецианов, мог попросить, чтобы они позировали обнаженными, и при этом не нарушал социальных норм.

Однако большинство русских художников не владели крепостными и жили на очень скромные средства. Их мемуары и автобиографические картины показывают: они искали своих моделей в бедной среде. Тарас Шевченко вспоминает, что в 1830-х годах служанка из таверны работала моделью для его друга, когда у нее было свободное время[20]. Другой художник искал натурщиц в Санкт-Петербурге среди швей[21]. Егор Васильев, московский учитель, разочаровавшись в возможности адаптации мужской модели для изображения женщин, нашел натурщицу в борделе, согласившуюся позировать ему обнаженной, однако такое решение было принято скорее от отчаяния[22]. Позже, в том же столетии, художники, в поисках натурщиц, начали давать объявления в газетах — и, как показывают источники, не испытывали недостатка в желающих позировать[23]. Часовая ставка в 50 копеек (дневная заработная плата швеи) для якобы легкой работы была крайне привлекательной.

Однако найти хорошо сложенную модель по-прежнему оказывалось непросто. Академические стандарты оставались очень высокими и идеализировали человеческое тело. В Италии и Франции на рынке труда моделей возникла конкуренция, и женщины должны были быть подготовленными, в хорошей форме, а художники могли уже выбрать ту из них, которая отвечала их художественному вкусу. Однако на рынках с меньшей конкуренцией, например в России и Испании, художникам приходилось работать с тем, что предлагалось. Согласно статье в «Петербургской газете», «натурщиц для торса, с высокой грудью, без отвислых форм, а также без ожирений, но и без сухожилий и выдавшихся костей, весьма мало»[24]. Помимо того, что было сложно найти подходящую модель, делу мешало незнание художественного процесса самими моделями. У профессиональных моделей был определенный набор художественных поз, и чтобы работать в этих позах в течение длительного времени, моделям требовалось поддерживать себя надлежащей диетой, сном и хорошим уходом, а это мало кто из малоимущих женщин мог себе позволить.

Художники сглаживали недостатки моделей, обнажая их тела участками. Они словно соединяли фигуру из разных моделей: с одной рисовали голову, с другой — грудь, руки и т. д.[25] Скульптор Иван Витали, например, писал, что для своих лирических Венер (1851, Государственный Русский музей) использовал «много различных живых моделей: ибо нет возможности в одной найти все условия изящного; и потому я, по общепринятому художниками обычаю, пользуясь различными моделями, выбирая из них формы более изящные, соединял их в своем воображении и старался выразить идею свою в общем составе, из глины»[26]. Одной из его моделей выступала Екатерина Луговская, дочь обедневшего купца, чья мать (бывший повар) сопровождала ее на каждом занятии в Академии художеств[27]. Еще была женщина по имени Даша, чья слава гремела на протяжении всего столетия. По словам одного писателя, «красота этой натурщицы была типа брюлловской, размеры же и сложение чисто античные»[28]. Позировала Даша Карлу Брюллову или нет, но читатели понимали, что речь идет о женщине с круглым лицом, темными глазами и темными волосами. Поскольку художники, изображая одну фигуру, обращались к нескольким моделям, установить, кто же был моделью для того или иного произведения, практически невозможно.

Регулярные постановки женской модели в Европе начались со второй половины XIX века: в Школе изящных искусств в Париже — после реформы 1863-го, а в Академии художеств в Санкт-Петербурге — после реформ 1893–1894 годов. С этого момента работа в студиях с женской моделью стала очень распространенной практикой. И вместо того чтобы изображать богинь или купальщиц, как раньше, — женщины-модели стали позировать в более естественных позах, характерных для тех или иных современных типажей. Новая тенденция появилась еще и потому, что падал престиж картин на исторические сюжеты, а также из-за возросшего интереса к правдоподобию в живописи. С этого времени начали возникать в популярной литературе рассказы о натурщицах. Благодаря подобным историям определение «модель» стало ассоциироваться с моделью женской, в то время как мужскую модель по-прежнему называли academias; в конце XIX века термином «модель» характеризовали уже исключительно женщин. □

[17] *Перов В.Г.* На натуре (Фанни под №30) // Перов В.Г. Рассказы художника. М., 1960. С. 26–27.

[18] См.: Натурщицы // Петербургская газета. 1894. 27 марта. №84; 6 апреля. №94. См. также: Константин Егорович Маковский // Нива. 1879. №2. С. 25.

[19] Архив Калининской областной картинной галереи. Ед. хр. 3. Л. 17 (цит. по: Алексей Гаврилович Венецианов. 1780–1847. Выставка произведений к 200-летию со дня рождения : каталог. Л., 1983. С. 12).

[20] *Шевченко Т.Г.* Художник : повесть. Киев, 1961. С. 27.

[21] Натурщицы.

[22] *Перов В.Г.* На натуре… С. 27–29.

[23] Натурщицы.

[24] Натурщицы.

[25] Натурщицы; *Шевченко Т.Г.* Художник. С. 62.

[26] Письмо И.П. Витали министру императорского двора П.В. Волконскому (1852) (РГИА. Ф. 472. Оп. 17. Д. 115. Л. 43; цит. по: *Карпова Е.В.* К изучению статуи И.П. Витали «Венера, снимающая сандалию» // Русская и западноевропейская скульптура XVIII — начала XX века: Новые материалы. Находки. Атрибуции. СПб., 2009. С. 134).

[27] Там же. С. 137–141.

[28] Натурщицы.

Carmen Sánchez Fernández
Profesora Titular de Arte Antiguo,
Departamento de Historia y Teoría
del Arte de la Facultad de Filosofía
y Letras de la Universidad
Autónoma de Madrid

LA INVENCIÓN DEL DESNUDO EN LA GRECIA ANTIGUA

Se puede remontar hasta finales del siglo VIII a.C. la aparición en el arte de las primeras figuras masculinas desnudas. La representación del desnudo como imagen pública es una extraordinaria invención de la Grecia antigua.

En la vida cotidiana la sociedad griega era obviamente una sociedad vestida, sin embargo había un ámbito, una actividad, un lugar, en el que los jóvenes exhibían sus cuerpos desnudos. El atleta se ejercita desnudo, *gymnós*, y para ello se construyen en las ciudades sencillos espacios de modestas dimensiones, los *gymnasia*. Los únicos cuerpos visibles en su desnudez eran en Grecia los de los hombres jóvenes que no necesitan trabajar, que poseen ocio y que entrenan diariamente en la palestra. Esta extraña costumbre que es el desnudo atlético llega a convertirse en un acto social que se relaciona con los hombres libres y terminará por utilizarse en Grecia como un elemento de autoconciencia racial y cultural que define al hombre griego. Sólo los griegos se desnudan, Heródoto recoge con cierta sorpresa que "para los lidios —como entre casi todos los bárbaros en general— ser contemplado desnudo supone una gran vejación hasta para un hombre". La extraña costumbre griega de hacer deporte desnudo está ligado a las competiciones en los festivales panhelénicos, como Olimpia. El desnudo tiene que ver con la acción, con el deporte, con el movimiento, con la actividad... y con el cuerpo masculino.

El desnudo femenino, cuando aparece en el arte varios siglos después, es deudor formalmente del masculino, pero nunca alcanzará las connotaciones heroicas y dignificantes que tuvo el desnudo del varón.

Además el modelo que inventaron los griegos de cuerpo masculino es una imagen artificial e intelectual que no varía básicamente a lo largo de los siglos, que recogerá la tradición romana y después el Renacimiento y que llega prácticamente hasta nuestros días. Incluso hoy muchos jóvenes intentan modelar sus cuerpos en el gimnasio intentando parecerse a un tipo escultórico que tiene casi tres mil años!

Este modelo clásico elige en primer lugar un cuerpo que no es el habitual ni el común y que no será elevado a la dignidad de imagen pública en ninguna cultura del mundo que no derive de la griega de un modo u otro: el cuerpo musculado. Pero además este cuerpo lleno de ondas tiene una morfología muy concreta donde se pone el acento, por ejemplo, en el exagerado pliegue inguinal que muchas veces continúa por la espalda, en la articulación del torso y de los abdominales donde siempre se marca el final de la caja torácica, en una irreal hendidura de la columna vertebral que se hace llegar hasta los glúteos, en unos infantiles órganos sexuales. Cada onda que se resalta, define y dibuja un elemento y articula el cuerpo. Y todas las partes forman un todo, guardan armoniosa proporción entre sí, ninguna destaca sobre otra, nada retiene especialmente la mirada, y en nuestra mente se forma la imagen perfecta del cuerpo humano. Y este cuerpo irreal gozó en la historia de un favor incomparable.

La belleza pues que inventan los griegos es muy concreta. Es una imagen artificial e intelectual, una versión de un cuerpo de varón anómalo porque no es lo común, extraño porque es imposible y noble, porque representa a criaturas excelentes, virtuosas y hasta cierto punto, inmortales.

Y es que el desnudo, este desnudo de bellos cuerpos musculados representa en Grecia las cualidades que deben acompañar al hombre virtuoso. Estos cuerpos fuertemente articulados pertenecen a hombres íntegros, valientes y de espíritu fuerte, porque entre los griegos la belleza encierra virtud y la virtud se expresa en la belleza. El desnudo se convierte en un vestido.

Los dioses y los héroes se representan desnudos, a los atletas vencedores de los juegos panhelénicos se les erigen estatuas con sus cuerpos desnudos, a los valientes guerreros caídos en combate se les entierra bajo estelas o esculturas donde se les representa en su bella desnudez. "Murió a pesar de ser tan bello", es un lamento que nos conduce al concepto de la muerte bella, de la muerte en combate, la mejor manera de poner fin a una gloriosa vida.

Pero esto sólo ocurre en el caso del desnudo masculino. No existe la muerte bella para las mujeres ni tampoco el desnudo heroico. El cuerpo femenino no se exhibía nunca a la vista pública y conserva en época clásica toda la fuerza del tabú. Contemplar a una mujer desnuda era algo que se percibía como potencialmente peligroso.

La primera estatua con un desnudo femenino que aparece en Grecia como imagen pública es la que hizo Praxíteles de Afrodita en el siglo IV a.C. y que terminó como estatua de culto en un templo en Cnido, en Asia Menor. La imagen de la sensual diosa del amor fue muy popular y tan convincente que parece que lo provocó varias veces por lo que nos cuentan algunos textos. La escultura de Praxíteles representaba

a Afrodita desnuda, sorprendida por el espectador en el momento del baño. Ella intenta cubrirse con no mucha convicción. Esta imagen tuvo tanto éxito que una serie de Afroditas "púdicas" repiten el motivo a lo largo del helenismo. Más que un desnudo propiamente dicho, este primer cuerpo de mujer ofrecido a la vista de todos es un desvestido circunstancial. El desnudo de la mujer, aunque sea el de una diosa, nos lleva al mundo de lo humano. Y en cierto sentido esto ha pasado a formar parte de nuestra memoria visual.

Que una sociedad vestida exponga a la mirada pública a sus dioses y héroes desnudos es algo insólito, extraordinario y asombroso. Que además invente un desnudo irreal e imposible, con una fuerte apariencia de veracidad, del que deriva miles de años después nuestra forma de representar, de entender y de mirar el cuerpo humano, es una hazaña. Ninguna cultura ha imaginado, dibujado o esculpido nunca como modelo único un cuerpo excepcional, que no pertenece a la mayoría y cuya singularidad además convertirá en norma "clásica". Esta invención, de una innovación y atrevimiento sin precedentes, es quizá el legado más importante que nos ha dejado la Antigüedad. □

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ SAN PETERSBURGO

Bibliografía básica

BONFANTE, L. (1989): "Nudity as a Costume in Classical Art", en *American Journal of Archaeology*, 93, 4, pp. 543–570.

CABRERA, P. (2008): "Ser el primero y ser el mejor: el espíritu agonal en la Grecia antigua", en *Reflejos de Apolo. Deporte y arqueología en el Mediterráneo antiguo*, Madrid, pp. 21–36.

HURWITT, J. M. (2007): "The Problem with Dexileos: Heroic and Other Nudities in Greek Art", en *American Journal of Archaeology*, 111, 1, pp. 35–60.

KONSTAN, D. (2014): *Beauty. The Fortunes of an Ancient Greek Idea*. Oxford.

KURIYAMA, S. (2005): *La expresividad del cuerpo y la divergencia de la medicina griega y china*. Madrid.

OSBORNE, R. (2011): *The History Written on the Classical Greek Body*. Cambridge.

SÁNCHEZ, C. (2015): *La invención del cuerpo. Arte y erotismo en el mundo clásico*. Madrid.

SÁNCHEZ, C. Y ESCOBAR, I. (2015): *Dioses, héroes y atletas. La imagen del cuerpo en la Grecia antigua*. Madrid.

SQUIRE, M. (2011): *The Art of the Body*. Londres.

МАДРИД MADRID

Кармен Санчес Фернандес,
профессор античного искусства кафедры истории и теории искусства факультета философии и филологии Автономного университета Мадрида

ОБНАЖЕННАЯ НАТУРА: ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЕ ОТКРЫТИЕ

Появление первых образцов мужской обнаженной натуры в искусстве можно датировать концом VIII века до н. э. Обнаженная натура как искусство для публичного созерцания — одно из величайших изобретений Древней Греции.

В обычной, повседневной жизни древнегреческое общество, разумеется, покрывало тела одеждой. И только занимаясь спортивными упражнениями, греческие юноши обнажали тела (gymnós — «обнаженный»). Атлеты тренировались обнаженными. Для этого в городах строились gimnasia — небольшие, простые помещения для занятий спортом. Таким образом, наготу в Древней Греции можно было наблюдать только среди богатых юношей, не имеющих необходимости работать и обладающих свободным временем, которое они тратили, совершенствуя свои тела на спортивных аренах. Эта необычная особенность — нагота как социальный признак свободного человека (мужчины) — в Греции стала одним из элементов национального самоосознания и культуры. Обнажались исключительно греки. Геродот с определенной долей удивления отмечает, что «лидийцы, как и все остальные варвары, считают наготу постыдной, даже для мужчины». Необычная привычка греческих атлетов тренироваться обнаженными брала свое начало в панэллинских играх в Олимпии. Нагота была связана с движением, спортом, состязанием… и с красотой мужского тела.

Женская обнаженная натура появилась в искусстве лишь несколько веков спустя. В определенном смысле она обязана своим появлением именно мужской наготе, но ее изображение на протяжении всей истории искусства никогда не было наполнено тем героизмом и ощущением собственного достоинства, как изображение греческих атлетов.

Кроме того, та мужская модель изображения обнаженного человека, которую изобрели древние греки, — это некий идеальный образ: вобрав в себя традиции Древнего Рима и Возрождения, он остается неизменным на протяжении многих веков, практически до наших дней.

Сегодня, как и много столетий назад, юноши пытаются путем тренировок в гимнастических залах приблизить свое тело к скульптурному идеалу, насчитывающему почти три тысячи лет!

Классическая модель, о которой идет речь, выбирает идеалом тело, не являющееся доступным для всех, тело, кое не будут изображать в качестве общественного идеала ни в одной другой культуре мира, если только она сама не основана на греческой классической культуре, — мускулистое тело. Анатомия этого тела, полного изгибов, очень конкретна. Акцентируются паховая область, спина, торс, брюшные мышцы, грудная клетка, позвоночник, доходящий до ягодичных мышц, уменьшенные в размере гениталии. Каждый изгиб определяет и раскрывает некий элемент тела. А все вместе они рождают гармонию, соразмерность, идеальные пропорции, при которых взгляд скользит по всему телу, не выделяя отдельных частей, воспринимая его как совершенную форму. Это несуществующее тело заняло в истории место, ни с чем не сравнимое по своей значимости.

Каноны красоты, изобретенные греками, также очень конкретны. Это красота искусственная и одухотворенная, тело несуществующего мужского идеала, который невозможно встретить в реальном мире, красота существа замечательного, добродетельного и, в какой-то степени, бессмертного.

В Древней Греции красивые обнаженные тела также представляли качества, присущие добродетельному, сильному духом человеку. Эти мускулистые торсы принадлежат одухотворенным, мужественным и стойким людям. В Древней Греции красота отражает добродетель, а добродетель отражается в красоте. Обнаженный облачается ими.

Боги и герои изображаются без одежд, воздвигаются статуи обнаженных атлетов — победителей панэллинских игр, устанавливаются стелы и памятники павшим в боях мужественным воинам, где герои представлены во всей наготе их прекрасных тел. «Он умер вопреки своей красоте» — вот скорбный возглас, который подразумевает концепцию красивой смерти, смерти в бою, как лучшего способа завершения героической жизни.

Однако все это возможно только тогда, когда мы говорим о мужской обнаженности. Для женщин не существует ни красивой смерти, ни героической наготы. Женское тело никогда не было предметом публичного созерцания, и это табу сохраняется на протяжении всей классической эпохи. Считалось, что созерцание обнаженной женщины несет в себе угрозу.

Первым скульптурным изображением нагого женского тела в древнегреческом искусстве была статуя Афродиты, созданная Праксителем в IV веке до н. э. для святилища малоазийского города Книд. Скульптура Праксителя изображала нагую богиню, застигну-

тую в момент купания, чуть прикрывающуюся рукой. Чувственное изображение богини любви пользовалось огромной славой, о чем сохранились упоминания в различных текстах. Статуя копировалась бесчисленное количество раз, целая серия «стыдливых» Афродит по мотивам Афродиты Праксителя была создана на протяжении всего эллинистического периода. Эта статуя, собственно говоря, показывает зрителю «ненастоящую» наготу, наготу случайно застигнутую. Обнаженная женская натура, даже изображая богиню, подразумевает нечто земное, человеческое и эротическое. В определенном смысле это закрепилось в нашей визуальной памяти.

Удивительно, что «одетое» общество обратило в искусстве свой взгляд на обнаженных богов и героев, создав образы нагого тела, столь отличного от реальной анатомии и одновременно кажущегося таким реальным. Именно из этих образов на протяжении тысячелетий формировались наши представления о восприятии и изображении человеческого тела. Это настоящий подвиг во имя искусства. Ни одна другая культура на земном шаре не смогла вообразить, изобразить или вылепить подобную модель совершенного тела, которым не обладает ни один из живущих людей, но которое представляет собой классическую идеальную норму. Это дерзновенное открытие, возможно, самое главное наследство Античности. □

Библиография

Bonfante L. Nudity as a Costume in Classical Art // American Journal of Archaeology. 1989. Vol. 93. No. 4. Pp 543–570.

Cabrera P. Ser el primero y ser el mejor: el espíritu agonal en la Grecia antigua // Reflejos de Apolo. Deporte y arqueología en el Mediterráneo antiguo. Madrid, 2008. Pp. 21–36.

Hurwitt J. M. The Problem with Dexileos: Heroic and Other Nudities in Greek Art // American Journal of Archaeology. 2007. Vol. 111. No. 1. Pp 35–60.

Konstan D. Beauty. The Fortunes of an Ancient Greek Idea. Oxford, 2014.

Kuriyama S. La expresividad del cuerpo y la divergencia de la medicina griega y china. Madrid, 2005.

Osborne R. The History Written on the Classical Greek Body. Cambridge, 2011.

Sánchez C. La invención del cuerpo. Arte y erotismo en el mundo clásico. Madrid, 2015.

Sánchez C., Escobar I. Dioses, héroes y atletas. La imagen del cuerpo en la Grecia antigua. Madrid, 2015.

Squire M. The Art of the Body. London, 2011.

Karl Bulla. *Clase en la clase de posado con modelos del catedrático de pintura Makovsky*
Academia Imperial de Bellas Artes, 1914
ARCHIVO ESTATAL CENTRAL DE DOCUMENTOS CINEMATOGRÁFICOS Y FOTOGRÁFICOS (SAN PETERSBURGO)

Карл Булла. *Занятия в классе живой натуры профессора живописи Маковского*
Императорская академия художеств. 1914
ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АРХИВ КИНОФОТОФОНОДОКУМЕНТОВ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ SAN PETERSBURGO

Taller de pintura de batallas. Academia Imperial de Bellas Artes. Circa 1914

DEPARTAMENTO DE NEGATIVOS Y REPRODUCCIONES FOTOGRÁFICAS DEL ARCHIVO CIENTÍFICO DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE RUSIA (SAN PETERSBURGO)

Батальная мастерская. Императорская академия художеств. Около 1914 года

ОТДЕЛ НЕГАТИВОВ И ФОТОРЕПРОДУКЦИЙ НАУЧНОГО АРХИВА РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)

Taller de grabados del profesor Mate Academia Imperial de Bellas Artes, 1914

DEPARTAMENTO DE NEGATIVOS Y REPRODUCCIONES FOTOGRÁFICAS DEL ARCHIVO CIENTÍFICO DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE RUSIA (SAN PETERSBURGO)

Граверная мастерская профессора Матэ Императорская академия художеств. 1914

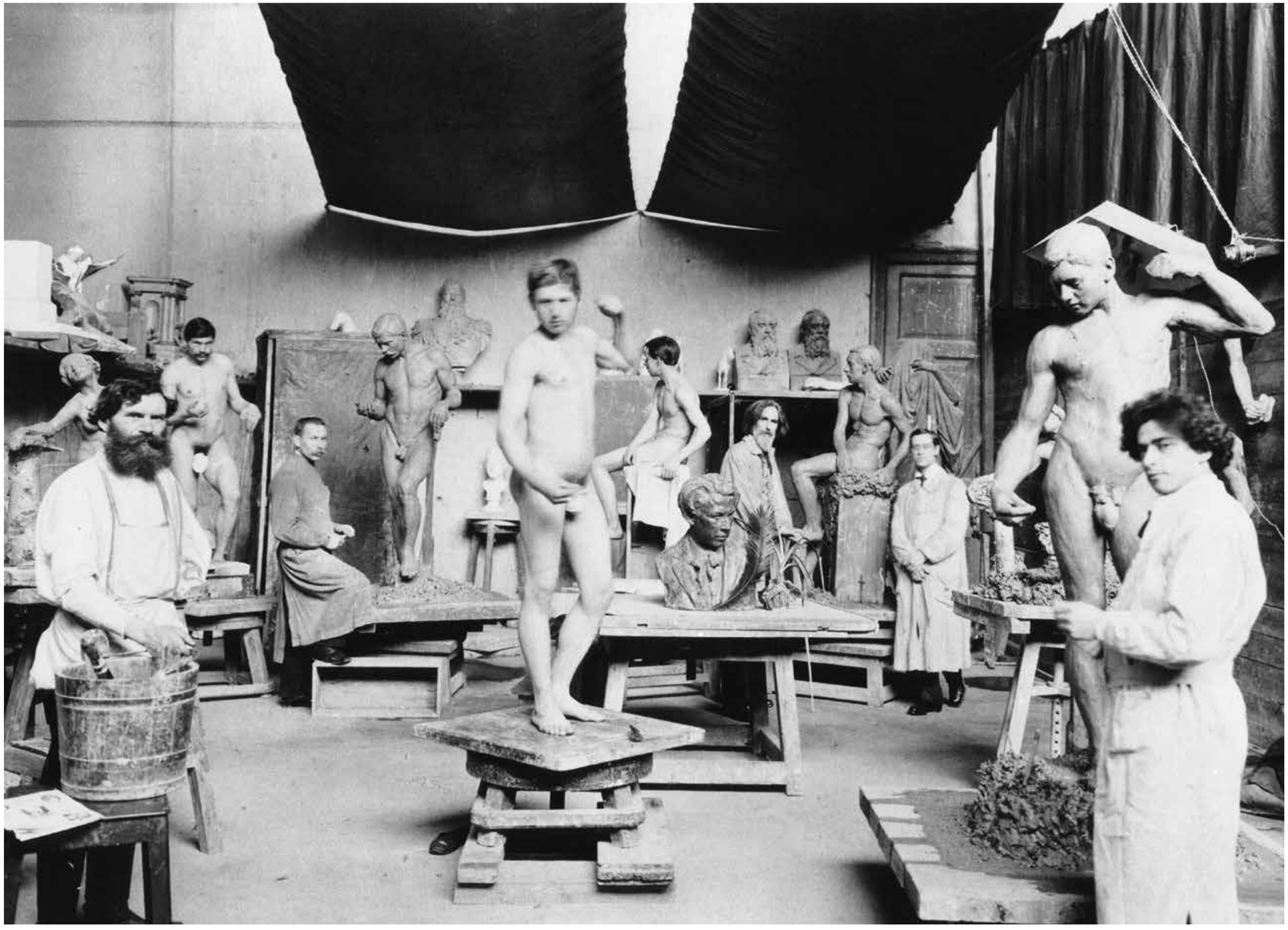
ОТДЕЛ НЕГАТИВОВ И ФОТОРЕПРОДУКЦИЙ НАУЧНОГО АРХИВА РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)

Karl Bulla. *Clase en el aula de posado con modelos.* Academia Imperial de Bellas Artes, 1914
ARCHIVO ESTATAL CENTRAL DE DOCUMENTOS
CINEMATOGRÁFICOS Y FOTOGRÁFICOS
(SAN PETERSBURGO)

Карл Булла. *Занятия в классе живой натуры*
Императорская академия художеств. 1914
ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АРХИВ
КИНОФОТОФОНОДОКУМЕНТОВ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Taller de pintura de Ilya Repin. Sesión de posado con modelos. Academia Imperial de Bellas Artes. Circa 1900
DEPARTAMENTO DE NEGATIVOS Y REPRODUCCIONES
FOTOGRÁFICAS DEL ARCHIVO CIENTÍFICO
DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE RUSIA
(SAN PETERSBURGO)

Живописная мастерская Репина. Постановка натуры
Императорская академия художеств. Около 1900 года
ОТДЕЛ НЕГАТИВОВ И ФОТОРЕПРОДУКЦИЙ НАУЧНОГО АРХИВА
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ
(САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)



M. Breytaks. *Aula de escultura. Taller del profesor V. Belkemishev* (tercero en la foto), 1913
DEPARTAMENTO DE NEGATIVOS Y REPRODUCCIONES FOTOGRÁFICAS DEL ARCHIVO CIENTÍFICO DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE RUSIA (SAN PETERSBURGO)

М. Брейтакс. *Скульптурная мастерская профессора В. Беклемишева* (на фото — третий). 1913
ОТДЕЛ НЕГАТИВОВ И ФОТОРЕПРОДУКЦИЙ НАУЧНОГО АРХИВА РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ SAN PETERSBURGO

Valery Katsuba. *Sesión de posado con caballo*
Pabellón de pintura bélica del profesor Vladimir Zagonek. Academia de Bellas Artes

SAN PETERSBURGO, 2014

NEGATIVO, C-PRINT, 100 × 100 CM

Валерий Кацуба. *Постановка с лошадью*
Павильон батальной живописи профессора Владимира Загонека. Академия художеств

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2014

НЕГАТИВ, С-ПРИНТ, 100 × 100 СМ

Valery Katsuba. *Modelo con caballo*
Pabellón de pintura bélica del profesor
Vladimir Zagonek. Academia de Bellas Artes

SAN PETERSBURGO, 2014

NEGATIVO, C-PRINT, 60 × 60 CM

Валерий Кацуба. *Модель с лошадью*
Павильон батальной живописи профессора
Владимира Загонека. Академия художеств

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2014

НЕГАТИВ, С-ПРИНТ, 60 × 60 СМ

Valery Katsuba. *Escalera de gala. Noche* Academia de Bellas Artes

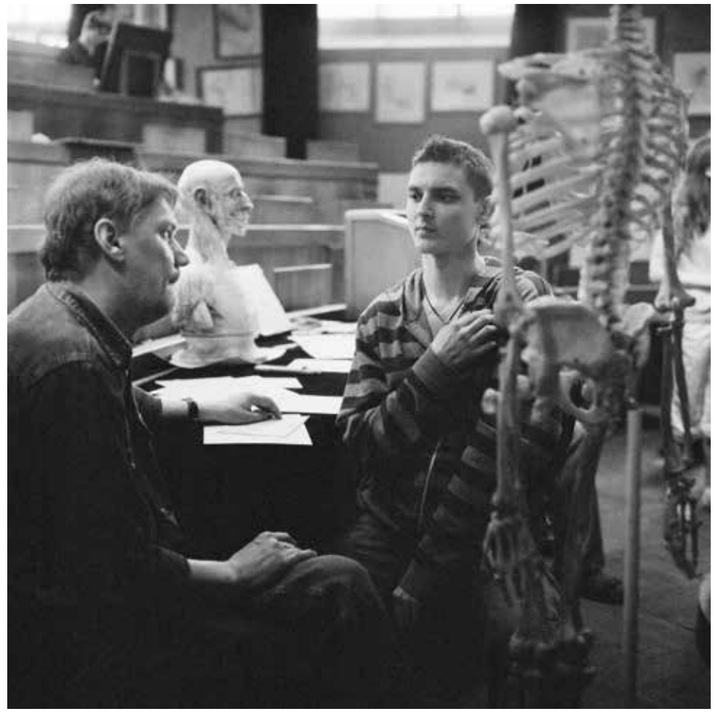
SAN PETERSBURGO, 2013

NEGATIVO, C-PRINT, 50 × 50 CM

Валерий Кацуба. *Парадная лестница. Вечер.* Академия художеств

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2013

НЕГАТИВ, С-ПРИНТ, 50 × 50 СМ



Valery Katsuba. *Aula de anatomía.* El profesor titular Oleg Shekhurdin examinando a sus estudiantes. Academia de Bellas Artes

SAN PETERSBURGO, 2014

NEGATIVO, IMPRESIÓN INKJET, 35 × 35 CM

Валерий Кацуба. *Анатомический кабинет* Доцент Олег Шехурдин принимает экзамен. Академия художеств

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2014

НЕГАТИВ, INKJET ПРИНТ, 35 × 35 СМ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ SAN PETERSBURGO

Valery Katsuba. *Aula de anatomía*
El profesor Mikhail Molyakov con sus estudiantes.
Academia de Bellas Artes

SAN PETERSBURGO, 2014

NEGATIVO, IMPRESIÓN INKJET, 35 × 35 CM

Валерий Кацуба. *Анатомический кабинет*
Преподаватель Михаил Моляков со студентами.
Академия художеств

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2014

НЕГАТИВ, INKJET ПРИНТ, 35 × 35 СМ

Valery Katsuba. *Taller de aguafuertes*
La profesora María Shestopalova.
Academia de Bellas Artes

SAN PETERSBURGO, 2013

NEGATIVO, IMPRESIÓN INKJET, 35 × 35 CM

Валерий Кацуба. *Офортная мастерская*
Преподаватель Мария Шестопалова.
Академия художеств

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2013

НЕГАТИВ, INKJET ПРИНТ, 35 × 35 СМ

Valery Katsuba. *Clase en el taller del catedrático Vladimir Pesikov.* Academia de Bellas Artes

SAN PETERSBURGO, 2013

NEGATIVO, IMPRESIÓN INKJET, 35 × 35 CM

Валерий Кацуба. *Занятия в мастерской профессора Владимира Песикова*
Академия художеств

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2013

НЕГАТИВ, INKJET ПРИНТ, 35 × 35 СМ

Valery Katsuba. *Taller de aguafuertes*
El vicerrector Andrey Sklyarenko con
sus estudiantes. Academia de Bellas Artes

SAN PETERSBURGO, 2013

NEGATIVO, IMPRESIÓN INKJET, 35 × 35 CM

Валерий Кацуба. *Офортная мастерская*
Проректор Андрей Скляренко со студентами.
Академия художеств

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2013

НЕГАТИВ, INKJET ПРИНТ, 35 × 35 СМ

Valery Katsuba. *Escalera de gala. Mañana*
Academia de Bellas Artes

SAN PETERSBURGO, 2013

NEGATIVO, C-PRINT, 50 × 50 CM

Валерий Кацуба. *Парадная лестница.*
Утро. Академия художеств

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2013

НЕГАТИВ, C-ПРИНТ, 50 × 50 СМ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ SAN PETERSBURGO

Valery Katsuba. *Sergey Gunchenko, atleta sobre fondo de Escena de los dioses contra los gigantes.* Museo de la Academia de Bellas Artes

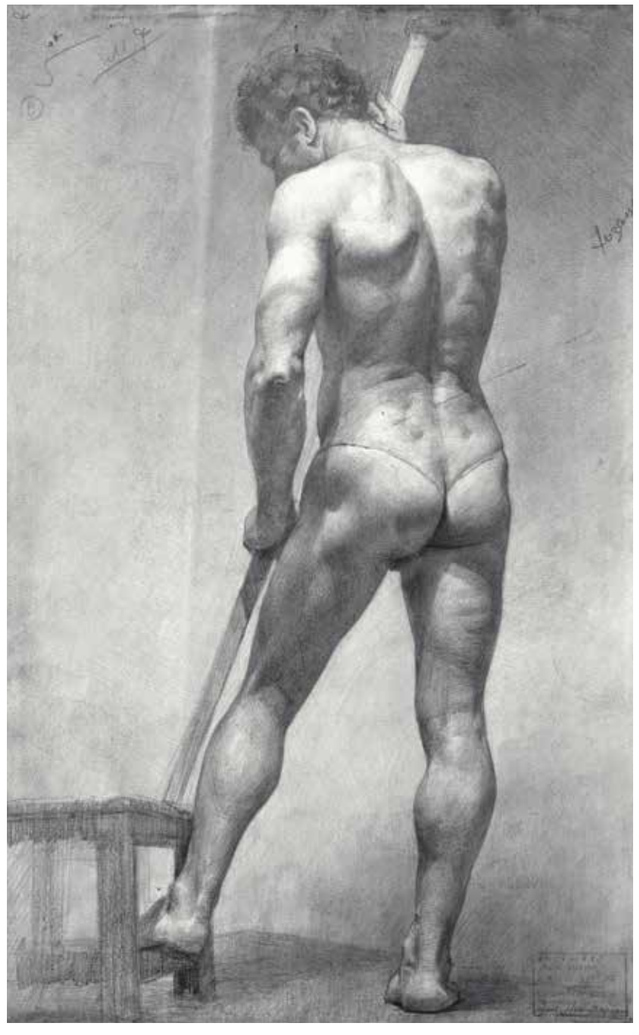
SAN PETERSBURGO, 2008

NEGATIVO, IMPRESIÓN INKJET, 100 × 100 CM

Валерий Кацуба. *Атлет Сергей Гунченко на фоне «Битвы богов с гигантами»* Музей Академии художеств

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2008

НЕГАТИВ, INKJET ПРИНТ, 100 × 100 CM



Henrich Khozatsky
4º año. Facultad de Arquitectura.
Tutor: Pen Varlen
Figura masculina desnuda

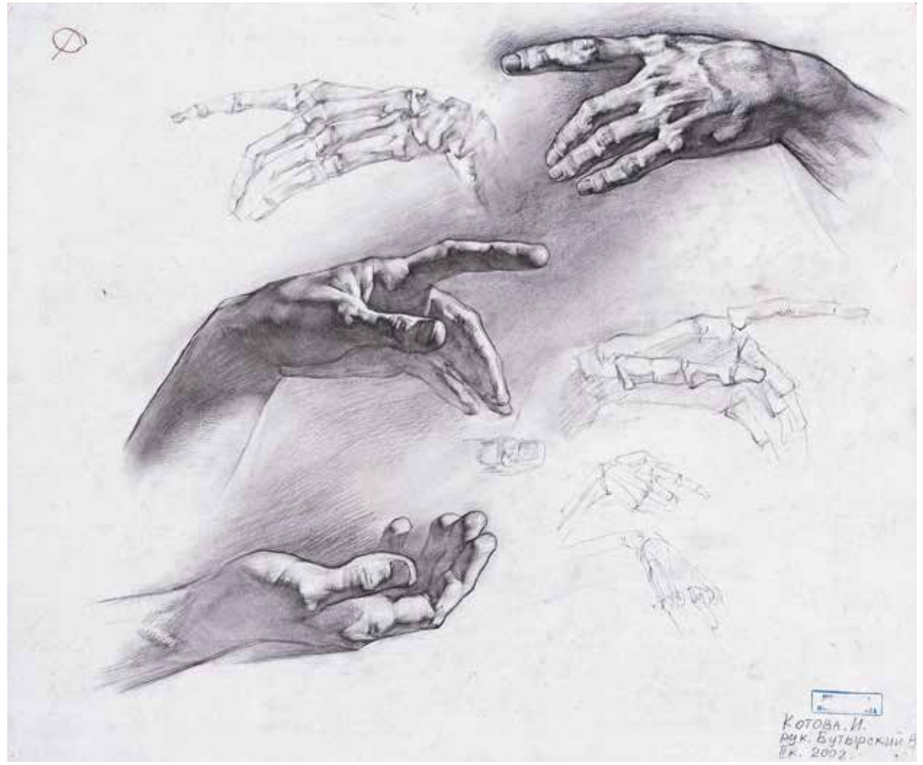
ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN PETERSBURGO
AÑO ACADÉMICO 1951/1952
LÁPIZ SOBRE PAPEL, 61 × 38 CM

Генрих Хозацкий. 4-й курс. Факультет архитектуры. Руководитель: Пен Варлен.
Обнаженная мужская фигура

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
1951/1952 УЧ. Г.
БУМАГА, КАРАНДАШ. 61 × 38 СМ

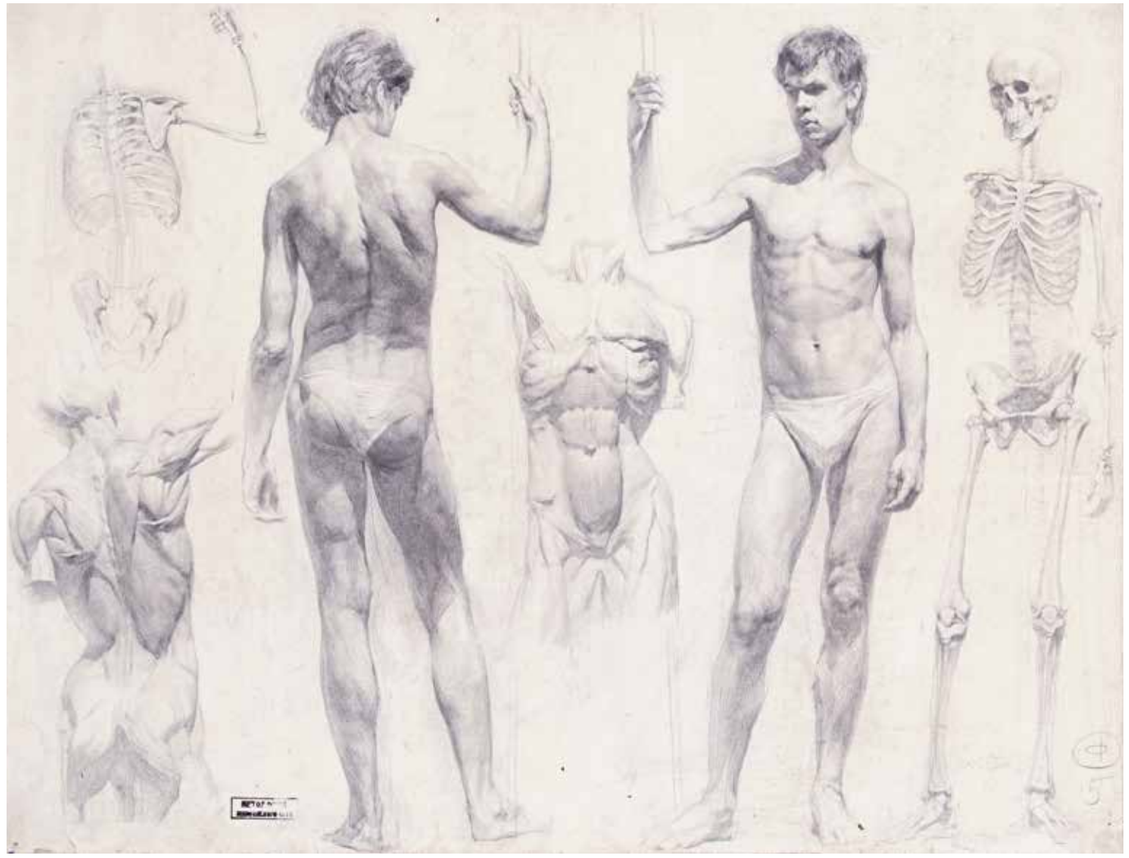
Tatiana Dukharova. 2º año. Facultad de Pintura.
Tutor: O. P. Marushkin. *Pies*
ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN PETERSBURGO, 1978
PAPEL, RETOQUE, 70 × 49 CM

Татьяна Духанова. 2-й курс. Факультет живописи.
Руководитель: О.П.Марушкин. *Стопы*
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ, 1978
БУМАГА, КАРАНДАШ. 70 × 49 СМ



Irina Kotova. 2º año. Facultad de Pintura.
Tutor: V. V. Butyrsky. *Muñecas*
ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN PETERSBURGO, 2002
PAPEL, RETOQUE, 49 × 59 CM

Ирина Котова. 2-й курс. Факультет живописи
Руководитель: В.В.Бутырский. *Кисти рук*
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ, 2002
БУМАГА, РЕТУШЬ. 49 × 59 СМ



Vitaly Ekleris. 2º año. Facultad de Pintura.
Tutor: G. I. Manasherov. *Figura en dos posturas con estudio anatómico*

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN PETERSBURGO
AÑO ACADÉMICO 1994/1995
LÁPIZ SOBRE PAPEL, 59 × 79 CM

Виталий Еклерис. 2-й курс. Факультет живописи.
Руководитель: Г.И.Манашеров. *Фигура в двух поворотах с анатомическим разбором*

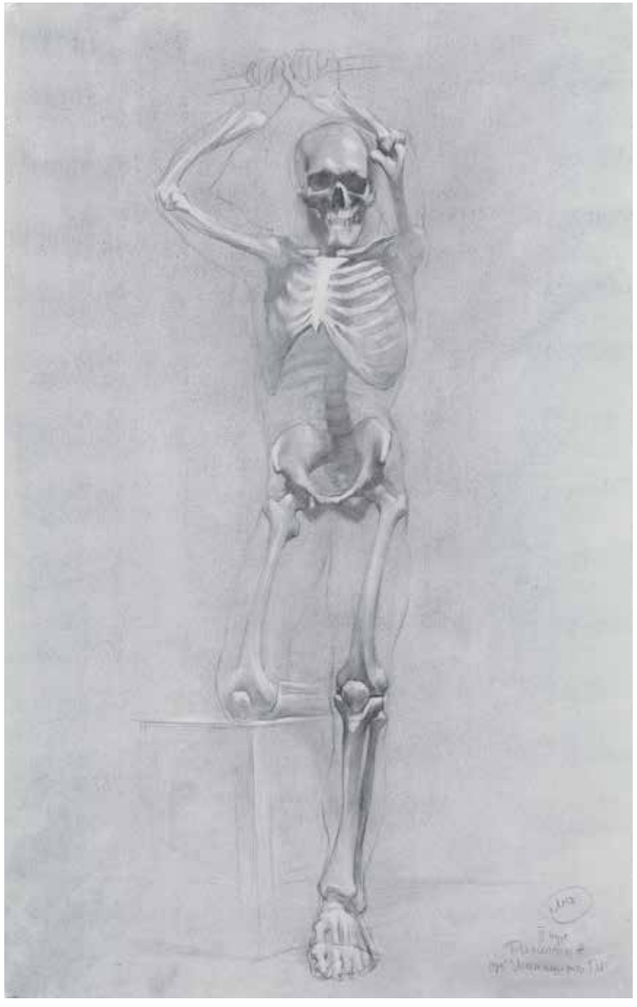
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
1994/1995 УЧ. Г.
БУМАГА, КАРАНДАШ. 59 × 79 СМ

Lyubov Vyacheslavova. 2º año. Facultad de Pintura.
Tutor: G. I. Manasherov. Modelo con estudio anatómico,

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN PETERSBURGO
AÑO ACADÉMICO 1996/1997
LÁPIZ SOBRE PAPEL, 77,5 × 79,5 CM

Любовь Вячеславова. 2-й курс. Факультет живописи.
Руководитель: Г.И.Манашеров. *Модель с анатомическим разбором*

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
1996/1997 УЧ. Г.
БУМАГА, КАРАНДАШ. 77,5 × 79,5 СМ

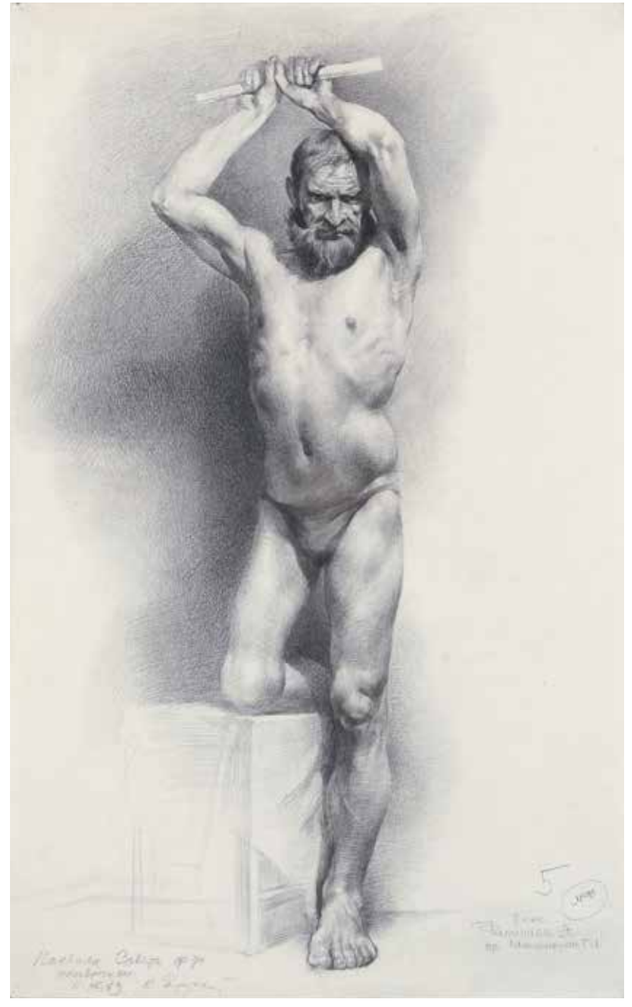


Aleksey Filippov. 2º año. Facultad de Pintura
Tutor: G. I. Manasherov. *Esqueleto*

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN PETERSBURGO
AÑO ACADÉMICO 1988/1989
LÁPIZ SOBRE PAPEL, 79 × 50 CM

Алексей Филиппов. 2-й курс. Факультет живописи.
Руководитель: Г.И.Манашеров. *Скелет*

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
1988/1989 УЧ. Г.
БУМАГА, КАРАНДАШ. 79 × 50 СМ

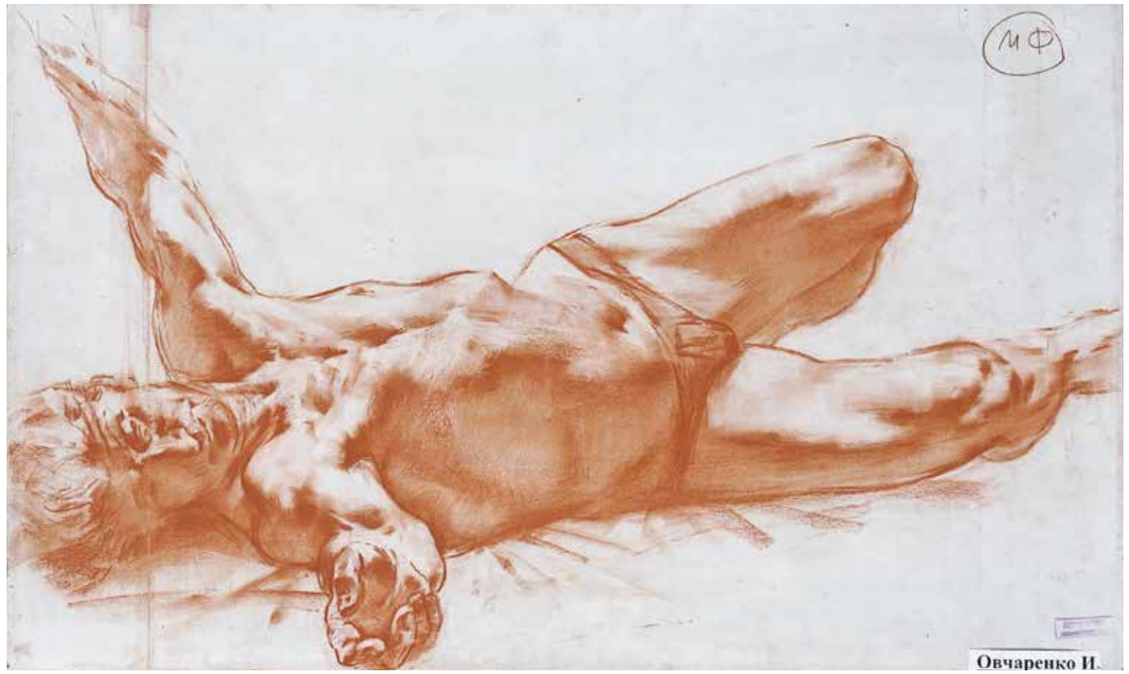


Aleksey Filippov. 2º año. Facultad de Pintura.
Tutor: G. I. Manasherov. *Modelo con los brazos levantadas*

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN PETERSBURGO
AÑO ACADÉMICO 1988/1989
LÁPIZ SOBRE PAPEL, 79 × 50 CM

Алексей Филиппов. 2-й курс. Факультет живописи.
Руководитель: Г.И.Манашеров. *Модель с поднятыми руками*

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
1988/1989 УЧ. Г.
БУМАГА, КАРАНДАШ. 79 × 50 СМ



Ilya Ovcharenko. 4º año. Facultad de Pintura.
Tutor: A. K. Bystrov. *Figura masculina tendida*

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN PETERSBURGO

2005

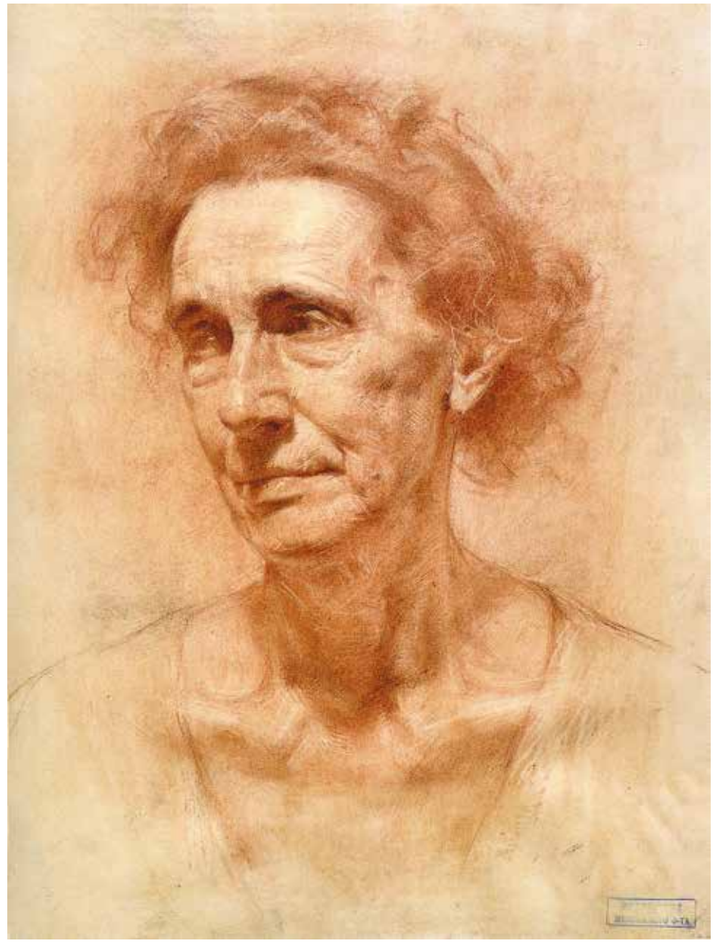
SANGUINA SOBRE PAPEL, 54 × 89 CM

Илья Овчаренко. 4-й курс. Факультет живописи.
Руководитель: А.К.Быстров.
Лежащая мужская фигура

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

2005

БУМАГА, САНГИНА. 54 × 89 СМ



Grigory Ananiev. 1º año.
Facultad de Pintura. Tutor: I. Ovcharenko.
Cabeza de mujer

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN PETERSBURGO

2013

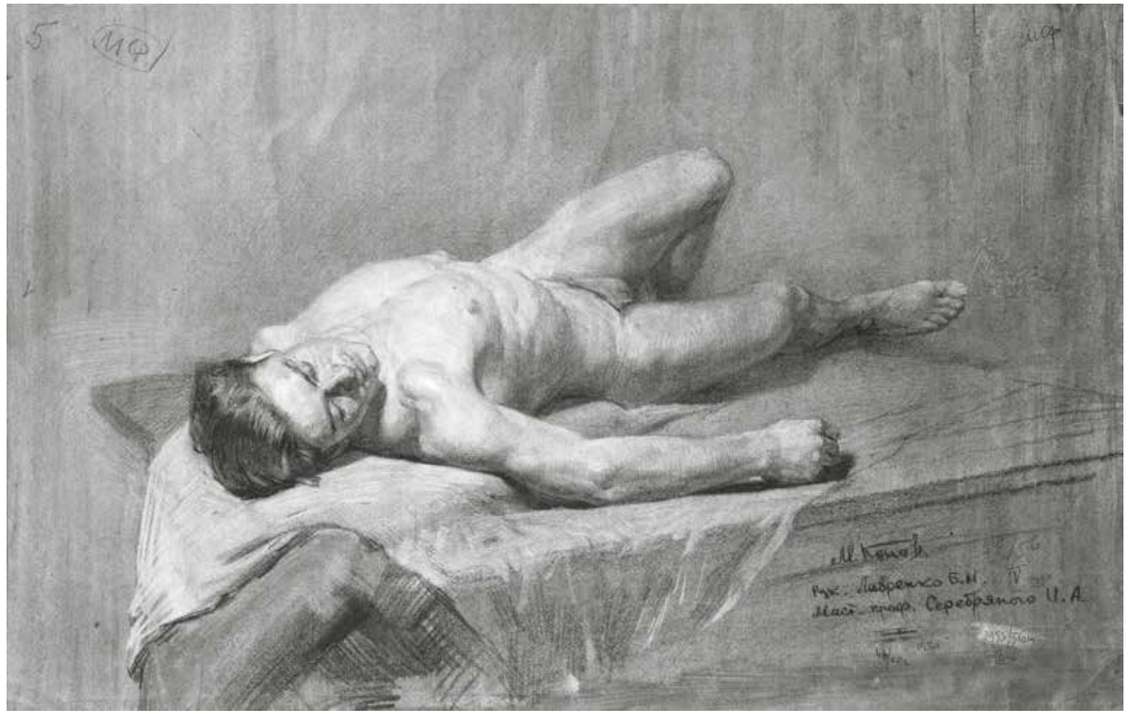
SANGUINA SOBRE PAPEL, 45 × 37 CM

Григорий Ананьев. 1-й курс.
Факультет живописи. Руководитель: И.Овчаренко.
Женская голова

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

2013

БУМАГА, САНГИНА. 45 × 37 СМ

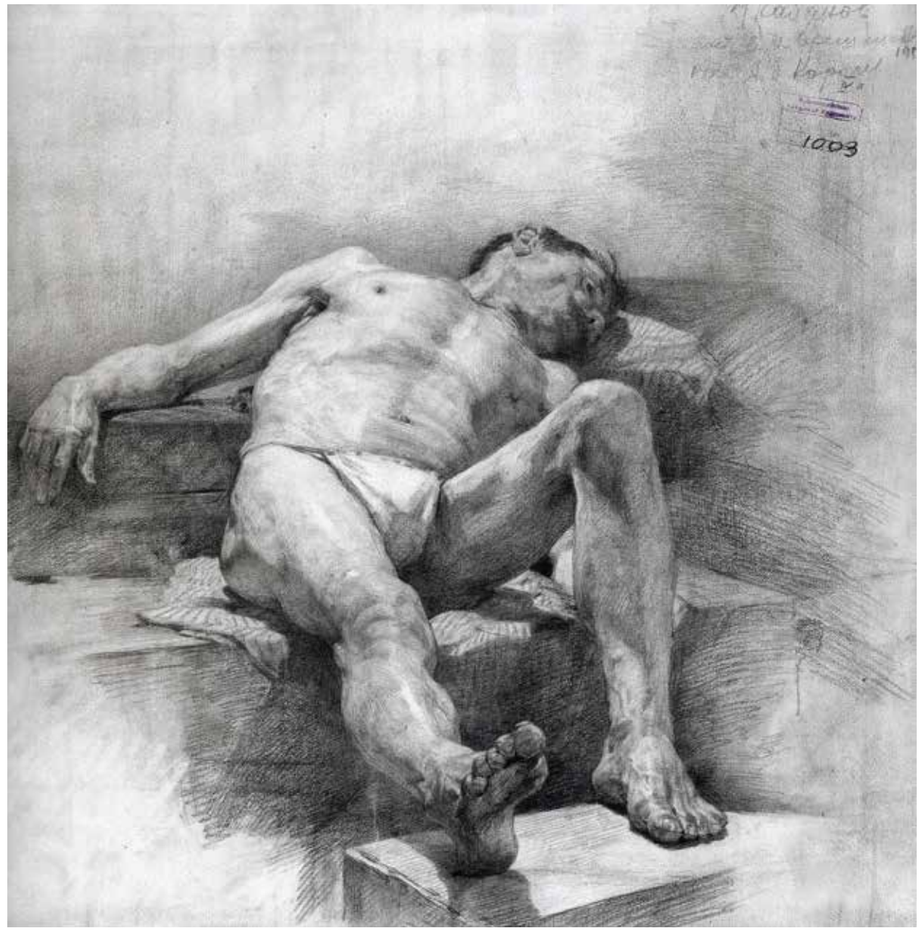


Mikhail Konov. 4º año. Facultad de Pintura.
Tutor: B. M. Lavrenko. *Figura masculina desnuda tendida en escorzo*

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN PETERSBURGO
1956
PAPEL, RETOQUE, 60 × 80 CM

Михаил Конов. 4-й курс. Факультет живописи.
Руководитель: Б. М. Лавренко. *Мужская обнаженная лежащая фигура в ракурсе*

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ, 1956
БУМАГА, РЕТУШЬ. 60 × 80 СМ



Igor Kabanov. 4º año. Facultad de Pintura.
Tutor: A. L. Korolev. *Figura masculina desnuda tendida*

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN PETERSBURGO
1955
LÁPIZ SOBRE PAPEL, 54 × 53 CM

Игорь Кабанов. 4-й курс. Факультет живописи.
Руководитель: А. Л. Королев. *Лежащая мужская фигура*

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
1955
БУМАГА, КАРАНДАШ. 54 × 53 СМ

Konstantin Garapach. 5º año. Facultad de Escultura.
Tutor: I. Penteshin. *Figura masculina desnuda sentada.*

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN PETERSBURGO

1989

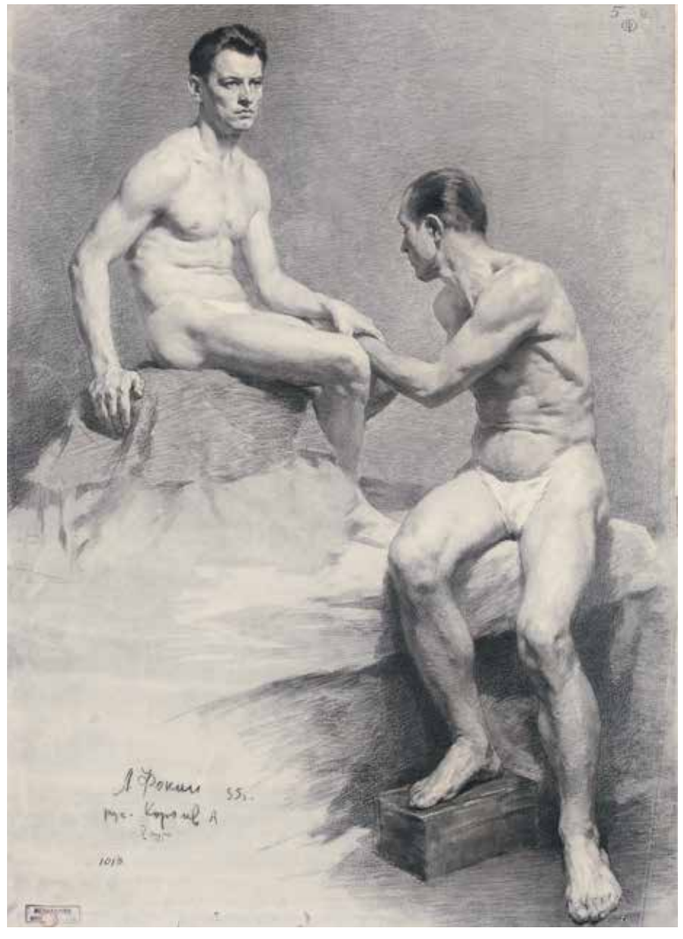
SANGUINA SOBRE PAPEL, 80 × 60 CM

Константин Гарапач. 5-й курс. Факультет скульптуры.
Руководитель: И. Пентешин. *Мужская обнаженная сидящая фигура*

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

1989

БУМАГА, САНГИНА. 80 × 60 СМ



Leonid Fokin. 5º año. Facultad de Pintura.
Tutor: A. L. Korolev. *Dos figuras desnudas*

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN PETERSBURGO

1955

LÁPIZ PASTEL SOBRE PAPEL, 82 × 58,5 CM

Леонид Фокин. 5-й курс. Факультет живописи.
Руководитель: А. Л. Королев. *Двойная обнаженная постановка*

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

1955

БУМАГА, СОУС. 82 × 58,5 СМ

Natalia Ziva. 3º año. Facultad de Pintura.
Tutor: A. A. Debler. *Figura masculina desnuda sentada*

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN PETERSBURGO
1977
LÁPIZ SOBRE PAPEL, 79,5 × 58,5 CM

Наталья Зива. 3-й курс. Факультет живописи.
Руководитель: А. А. Деблер. *Обнаженная мужская сидящая фигура*

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
1977
БУМАГА, КАРАНДАШ. 79,5 × 58,5 СМ

Anatoly Zykov. 3º año. Facultad de Gráfica.
Tutor: A. N. Vasiliev. *Figura masculina desnuda*

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN PETERSBURGO
AÑO ACADÉMICO 1952/1953
TINTA CHINA Y LÁPIZ SOBRE PAPEL, 59 × 39 CM

Анатолий Зыков. 3-й курс. Факультет графики.
Руководитель: А. Н. Васильев. *Обнаженная мужская фигура*

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
1952/1953 УЧ. Г.
БУМАГА, КАРАНДАШ, ТУШЬ. 59 × 39 СМ

Ruzanna Teterina. 5º año. Facultad de Pintura
Tutor: N. D. Blokhin. *Figura masculina desnuda en escorzo*

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN PETERSBURGO
2013
SANGUINA SOBRE PAPEL, 139 × 65 CM

Рузанна Тетерина. 5-й курс. Факультет живописи.
Руководитель: Н. Д. Блохин. *Фигура мужская обнаженная в ракурсе*

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
2013
БУМАГА, САНГИНА. 139 × 65 СМ

Valery Katsuba. *Vika Balandina, gimnasta*
Museo de la Academia de Bellas Artes

SAN PETERSBURGO, 2013

NEGATIVO, C-PRINT, 100 × 85 CM

Валерий Кацуба. *Гимнастка Вика Баландина*
Музей Академии художеств

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2013

НЕГАТИВ, С-ПРИНТ, 100 × 85 CM

Valery Katsuba. *Oksana Skorik, bailarina*
Sala de Rafael. Museo de la Academia de Bellas Artes
Estilista: Sarajane Hoare

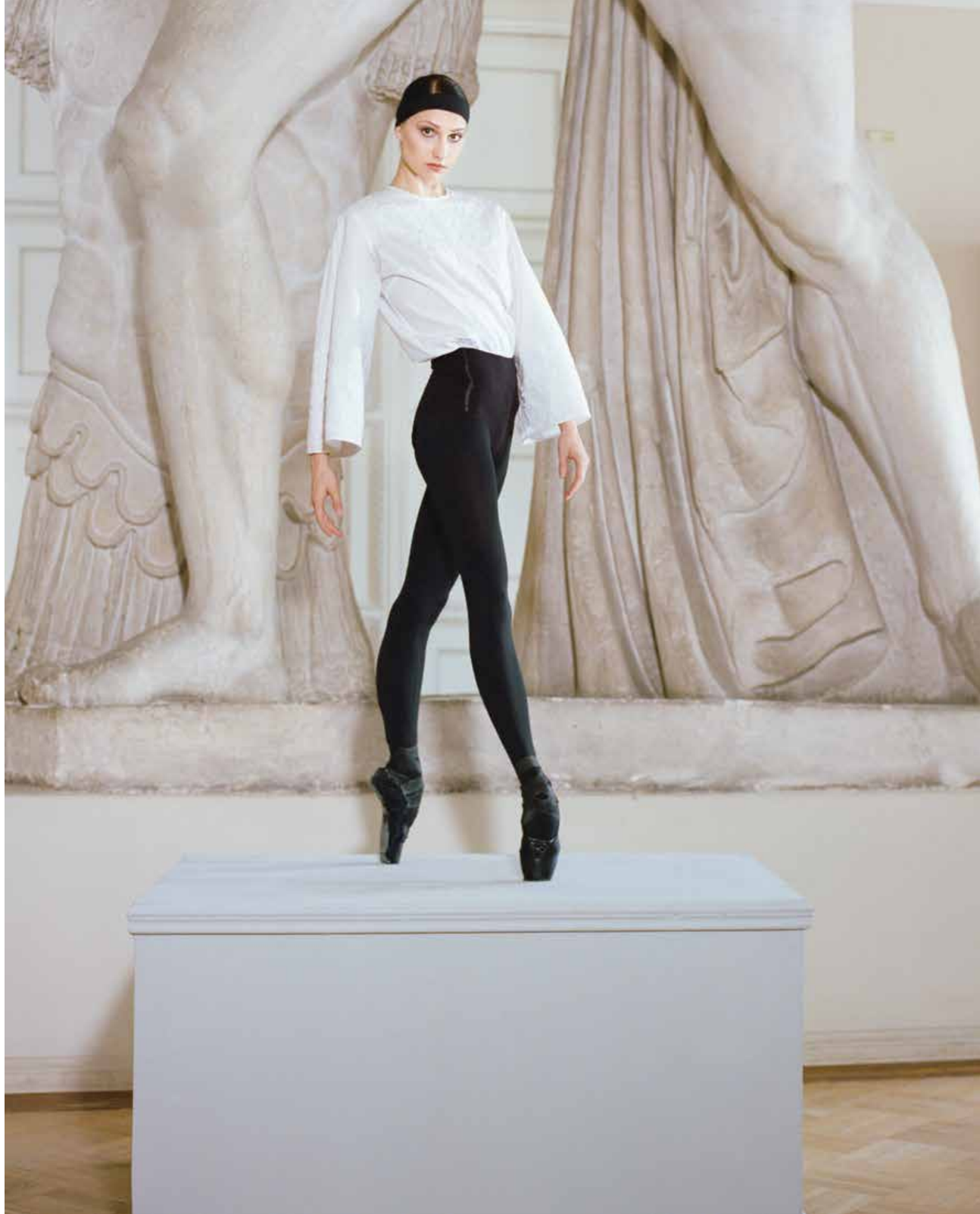
SAN PETERSBURGO, 2013

NEGATIVO, C-PRINT, 100 × 75 CM

Валерий Кацуба. *Балерина Оксана Скорик*
Рафаэлевский зал, Музей Академии художеств
Стилист: Сара-Джейн Хоар

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2013

НЕГАТИВ, С-ПРИНТ, 100 × 75 CM



Valery Katsuba. *Oksana Skorik, bailarina*
Sala de Tiziano. Museo de la Academia de Bellas Artes
Estilista: Sarajane Hoare

SAN PETERSBURGO, 2013

NEGATIVO, C-PRINT, 100 × 100 CM

Валерий Кацуба. *Балерина Оксана Скорик*
Тициановский зал, Музей Академии художеств
Стилист: Сара-Джейн Хоар

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2013

НЕГАТИВ, С-ПРИНТ, 100 × 100 СМ

Valery Katsuba. *Oksana Skorik, bailarina*
Escalera de gala. Museo de la Academia de Bellas Artes
Estilista: Sarajane Hoare

SAN PETERSBURGO, 2013

NEGATIVO, C-PRINT, 100 × 100 CM

Валерий Кацуба. *Балерина Оксана Скорик*
Парадная лестница, Музей Академии художеств
Стилист: Сара-Джейн Хоар

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2013

НЕГАТИВ, С-ПРИНТ, 100 × 100 СМ

Valery Katsuba. *Alexey Osipov, deportista y actor*
Museo de la Academia de Bellas Artes

SAN PETERSBURGO, 2006

NEGATIVO, IMPRESIÓN INKJET, 100 × 100 CM

Валерий Кацуба. *Спортсмен и актер Алексей Осипов.* Музей Академии художеств

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2006

НЕГАТИВ, INKJET ПРИНТ, 100 × 100 СМ

Valery Katsuba
Artista

San Petersburgo

A finales de los 1990, trabajé en el Archivo de Documentos Fotográficos y Cinematográficos. Una vez me topé con la fotografía *Taller de pintura y de modelo vivo* del profesor Makovsky, hecha en 1914 en la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo por Karl Bulla. Me impresionó la foto y pedí una copia. Pero si algo me fascinaba de verdad era la propia Academia. Recuerdo que regresando del Teatro Mariinsky solía pasar por el callejón Zamyatin para salir a la orilla del río Neva y disfrutar de la vista del solemne edificio de la Academia que se erguía ante mis ojos y despertaba en mí deseos de adivinar qué escondía dentro…

De manera que mis dos amores fueron la Academia de Bellas Artes y el Teatro Mariinsky. Me acercaba a sus alrededores siempre que se me presentaba la mínima oportunidad y me preguntaba a mí mismo: ¿me quedaría en esta ciudad si no estuvieran aquí estos dos "amores" míos?

De vez en cuando hacía fotografías tanto en la Academia como en el Mariinsky. Una vez logré unirlos filmando para el Harper's Bazaar británico a la prima bailarina del Teatro Mariinsky Oxana Skorik en los interiores del museo de la Academia.

A principios de los dos mil, hice una serie de fotos a atletas y gimnastas en el museo de la Academia entre las copias de esculturas antiguas. Parecía que era una exigencia de aquellos tiempos: a comienzos del siglo XXI San Petersburgo sentía un gran interés por su historia, sobre todo por los primeros años del siglo XX, época de gran apogeo económico y cultural en la ciudad y momento en el que estaban de moda tanto los ballets de S. Dyaguilev como la gimnasia, las halteras y las pesas de los atletas. En aquella época los atletas posaban para los fotógrafos con mucho gusto y contrastaban sus músculos y su espíritu con los de los romanos y de los griegos antiguos. Esta moda hizo que los peterburgueses de aquel tiempo se consideraran también semejantes a los héroes antiguos. En el año 2000, los gimnastas y atletas volvieron a posar gustosamente inspirados, esta vez tanto por los ejemplos de la antigüedad como por los atletas de principios del siglo XX. Lo que me sorprendió fue el hecho de que, a pesar de las vicisitudes y los dramáticos acontecimientos acaecidos a lo

largo del siglo XX, nuestra visión de las formas del cuerpo humano, su plasticidad, la expresividad de rostros y caracteres resultó en el siglo XXI muy parecida a los ideales existentes un siglo antes, y lo que es más, a los ideales de la Antigüedad.

Sin embargo, al hacer las fotografías de los atletas y de las bailarinas tenía la sensación de que las imágenes no captaban del todo el espíritu de la Academia de Bellas Artes. Yo no podía dejar de pensar en la fotografía de Bulla *Taller de pintura y de modelo vivo* … Tenía la impresión de que algo inasible, pero importante, se me escapaba. Mis fotografías no reflejaban la energía de la creación, el silencio del trabajo en el que nacían y adquirían la forma de obra de arte.

Pasaron quince años desde que vi aquella foto académica y un día me encontré por casualidad con Semyon Mikhailovsky, al que conocía desde principios de los años noventa.

El encuentro tuvo lugar el verano de 2013, cuando fui a la Academia para revisar los locales en lo que iba a filmar a los solistas del Mariinsky. Me detuve a fumar un cigarrillo en la entrada y se me acercó Semyon Mikhailovsky. En aquel momento yo ni siquiera sabía que él era el rector de la Academia desde hacía algún tiempo. "fotografías a los bailarines y a los deportistas — me dijo —, pero estaría bien filmar también a nuestros alumnos, modelos y profesores".

Aquel encuentro inició un proyecto que al principio se denominó *La tradición académica. 100 años después*. En 2014, justo 100 años después de la aparición de la fotografía de Karl Bulla, tuve la suerte de filmar en los talleres de la Academia de Bellas Artes a modelos, alumnos y profesores. A mí siempre me ha fascinado lo invariable de los paisajes, ya sean naturales o arquitectónicos, y lo efímero de los destinos humanos, de sus rostros, de las épocas en que han vivido. Siempre me ha interesado observar cómo, con el paso del tiempo, ha ido cambiando nuestra plasticidad, nuestra mirada, la forma del cuerpo, ¿pero realmente cambiaba?… Y el edificio de la Academia inalterable a lo largo de los siglos, era la decoración perfecta para cumplir con este objetivo. Sobre todo, porque además de sus paredes, ha conservado la memoria de generaciones de artistas y la magia de sus obras.

Las fotografías que acababa de hacer de los talleres de la Academia habían conseguido satisfacer mi interés. Hice una pequeña pausa y de repente me asaltó otra cuestión importante: ¿cómo cambia nuestra percepción de la persona, de su forma ideal, y cómo cambian los rostros en función del lugar? ¿Existen parámetros ideales que nos unen al espacio?

Madrid

Mi relación con Madrid empezó hace mucho tiempo. Quisiera decir unas palabras de cómo fue...

En los años 90, visitó San Petersburgo un señor bastante conocido en el mundo de la moda. Me lo presentaron y enseguida me preguntó:

— ¿Su abuela vive en Madrid?

— ¿Mi abuela?

— Sí, Valentina Kashuba, ex bailarina de la compañía de Diaghilev. O igual es su tía abuela...

— Podría ser... -le contesté sin tomar en serio sus palabras-.

Unos meses después de ese encuentro recibí una carta de Madrid firmada por Valentina Kashuba. Me escribió que era muy probable que tuviéramos algún parentesco y me invitaba a visitarla.

Cuando uno es joven le parece que la vida es eterna. Un amigo me dijo que un viaje a Madrid sería caro y que además era complicado gestionar el visado español. Por eso en vez de ir a Madrid fuimos a Grecia. Ya en casa llamé por teléfono a Valentina Kashuba. Me contestó en español una voz desconocida y comprendí que Valentina había muerto. Tenía 98 años.

No volví a recordar esta historia hasta que en marzo de 2006 me llamaron de Madrid por encargo de Santiago Fisas, el entonces Consejero de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid. Me ofreció participar en una exposición con mi proyecto Phiscultura. Un mes después llegué a Madrid. Fui a la Gran Vía, la arteria principal de la ciudad, y en su cruce con la calle de Alcalá vi el edificio del Círculo de Bellas Artes.

Me paré en aquella esquina en la que para mí empezaba Madrid, pensando en "mi abuela". Finalmente decidí que si pudiera visitar el lugar donde estaba enterrada me sentiría mejor. Empecé a preguntar dónde podía estar enterrada pero ninguno de mis nuevos amigos podía ayudarme. Había empezado a perder esperanza cuando de repente una de las compañeras del Ministerio, Adriana Rexach, me dijo: ¿Valentina Katsuba? Fue mi profesora de baile ¡Conozco a una de sus amigas!

Unos días después fuimos con esta compañera y la amiga de Valentina a visitar la tumba de mi lejana abuela madrileña para rendirle tributo.

En diciembre de 2006, el Círculo de Bellas Artes se inauguró Phiscultura. Desde mi rincón favorito, allí donde la calle de Alcalá se encuentra con Gran Vía, se veía un cartel que ponía: "Valery Katsuba. Phiscultura".

Desde aquel entonces es mucho lo que he ido sabiendo sobre España, volví a leer El Quijote, aprendí español. Europa se extendía para mí hasta los Pirineos y, más allá, empezaba algo distinto, un universo entero: Madrid — el océano — América Latina. Hubo tiempos en los que estuve alejándome de Madrid pero diferentes circunstancias me hacían volver

* Museo Arqueológico Regional en Alcalá de Henares

a ella una y otra vez y daba sentido –aunque con un pequeño cambio– a aquella famosa frase de la película Casablanca: "Siempre nos quedará Madrid", y yo siempre volvía allí.

También volví a Madrid en 2015 para, entre otras cosas, visitar la exposición Dioses, héroes, atletas en el Museo Arqueológico*. Una tarde volví a mi esquina favorita desde la cual para mí empezaba Madrid. Eché una ojeada al Círculo de Bellas Artes y fui subiendo la calle de Alcalá. Me llamó la atención un portón antiguo de madera con el cartel "Academia de Bellas Artes". Una oscura noche madrileña iluminada por la luz amarillenta de farolas, lluvia, calle vacía y puertas entreabiertas de un patio pavimentado. Entré. Aquella tarde en la Academia estaba abierta solo una exposición de dibujos académicos de los siglos XVIII–XIX. Me encantó ese lugar, entre otras cosas gracias a dos vigilantes del museo con nombres impresionantes: Estíbaliz y Margó, que me contaron en unas palabras algunas cosas sobre la Academia.

Unos días después visité el Museo Arqueológico para reunirme con la coordinadora de Dioses, héroes y atletas, Inmaculada Escobar, y hablar sobre la Tradición académica. Al ver las fotografías del proyecto me recomendó que escribiese a D. José María Luzón, director del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la misma academia que había visitado un día antes. Le escribí y me invitó a la Academia.

Luchadores de Florencia, vaciado de una escultura antigua famosa, atrajo mi atención en la sala de vaciados de la Academia de San Fernando porque siempre quería hacer fotografías de luchadores modernos y compararlos con los héroes antiguos. En la Academia de San Petersburgo también se guarda un vaciado pequeño de la misma escultura. José María Luzón me contó sobre las bailarinas que habían bailado en las salas de la Academia. Según él, fue algo magnífico y creía que algunos bailarines y bailarinas podían haber servido de modelos para los escultores antiguos. En aquel momento pensé que se podría unir, no solo las épocas, también el espacio moviéndose entre San Petersburgo y Madrid...

Hablé con el rector de la Academia de San Petersburgo, Semyon Mikhailovsky, sobre la posibilidad de exponer la *Tradición académica* en Madrid al lado de obras de El Greco, Zurbarán, Murillo, Ribera, Goya y otros grandes artistas. Le inspiró este proyecto. Sugirió utilizar también los dibujos estudiantiles de las dos academias y mientras tanto hacer fotografías en la Academia de Madrid, aunque fueran de los interiores.

Pues, volví a Madrid para filmar a los Luchadores. Entendía que los necesitaba para la historia fotográfica igual que a las salas con las pinturas de Goya con sus majas bellas. Estas salas parecían diseñadas especialmente para la filmación y no podía perder una oportunidad así. Sin embargo, por otra parte existía un riesgo. ¿Sería posible unir Madrid y

San Petersburgo por una tradición clásica, siendo estas dos ciudades tan diferentes? La filmación en San Fernando, ¿no sería tan solo una réplica de lo que ya hice en San Petersburgo? La respuesta la iba a encontrar solo después de la filmación.

José María Luzón me concedió su amable permiso de filmar en las salas del museo. De manera que con la estimable ayuda y apoyo de los empleados de la Academia de San Fernando empecé a filmar a atletas -algunos de ellos habían participado en los Juegos Olímpicos- y a artistas de la Compañía Nacional de Danza. Les agradezco mucho su colaboración. Asimismo quiero expresar mi gratitud a Mayte Villanueva y a Anunciada Fernández de Córdoba por haberme presentado a nuevos protagonistas para las fotografías.

Estoy muy agradecido a la Academia de San Fernando. Esta Academia, igual que la Academia de San Petersburgo y el Teatro Mariinsky cuida al artista y le apoya en todo. Aquí, como dice un refrán ruso, "a cada uno le ayuda su hogar".

Al terminar las sesiones de fotos de deportistas y bailarinas en San Fernando entendí -tal y como me había dicho Semyon Mikhailovsky- que para terminar la historia necesitaba fotos de los mismos autores: alumnos de Artes, modelos y profesores. Había que buscarlos en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Explico para el lector ruso que actualmente es allí donde se imparten Bellas Artes en Madrid y en los antiguos talleres de San Fernando ahora hay un museo. Elena Blanch, decana de la Facultad, amablemente se ofreció para ayudarme y me presentó al profesor Pedro Terrón, que fue mi guía en la Facultad. La primera clase que me enseñó fue la clase de Anatomía. Todo era diferente e igual que en San Petersburgo. En la Facultad de Bellas Artes entendí que la tradición clásica unía, no solo tiempos, también espacios. Por lo tanto, hemos cambiado la segunda parte del título, *La Tradición académica. 100 años después, por San Petersburgo — Madrid.* □

Валерий Кацуба,
художник

Санкт-Петербург

В конце 1990-х годов, когда я работал в Архиве кинофотофонодокументов, мне попалась на глаза фотография «Занятия в классе живой натуры профессора живописи Маковского». Она была снята Карлом Буллой в 1914 году в Петербургской академии художеств. Фотография захватила мое воображение, и я попросил сделать копию. Меж тем еще раньше воображение мое пленила и сама Академия художеств. Помню, что, возвращаясь из Мариинского театра после спектаклей, я всякий раз прогуливался так, чтобы в итоге оказаться в Замятином переулке и по нему выйти на Неву, откуда открывался вид на Академию… И она величественно вставала перед глазами и волновала догадками о том, что скрывалось за ее стенами.

Так я соединил для себя две привязанности в городе: Академию художеств и Мариинский театр. И при любом удобном случае шел к ним, спрашивая себя: «Если бы "предметов моих воздыханий" не было в городе, был ли бы я еще здесь?»

От случая к случаю я снимал и в Академии, и в Мариинском. Однажды получилось объединить предметы моей привязанности и сфотографировать в Музее Академии приму-балерину Мариинского театра Оксану Скорик.

А еще раньше, в самом начале 2000-х годов, я в Музее Академии запечатлевал гимнастов и атлетов среди копий античных скульптур. Об этом словно просило время: в начале XXI века Санкт-Петербург обратился к своей истории, а именно к 1900-м годам, к эпохе экономического и культурного расцвета города, когда, наряду с балетами Сергея Дягилева, в моде были гимнастика и «наращивание мышц с помощью гирь». Тогда атлеты охотно позировали фотографам, подражая древним римлянам или грекам, сравнивая себя с античными идеалами. Итогом этой моды было осознание того, что петербуржцы 1900-х годов действительно походили в строении тела на античных героев. Гимнасты и атлеты Петербурга начала 2000-х также охотно позировали перед камерой, вдохновившись примером Античности и атлетов из 1900-х. Удивительным для меня стало то, что, несмотря на все перипетии XX века, наши представления о форме человеческого тела и его

пластике, выразительности лиц и характеров оказались удивительно похожи на идеалы 1900-х и, более того, на идеалы Античности.

Однако, фотографируя атлетов и балерин, я понимал, что снимки эти лишь частично отражали дух Академии художеств. И работа Буллы «Занятия в классе живой натуры...» не переставала волновать. Мне казалось, я упускал что-то важное, что было в Академии. Из фотографий уходили энергия созидания, тишина труда, в котором рождаются произведения искусства и обретают законченную форму.

Прошло 15 лет с тех пор, как я распечатал академическую фотографию. И здесь происходит случайная встреча с Семеном Михайловским, с которым мы были дружны еще с начала 90-х.

Произошла та встреча летом 2013 года, когда я отправился в Академию, чтобы утвердить места для съемок солистов Мариинского театра. И прежде чем войти внутрь, остановился покурить. Только закурил, как ко входу подошел Семен Михайловский, к тому времени уже ректор Академии, о чем я еще не знал.

— Вот ты всё балет, спортсменов у нас снимаешь... Хорошо, конечно, но ты бы поснимал наших студентов, натурщиков, преподавателей! — сказал он мне.

Та встреча и стала началом проекта, который сперва назывался «Академическая традиция. 100 лет спустя». Ровно через 100 лет после снимка Карла Буллы, в 2014 году, мне посчастливилось фотографировать в мастерских Академии художеств — натурщиков, студентов, преподавателей. Меня всегда интересовали относительная неизменчивость пейзажей, будь то природных или архитектурных, и проходящие через них человеческие судьбы, лица, исторические эпохи. Мне интересно, как во времени меняются наша пластика, наш взгляд, форма тела, и меняются ли вообще. И остающееся неизменным в течение столетий здание Академии как нельзя лучше подходит для исполнения таких задач. Тем более что, помимо сохранности стен, в нем живы память о поколениях художников и магия, пленяющая магия творчества.

Закончив съемки в учебных классах Академии, я успокоился, утолив свой интерес. Перевел дыхание и обнаружил себя перед другим вопросом, на который важно было дать ответ: а как же изменяется наше представление о человеке, о его идеальной форме, как с переменой места меняются лица и наши устремления? И есть ли некий эталон, объединяющий нас и в пространстве?

Мадрид

Отношения с Мадридом у меня начались довольно давно. И мне хотелось бы здесь вспомнить о самом их зарождении.

Как-то в 90-х годах к нам, в Петербург, приехал один господин, влиятельный в мире моды. Нас представили, и он тотчас задал мне вопрос:

— А не Ваша ли бабушка живет в Мадриде?

— Какая такая бабушка? — спросил я.

— Валентина Кашуба, бывшая балерина из труппы Дягилева, — ответил господин.

Я не принял всерьез его слова, однако пару месяцев спустя получил письмо из Мадрида, письмо от Валентины Кашубы. Она писала о том, что, вполне вероятно, мы родственники, и звала в гости.

В молодости кажется, жизнь бесконечна. Я не спешил, а когда уже собрался в Мадрид и позвонил Валентине Кашубе, то снял трубку кто-то другой и ответил по-испански. Но я понял, что Валентина умерла. Ей было 98 лет.

Эта история забылась, пока в марте 2006 года мне не позвонили из Мадрида, от имени Сантьяго Фисаса, тогдашнего министра культуры и спорта регионального правительства автономной области Мадрид, и не предложили сделать выставку моего фотопроекта «Физкультура». Не прошло и месяца, как я уже был в Мадриде. Стоял на Гран-Виа, главной улице города, где она встречается с улицей Алькала и откуда видно здание Общества изящных искусств.

Я стоял там, где для меня начинается Мадрид, и думал о Валентине Кашубе, решив отыскать место ее упокоения. Но никто мне не мог подсказать, как его отыскать. Кроме одной из сотрудниц министерства, Адрианы Решак, которая вдруг вспомнила, что Валентина Кашуба была ее учительницей танцев. Через несколько дней мы пришли к месту захоронения балерины, возможно — моей дальней-дальней мадридской бабушки, и поклонились ей.

В декабре 2006 года в Обществе изящных искусств открылась «Физкультура». С моего любимого места, где встречаются улица Алькала и Гран-Виа, просматривалась афиша: Valery Katsuba. Phiscultura.

С тех пор я старался узнать больше об Испании, перечитал «Дон Кихота», выучил испанский язык. Теперь для меня Европа простиралась до Пиренейского хребта, но за ним уже что-то другое, которое, впрочем, как одно целое: Мадрид, океан, Латинская Америка. Бывали времена, когда я от него отдалялся, тем не менее обстоятельства, серьезные и не очень, заставляли меня вспоминать перефразированную цитату из фильма «Касабланка»: «Para nos siempre quedará Madrid» («Для нас навсегда останется Мадрид»), и я возвращался в этот город.

Вернулся я в Мадрид и в 2015 году, чтобы, помимо прочего, посмотреть выставку в Археологическом музее* «Боги, герои и атлеты». И как-то вечером пришел на свое любимое место, где для меня начинается Мадрид. Посмотрел на здание Общества изящных искусств, вспомнив былое, и пошел вверх по улице Алькала. На ней мое внимание привлекли старинные деревянные ворота, а рядом на стене — вывеска: Academia de Bellas Artes. Темная мадридская ночь с желтым светом фонарей, моросит дождик, пустынная улица и тяжелые, чуть приоткрытые ворота, за которыми был виден вымощенный камнем дворик. Я зашел в него. Тогда вечером там работали только выставочные залы, и на их стенах висели академические рисунки XVIII–XIX веков. Я поддался очарованию места в том числе благодаря смотрительницам зала, с удивительными именами: Эстибалис и Марго. Они были очень любезны и в нескольких словах рассказали об академии и о том, что она хранит в себе.

Несколько дней спустя я поехал в Археологический музей. Там встретился с куратором «Богов, героев и атлетов» Инмакуладой Эскобар и в разговоре с ней упомянул об «Академической традиции». Она, ознакомившись с фотографиями проекта, рекомендовала написать директору музея Королевской академии изящных искусств Сан-Фернандо (той самой, куда я заглянул недавно вечером) — Хосе Марии Лусону. Я написал ему и получил приглашение посетить академию.

«Флорентийские борцы», копия известной античной скульптуры в зале слепков Академии Сан-Фернандо, привлекли мое внимание прежде всего. Я давно хотел сделать фотографию современных борцов, сравнивая их с героями Античности. В Петербургской академии тоже есть небольшая копия этой скульптуры, но не в человеческий рост, как здесь, в Сан-Фернандо. При всем при том директор Хосе Мария Лусон рассказал мне и о балеринах, которые однажды танцевали в академии. Рассказал о том, как это было восхитительно и что, по его мнению, именно танцоры выступали моделями для античных скульпторов… И я подумал: вот она, ситуация, когда можно объединять уже не только времена, но еще и пространства — переместиться, следуя за образами Античности, из Петербурга в Мадрид.

О шансе представить «Академическую традицию» в Мадриде, по соседству с работами Эль Греко, Сурбарана, Мурильо, Риберы, Гойи и других великих мастеров, я рассказал куратору и ректору Академии в Петербурге Семену Михайловскому. Он вдохновился и предложил использовать студенческие рисунки из обеих академий; «Академическая традиция» стала обретать новый смысл.

— И меж тем, — говорил Семен, — ты бы поснимал там еще, ну хоть интерьеры.

Я вернулся в Мадрид, с мыслью снять «Флорентийских борцов». Я понимал, что они нужны для фотоистории, как, собственно, и залы

* Региональный археологический музей автономной области Мадрид, находящийся в Алькала-де-Энарес.

с живописью Гойи, где запечатлены изящные красавицы. Эти залы словно созданы для фотографирования. И пройти мимо такой возможности было бы опрометчиво. С другой же стороны, это был риск. Протянется ли в Мадрид из Петербурга или из Мадрида в Петербург нить классической традиции, объединив собой две такие разные территории? Или съемки в Сан-Фернандо станут просто репликой того, что уже было сделано в Петербурге? Ответ на этот вопрос, решил я, должен прийти после съемок. И, пользуясь любезно предоставленной Хосе Марией Лусоном возможностью фотографировать в залах музея, при неоценимой поддержке и энтузиазме сотрудников Сан-Фернандо, я начал работать. Начал снимать в академии — испанских атлетов (некоторые из них были участниками Олимпийских игр) и танцоров из Национального театра танца Испании. Я благодарен им, а также Майте Вильянуэве и Лауре Муньос, познакомившим меня с героями новых фотографий.

Я благодарен Академии Сан-Фернандо. Она, как и Академия в Санкт-Петербурге и Мариинский театр, окружает художника заботой и поддерживает его; если перефразировать известное высказывание, «в ней стены помогают».

Закончив съемки спортсменов и балерин в Сан-Фернандо, я понял, что, как и когда-то в Петербурге (о чем мне тогда и сказал Семен Михайловский), нужны фотографии самих мастеров: студентов-художников, натурщиков и преподавателей, дабы завершить историю. И искать их надо было на факультете изящных искусств Мадридского университета Комплутенсе. Поясню русскому читателю, что обучение искусствам в Мадриде ныне проходит именно в этом университете, а в бывших учебных мастерских Сан-Фернандо сейчас музей. Декан факультета Элена Бланк Гонсалес любезно согласилась мне помочь и познакомила с профессором Педро Терроном, который и стал моим проводником. Первым делом он показал мне кабинет анатомии. Там все было по-другому, а по сути — так же, как и в Петербурге. На факультете изящных искусств в Мадриде стало понятно, что классическая традиция объединяет не только времена, но и пространства. И в изначальном названии нашей истории — «Академическая традиция. 100 лет спустя» — мы заменили вторую часть на «Санкт-Петербург — Мадрид». □

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO MADRID

КОРОЛЕВСКАЯ АКАДЕМИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ САН-ФЕРНАНДО МАДРИД

Valery Katsuba. *Juan González (campeón de España) y Carlos Álvarez, luchadores.* Sala de vaciados. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

MADRID, 2016

NEGATIVO, IMPRESIÓN INKJET, 100 × 100 CM

Валерий Кацуба. *Борцы Хуан Гонсалес (чемпион Испании) и Карлос Альварес* Зал слепков, Королевская академия изящных искусств Сан-Фернандо

МАДРИД, 2016

НЕГАТИВ, INKJET ПРИНТ, 100 × 100 СМ

Joaquín Gallardo (siglo XIX)
Lucha de Florencia, año 1805
Lápiz negro

PAPEL VERJURADO. 510 × 720 MM
MUSEO (Nº INV. P/1673)

Хоакин Гайярдо (XIX век)
Флорентийская борьба. 1805
Черный карандаш

БУМАГА ВЕРЖЕ. 510 × 720 ММ
МУЗЕЙ (ИНВ. № P/1673)

Carlo Maratti (Camerano, 1625 — Roma, 1713)
Desnudo femenino recostado. Sanguina y toques de clarión

PAPEL GRIS VERDOSO. 422 × 547 MM
MUSEO (Nº INV. D/1790)

Карло Маратти (Камерано, 1625 — Рим, 1713)
Лежащая обнаженная. Сангина и штрихи мела

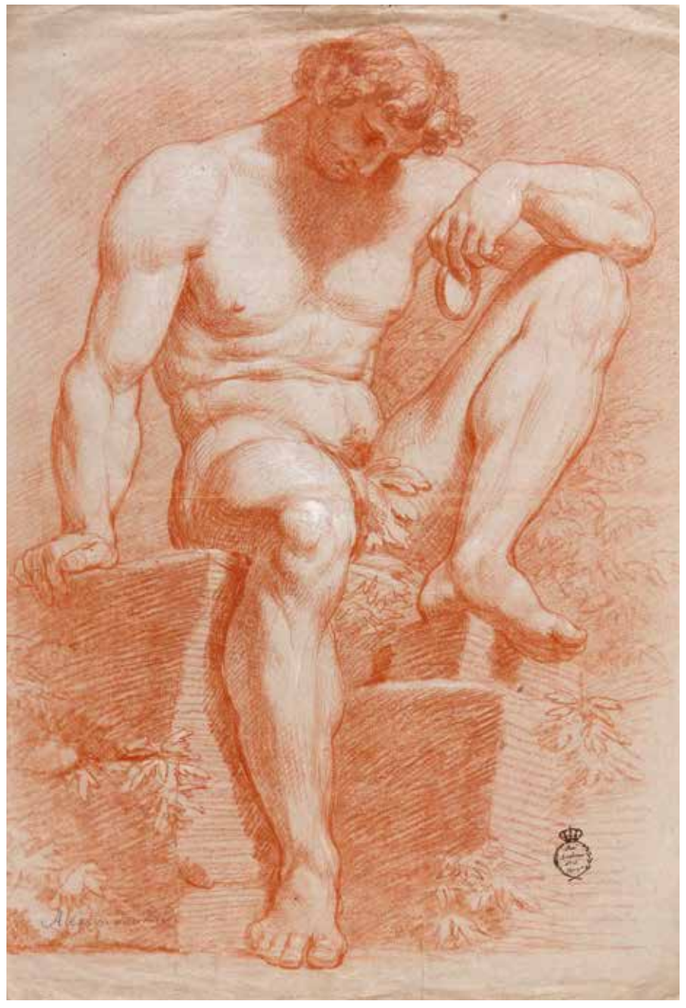
ЗЕЛЕНОВАТО-СЕРАЯ БУМАГА. 422 × 547 ММ
МУЗЕЙ (ИНВ. № D/1790)

Pompeo Batoni (Lucca, 1708 — Roma, 1787)
Desnudo masculino sentado, año 1784
Lápiz negro y toques de clarión

PAPEL TEÑIDO EN COLOR GRIS AZULADO. 536 × 400 MM
MUSEO (Nº INV. P/1864)

Помпео Батони (Лукка, 1708 — Рим, 1787)
Сидящий обнаженный. 1784
Черный карандаш и штрихи мела

БУМАГА, ОКРАШЕННАЯ В СИНЕ-СЕРЫЙ ЦВЕТ. 536 × 400 ММ
МУЗЕЙ (ИНВ. № P/1864)



Alejandro González Velázquez (Madrid, 1719–1772)
Desnudo masculino sentado
Sanguina y ligeros toques de clarión

PAPEL GRIS VERDOSO. 640 × 430 MM
MUSEO (Nº INV. P/1390)

Алехандро Гонсалес Веласкес (Мадрид, 1719–1772)
Сидящий обнаженный
Сангина и легкие штрихи мела

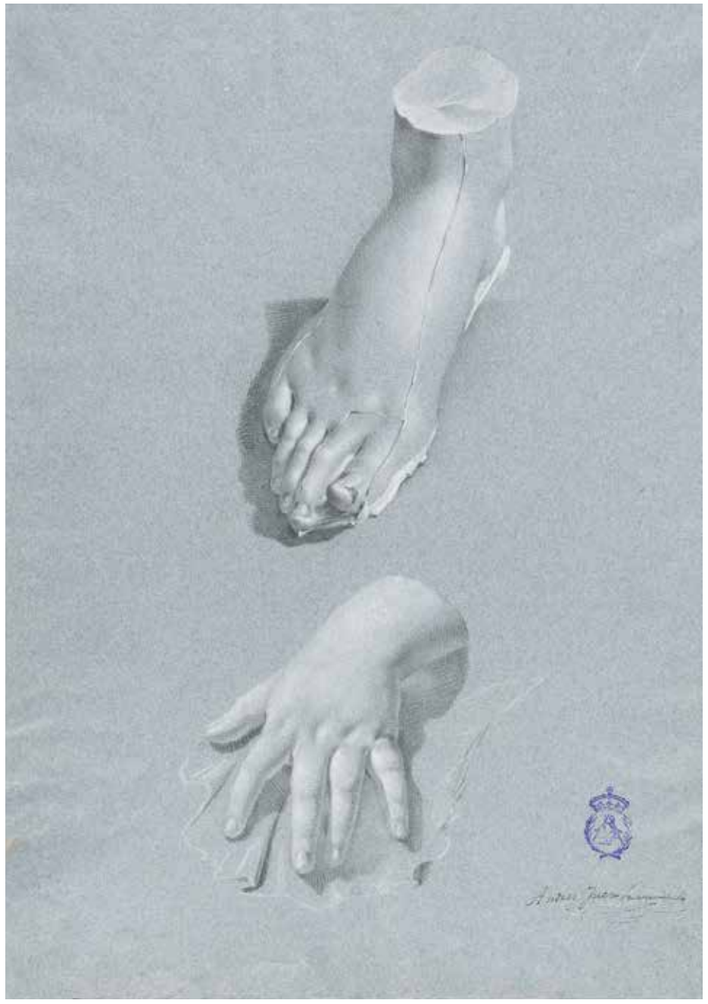
ЗЕЛЕНОВАТО-СЕРАЯ БУМАГА. 640 × 430 ММ
МУЗЕЙ (ИНВ. № P/1390)

Eduardo Rosales (Madrid, 1836 — Madrid, 1873)
Desnudo masculino serrando, año 1855
Carboncillo y clarión

PAPEL VERJURADO AGARBANZADO CLARO. 590 × 440 MM
MUSEO (Nº INV. P/1134)

Эдуардо Росалес (Мадрид, 1836 — Мадрид, 1873)
Обнаженный, распиливающий дерево. 1855
Древесный уголь и мел

БУМАГА ВЕРЖЕ ЦВЕТА СВЕТЛОГО ТУРЕЦКОГО ГОРОХА. 590 × 440 ММ
МУЗЕЙ (ИНВ. № P/1134)



Andrés Juez Sarmiento (siglo XIX)
Estudio de pie y mano, año 1830
Lápiz y toques de clarión

PAPEL GRIS AZULADO. 450 × 320 MM
MUSEO (Nº INV. P/1744)

Андрес Хуэс Сармьенто (XIX век)
Исследование руки и ноги. 1830
Карандаш и штрихи мела

СИНЕВАТО-СЕРАЯ БУМАГА. 450 × 320 ММ
МУЗЕЙ (ИНВ. № P/1744)

Mariano Salvador Maella Pérez (Valencia, 1739 — Madrid, 1819)
Desnudo masculino sentado. Década de 1750
Sanguina y ligeros toques de clarión

PAPEL VERJURADO CON PREPARACIÓN AL TEMPLE GRIS PARDO. 560 × 400 MM
MUSEO (Nº INV. P/1425)

Мариано Сальвадор Маэйя Перес (Валенсия, 1739 — Мадрид, 1819)
Сидящий обнаженный. 1750-е
Сангина и легкие штрихи мела

БУМАГА ВЕРЖЕ, ОБРАБОТАННАЯ СЕРО-КОРИЧНЕВОЙ ТЕМПЕРОЙ. 560 × 400 ММ
МУЗЕЙ (ИНВ. № P/1425)

Isidro Carnicero (Valladolid, 1736 — Madrid, 1804)
Desnudo masculino barbado con tridente, año 1764
Lápiz negro y toques de clarión

PAPEL VERJURADO CON PREPARACIÓN AL TEMPLE GRIS
MUSEO (Nº INV. P/1427)

Исидро Карнисеро (Вальядолид, 1736 — Мадрид, 1804)
Обнаженный с бородой и трезубцем. 1764
Черный карандаш и штрихи мела

БУМАГА ВЕРЖЕ, ОБРАБОТАННАЯ СЕРОЙ ТЕМПЕРОЙ
МУЗЕЙ (ИНВ. № P/1427)

Valery Katsuba. *Aula de la asignatura de modulado del natural; el profesor Pedro Terrón y sus alumnos.* Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid

MADRID, 2016

NEGATIVO, IMPRESIÓN INKJET, 80 × 80 CM

Валерий Кацуба. *Постановка модели в скульптурном классе. Профессор Педро Террон с учениками.* Факультет изящных искусств Мадридского университета Комплутенсе

МАДРИД, 2016

НЕГАТИВ, INKJET ПРИНТ, 80 × 80 СМ

Valery Katsuba. *Aula de anatomía. Modelo en la sesión de posado de Anatomía Morfológica* Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid

MADRID, 2016

NEGATIVO, IMPRESIÓN INKJET, 35 × 35 CM

Валерий Кацуба. *Анатомический кабинет. Позирующая модель.* Факультет изящных искусств Мадридского университета Комплутенсе

МАДРИД, 2016

НЕГАТИВ, INKJET ПРИНТ, 35 × 35 СМ

Valery Katsuba. *Aula de anatomía morfológica aplicada. Alumnos en la clase de la profesora Carmen Pérez.* Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid

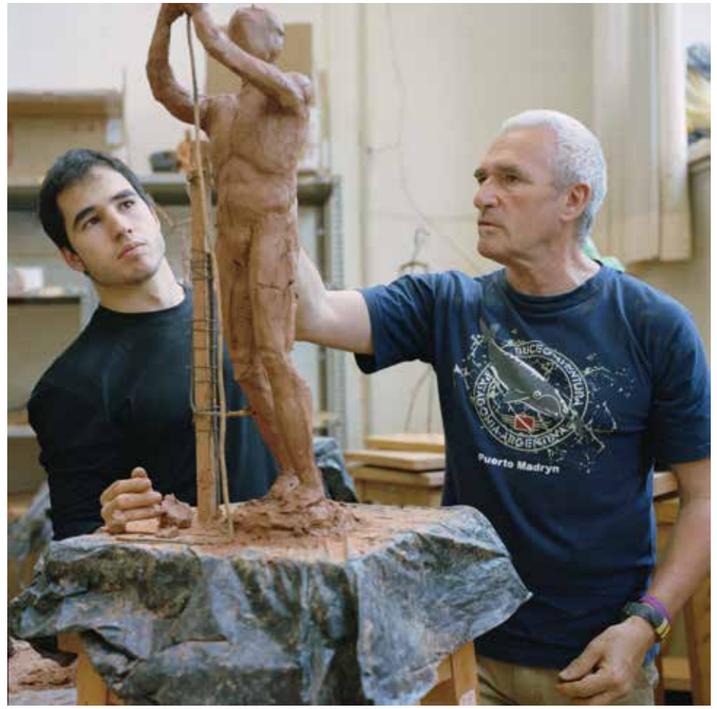
MADRID, 2016

NEGATIVO, IMPRESIÓN INKJET, 50 × 50 CM

Валерий Кацуба. *Анатомический кабинет. Студенты на занятиях с преподавателем Кармен Перес.* Факультет изящных искусств Мадридского университета Комплутенсе

МАДРИД, 2016

НЕГАТИВ, INKJET ПРИНТ, 50 × 50 СМ



Valery Katsuba. *Aula de la asignatura de modulado del natural; el profesor Pedro Terrón corrigiendo un trabajo.* Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid

MADRID, 2016

NEGATIVO, C-PRINT, 35 × 35 CM

Валерий Кацуба. *В скульптурном классе профессора Педро Террона.* Факультет изящных искусств Мадридского университета Комплутенсе

МАДРИД, 2016

НЕГАТИВ, С-ПРИНТ, 35 × 35 СМ

МАДРИД MADRID

Valery Katsuba. *Aula de construcción y representación escultórica.* Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid

MADRID, 2016

NEGATIVO, IMPRESIÓN INKJET, 35 × 35 CM

Валерий Кацуба. *Скульптурный класс.* Факультет изящных искусств Мадридского университета Комплутенсе

МАДРИД, 2016

НЕГАТИВ, INKJET ПРИНТ, 35 × 35 СМ

Valery Katsuba. *Aula de pintura*
Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid

MADRID, 2016

NEGATIVO, C-PRINT, 50 × 50 CM

Валерий Кацуба. *Класс живописи.* Факультет изящных искусств Мадридского университета Комплутенсе

МАДРИД, 2016

НЕГАТИВ, C-ПРИНТ, 50 × 50 СМ

Valery Katsuba. *Fundamentos de escultura. Ejercicio de relieve, bodegón modelado en barro de una alumna.* Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid

MADRID, 2016

NEGATIVO, C-PRINT, 35 × 35 CM

Валерий Кацуба. *Основы скульптуры. Студентка, делающая рельефный натюрморт из глины.* Факультет изящных искусств Мадридского университета Комплутенсе

МАДРИД, 2016

НЕГАТИВ, C-ПРИНТ, 35 × 35 CM

Valery Katsuba. *Gipsoteca, colección de yesos, patrimonio de la Facultad.* Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid

MADRID, 2016

NEGATIVO, IMPRESIÓN INKJET, 50 × 50 CM

Валерий Кацуба. *Гипсотека. Коллекция гипсовых скульптур.* Факультет изящных искусств Мадридского университета Комплутенсе

МАДРИД, 2016

НЕГАТИВ, INKJET ПРИНТ, 50 × 50 CM

Valery Katsuba. *Lucie Barthélémy, bailarina (solista de la Compañía Nacional de Danza de España)*. Sala Francisco de Goya. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

MADRID, 2016

NEGATIVO, C-PRINT, 100 × 100 CM

Валерий Кацуба. *Балерина Люси Бартелеми (солистка Национального театра танца Испании)*. Зал Франсиско Гойи, Королевская академия изящных искусств Сан-Фернандо

МАДРИД, 2016

НЕГАТИВ, С-ПРИНТ, 100 × 100 СМ

Valery Katsuba. *Aauri Bokesa, corredora (deportista olímpica).* Sala de vaciados de la planta sótano de la Academia. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

MADRID, 2016

NEGATIVO, C-PRINT, 100 × 100 CM

Валерий Кацуба. *Бегунья Аури Бокеса (участник Олимпийских игр, многократная чемпионка Испании).* Коллекция слепков, Королевская академия изящных искусств Сан-Фернандо

МАДРИД, 2016

НЕГАТИВ, С-ПРИНТ, 100 × 100 СМ

Valery Katsuba. *Pedro Carrasco, bailarín y atleta*
Sala de vaciados del Museo. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

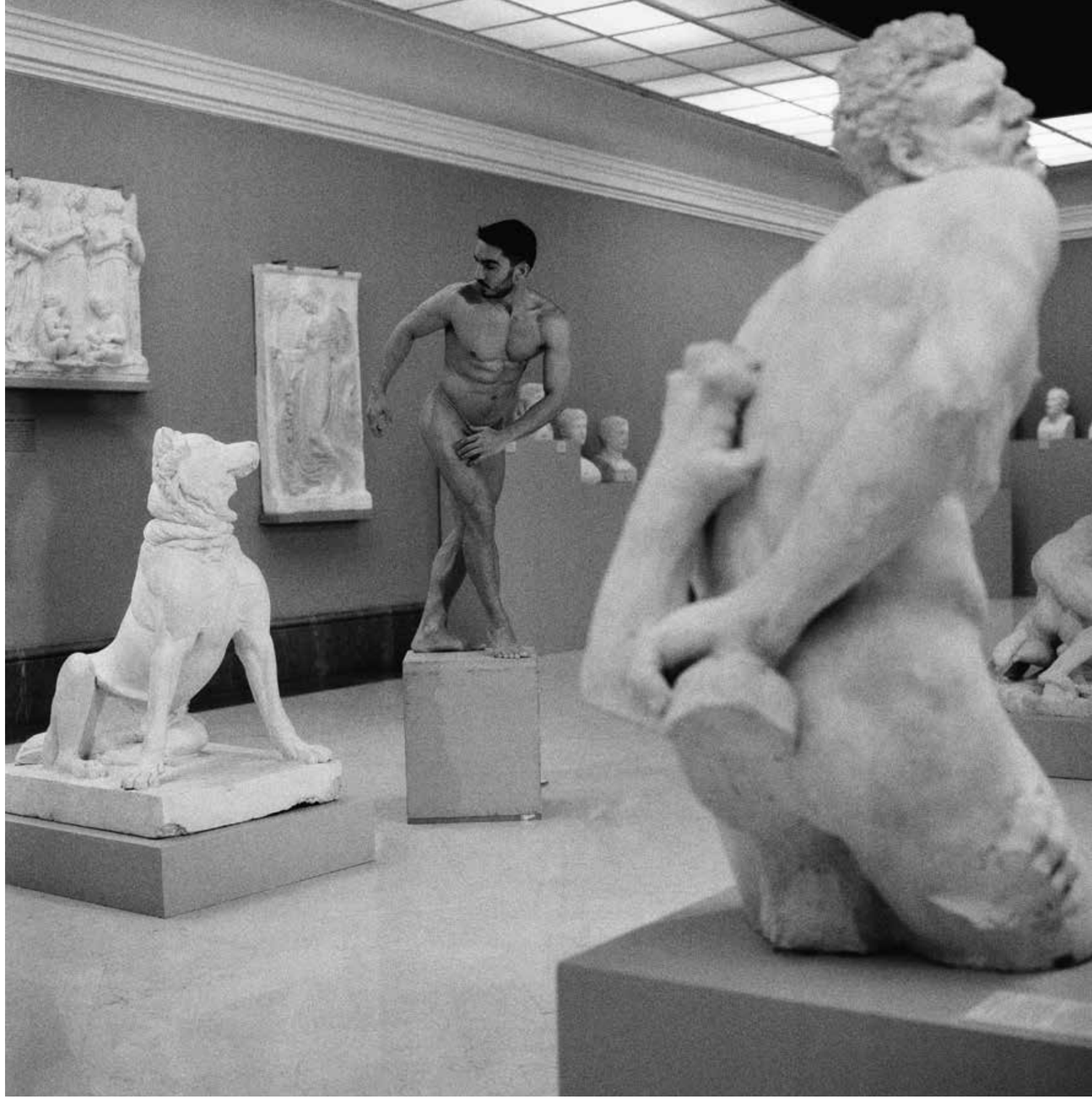
MADRID, 2015

NEGATIVO, IMPRESIÓN INKJET, 100 × 100 CM

Валерий Кацуба. *Танцовщик и атлет Педро Карраско.* Зал слепков, Королевская академия изящных искусств Сан-Фернандо

МАДРИД, 2015

НЕГАТИВ, INKJET ПРИНТ, 100 × 100 СМ



Valery Katsuba. *Mónica Gómez Braojos, bailarina*
Escalera monumental. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

MADRID, 2016

NEGATIVO, IMPRESIÓN INKJET, 100 × 88 CM

Валерий Кацуба. *Танцовщица Моника Браохос*
Парадная лестница, Королевская академия изящных искусств Сан-Фернандо

МАДРИД, 2016

НЕГАТИВ, С-ПРИНТ, 100 × 88 СМ

Valery Katsuba. *Álvaro Madrigal, bailarín (Compañía Nacional de Danza de España).* Sala Vicente López. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

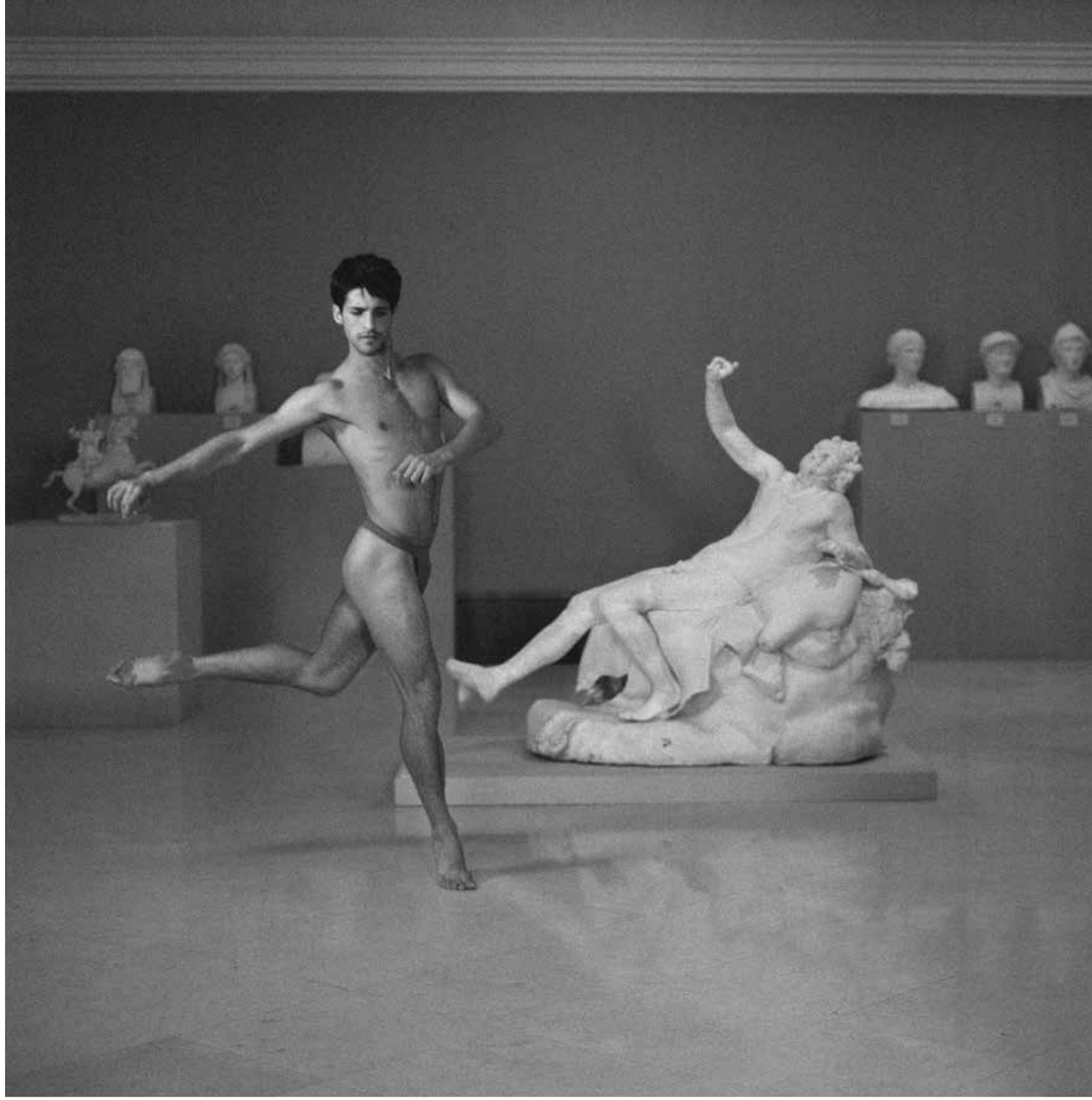
MADRID, 2016

NEGATIVO, IMPRESIÓN INKJET, 50 × 50 CM

Валерий Кацуба. *Танцовщик Альваро Мадригаль (Национальный театр танца Испании)* Зал Висенте Лопеса, Королевская академия изящных искусств Сан-Фернандо

МАДРИД, 2016

НЕГАТИВ, INKJET ПРИНТ, 50 × 50 СМ



Valery Katsuba. *Lucie Barthélémy, bailarina (solista de la Compañía Nacional de Danza de España) — 2.* Sala Francisco de Goya. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

MADRID, 2016

NEGATIVO, IMPRESIÓN INKJET, 80 × 80 CM

Валерий Кацуба. *Балерина Люси Бартелеми (солистка Национального театра танца Испании) — 2.* Зал Франсиско Гойи, Королевская академия изящных искусств Сан-Фернандо

МАДРИД, 2016

НЕГАТИВ, INKJET ПРИНТ, 80 × 80 СМ

Семен Михайловский
(р. 1961, Ленинград)

Куратор

Искусствовед. В 2014 году и с 2016 года комиссар Павильона России на Венецианской биеннале. В 1984-м окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (Ленинград), с 2009-го — ректор. Организатор и куратор выставок в России, КНР, США, Италии, Финляндии, Швеции. Член президиума Совета при Президенте РФ по культуре и искусству. Председатель попечительского совета ЦВЗ «Манеж» (Санкт-Петербург). Председатель экспертного совета Московской биеннале современного искусства. Действительный член Российской академии художеств. Награжден орденом Звезды Италии (2015). Живет в Санкт-Петербурге и Москве.

Semyon Mikhailovsky
(Leningrado, 1961)

Comisario de la exposición

Investigador de arte. Desde 2015 es comisario del Pabellón de Rusia en la Bienal de Venecia. En 1984 se graduó en el Instituto de Pintura, Escultura y Arquitectura Ilya Repin, Leningrado, del que es rector desde 2009. Ha sido organizador y coordinador de exposiciones en Rusia, China, EEUU, Italia, Finlandia y Suecia. Es miembro del Consejo Presidencial de Cultura y Arte en Rusia, presidente del Patronato de la Sala Central de Exposiciones Manezh en San Petersburgo, presidente del Consejo de Expertos de la Bienal de Arte Contemporáneo de Moscú y miembro de número de la Academia de Bellas Artes de Rusia. En 2015 fue condecorado con la Orden de la Estrella de Italia. En la actualidad vive entre San Petersburgo y Moscú.

Валерий Кацуба
(р. 1965, Белоруссия)

Художник

В 1982-м переезжает в Ленинград, в 1987-м оканчивает Ленинградское высшее инженерное морское училище имени адмирала С. О. Макарова. Год учится в аспирантуре. Затем оставляет морское дело и начинает писать рассказы и статьи об искусстве. Обретает друзей в художественных кругах и с 1999-го приступает к занятиям фотографией. В 2000 году в Московском доме фотографии проходит его первая выставка. За ней следуют выставки в Мадриде (Общество изящных искусств), в Париже (галерея Polka), в Санкт-Петербургской академии художеств и др. К настоящему моменту работы находятся в собраниях Национального центра искусства и культуры Жоржа Помпиду (Париж), Центра искусств имени 2 Мая (Мадрид), Государственного Русского музея (Санкт-Петербург) и в других коллекциях. Живет в Санкт-Петербурге и Мадриде.

Valery Katsuba
(Bielorrusia, 1965)

Artista

Trasladó su residencia a Leningrado en 1982, donde se graduó en la Universidad Estatal de la Flota Marina y Fluvial Almirante Makarov, allí estudió también un año de su doctorado. Más tarde dejaría la Marina para introducirse en círculos artísticos y es entonces cuando comienza su andadura escribiendo artículos y relatos sobre arte. Sin dejar la escritura, en 1999 comienza a dedicarse a la fotografía y en el año 2000 tiene lugar su primera exposición en la Casa de la Fotografía de Moscú. Más tarde expondrá en instituciones tales como el Círculo de Bellas Artes Madrid, en la galería Polka de París o en la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo, entre otras. Sus obras se encuentran en las colecciones del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou en París, en el Centro de Arte 2 de Mayo de Madrid y en el Museo Ruso de San Petersburgo, además de en numerosas colecciones particulares. Actualmente vive entre San Petersburgo y Madrid.

“…dream of perfection and truth”

THE ACADEMIC TRADITION: ST PETERSBURG — MADRID

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid
Academy of Fine Arts, St Petersburg

Photography by Valery Katsuba
Drawings by students of the two academies

Curator Semyon Mikhailovsky

The Academic Tradition: St Petersburg — Madrid presents the two prestigious academies together for the first time and combines two genres — contemporary photographs by the artist Valery Katsuba are shown along with drawings by students of the Academy of Fine Arts in St Petersburg and the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid dating from the eighteenth to twenty-first centuries. These two genres are brought together by Semyon Mikhailovsky, curator of the exhibition and rector of the St Petersburg Academy of Arts.

Inspired by the works of Greek and Roman sculptors, artist Valery Katsuba seeks to comprehend who might today serve as prototypes for their heroes, but also to explore how the modern view of ideal form relates to the Ancient ideal. His photographs of contemporary athletes and dancers are set in rooms in the museums of the St Petersburg and Madrid Academies that house copies of Greek and Roman sculptures. His heroes are Spanish champions of Greco-Roman wrestling and Olympic sportsmen and women, soloists of St Petersburg’s famous Mariinsky Theatre and the Campañía Nacional de Danza de España. They are presented alongside Ancient gods and heroes, as if measuring themselves against the canons accepted in the Classical world more than two thousand years ago. The photographer arranges them alongside sculptures which, in the words of art historian Carmen Sánchez, “represent beautiful beings, virtuous and, to some degree, immortal”. Beings perfect not only in body. Katsuba thus also seeks to juxtapose heroes of different ages in terms of their character and their purpose, in order to bring out those unalterable values that have brought pleasure to the eye and stimulated the imagination throughout the ages. As academician Antonio Bonet writes in the catalogue, “Nothing is more attractive than the dream of perfection and truth” and “Katsuba gives us a direct image of the link between art and life”.

Over the course of many centuries tutors in the academic tradition in both St Petersburg and Madrid have selected models for painting and sculpture life-classes on the basis of their proportions and their likeness to the proportions of Classical sculptures. These were the models drawn by students and part of this exhibition presents the modern teaching process in St Petersburg and the faculty of fine arts at the Complutense University of Madrid. It is not only athletes and dancers who are the heroes of Valery Katsuba’s photographs, but teachers, life-models and students at the two art colleges, people responsible for the creation of modern art, people who continue the academic tradition through the eternity of time and space, who are the true heirs to the artists of Antiquity.

AUTHORS OF THE CATALOGUE

Antonio Bonet Correa
Honorary Director of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid
Professor Emeritus and Historian of Spanish Art
The Human Figure and the Academic Ideal according to Valery Katsuba

Elena Blanch González
Dean of the Faculty of Fine Arts, Complutense University of Madrid
Looking to the Past for a Route to the Future

Valery Katsuba
Artist
St Petersburg — Madrid

José María Luzón Nogué
Director of the Museum of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid
Where Art Is Born

Semyon Mikhailovsky
Curator, Rector of the Academy of Fine Arts, St Petersburg

Carmen Sánchez Fernández
Professor of Ancient Art
Department of History and Theory of Art
Faculty of Philosophy and Letters
Autonomous University of Madrid
The Invention of the Nude in Ancient Greece

Margaret Samu
Doctor of Art History, Lecturer,
Parsons School of Design
The Artist’s Model: Inside and Outside the Academy

ISBN 978-5-903677-58-0