

A internacionalização da pintura vanguardista, de Courbet a Picasso: uma transferência cultural e seus quiproquós*

Béatrice Joyeux-Prunel**
École Normale Supérieure

Resumo

Pergunta-se muitas vezes como as várias vanguardas históricas foram capazes de persistir em seu vanguardismo e obter reconhecimento, quando o apoio do mercado de arte era-lhes negado de antemão. Do Realismo da década de 1850 até as variedades virulentas do vanguardismo na década de 1910, a inovação artística tornou-se possível graças ao desvio, tanto físico como simbólico, da pintura de vanguarda para o exterior. Esse desvio permitiu que os artistas permanecessem de vanguarda dentro do campo em Paris e, ao mesmo tempo, exportassem um tipo mais vendável de pintura. No nível simbólico, especialmente, essa foi a base para a legitimidade das reivindicações da vanguarda sobre a internacionalização de suas carreiras, agitando as culpadas consciências nacionais das elites europeias. Essa internacionalização tornou-se possível pela grande variedade de divisões culturais entre os diferentes países. Podia-se, portanto, trabalhar para adaptar as exposições de vanguarda no exterior. A partir do período realista em diante, os próprios artistas, e em seguida, seus negociantes, críticos e colecionadores, assumiram o comando desse vasto movimento de transferência cultural, mas sob o risco de estabelecer muitos compromissos.

Palavras-chave

Paris; pintura de vanguarda; internacionalização; transferência cultural.

Abstract

It is often asked how the various historical avant-gardes were able to persist in their avant-gardism and gain recognition, when support from the art market was denied them out of hand. From the Realism of the 1850s to the virulent varieties of avant-gardism in the 1910s, artistic innovation was made possible by avant-garde painting's physical as well as symbolic detour abroad. This detour allowed artists to remain avant-garde within the Parisian field while at the same time exporting a more saleable kind of painting. On the symbolic level, especially, it was a basis for the legitimacy of avant-garde claims about the internationalization of their careers, stirring European elites' national guilty consciences. This internationalization was rendered possible by the large range of cultural divisions among various countries. One could therefore work to adapt avant-garde exhibitions abroad. From the Realist period onward, the artists

* Artigo publicado originalmente in: *Revue historique* 2007/4 (n° 644), p. 857-885 (DOI 10.3917/rhis.074.0857), sob o título "L'internationalisation de la peinture avant-gardiste, de Courbet à Picasso: un transfert culturel et ses quiproquos". Tradução: Maria de Fátima Morethy Couto. Revisão e notas: Renata Gomes Cardoso.

** Professora de História da Arte Contemporânea na École Normale Supérieure (ENS) de Paris. Ex-aluna da ENS Paris, *agregée* de História, ela trabalha sobre a história das vanguardas em uma perspectiva global, transnacional e sociológica. Fundou e dirige o projeto ARTL@S (www.dhta.ens.fr), que visa promover o estudo transnacional, quantitativo e cartográfico da história da arte a partir de uma base digital de catálogos de exposições dos séculos 19 e 20 do mundo inteiro. Entre suas publicações encontram-se: *Nul n'est prophète en son pays? L'internationalisation de la peinture avant-gardiste parisienne, 1855-1914* (Paris, Musée d'Orsay / Nicolas Chaudun de 2009 – Prêmio do Musée d'Orsay); *Circulations in the Global History of a Art* (Farnham, Reino Unido, Ashgate, 2015), que organizou juntamente com Thomas Da Costa Kaufmann e Catherine Dossin; e *Les avant-gardes artistiques – une histoire transnationale 1848-1918* (Paris, Gallimard, Folio Histoire, 2016); Volume 2 (1918-1945) a ser publicado em 2017.

themselves, then increasingly their dealer friends, critics, and collectors, took charge of this vast movement of cultural transfer, but at the risk of making many compromises.

Key-words

Paris; Avantgarde-painting; Internationalization; Cultural Transfer.

A história da arte contemporânea frequentemente se interroga sobre as condições de possibilidade de seu objeto, sendo a primeira questão como vanguardas históricas puderam persistir em seu vanguardismo, posto que o apoio do mercado de arte, a priori, lhes era recusado? E como, e porquê, elas se tornaram finalmente consagradas?

Entendemos por “vanguarda” uma posição de ruptura em relação a instituições, valores, personalidades e atitudes consagrados no campo artístico na época que nos concerne, ou seja, entre a década de 1850, momento de nascimento das vanguardas históricas após Courbet, e 1914.¹ A ruptura vanguardista, percebida primeiramente como uma oposição às limitações estéticas, sociais e ideológicas do chamado sistema acadêmico, emancipou-se da referência acadêmica nos anos 1880.² Ele significava doravante a recusa de cumprir as novas regras de um campo da arte moderna, no qual artistas consagrados, adeptos de um impressionismo da justa medida, impuseram uma ideia moderada, elitista e mundana e da profissão artística.³

Para esses artistas pioneiros, contudo, bem como para os meios que os apoiaram, o vanguardismo sempre se caracterizou, de Courbet a períodos ainda recentes, pela consciência aguda de lutar por um programa novo: a modernidade. O programa moderno era baseado em dois pilares: a autonomia radical da arte e do artista, e a valorização do futuro. Teoricamente, esses dois requisitos proibiam o artista de viver de sua arte: a autonomia radical descartava qualquer compromisso com o mercado, enquanto a pretensão em ultrapassar as preocupações dos contemporâneos favorecia a incompreensão do público, mantendo assim o divórcio entre as vanguardas e os potenciais compradores. Entretanto, desde o século XIX as vanguardas persistiram uma após a outra em sua posição de ruptura e essa ruptura se impôs finalmente, emergindo como necessária na história contemporânea das artes. A vanguarda de ontem, agora reconhecida, tornava-se a arte clássica do amanhã, dando lugar para novas vanguardas.

¹ Entende-se, como “campo da arte”, um espaço de concorrências e lutas pela dominação, regido por regras próprias deste campo, no entanto suscetíveis a modificações. Ver: (Bourdieu, 1992), particularmente a primeira parte. [edição em português: *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996]

² Sobre o sistema acadêmico ver (Boime, 1971).

³ Sobre o impressionismo da “justa medida” e seu corolário social, o “sistema secessionista” internacional, ver (Jensen, 1996). Sobre as mudanças nas referências e contra-referências das vanguardas, ver a tese de doutorado em história defendida pela autora deste artigo, *Nul n'est prophète en son pays ou la logique avant-gardiste: l'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, sob orientação de Christophe Charle, Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2005.

O mito da arte moderna, fascinado pela inovação radical de cada vanguarda isoladamente, impede o interesse por este processo de aparecimento e desaparecimento das vanguardas artísticas. A sociologia e a história social foram as primeiras a se debruçar sobre essa questão.⁴ Mas eles sempre correm o risco de isolar como fatores explicativos apenas os fatores sociais: estratégias de mercado, jornalísticas ou políticas - ou, na melhor das hipóteses, os fatores antropológicos - como se a própria criação por si só não pudesse (a autonomia exige?) contribuir, ela “também”, às carreiras dos artistas modernos.⁵

Em *As regras da arte*, Pierre Bourdieu (1992) buscou mais especialmente reconstruir como Manet conquistou sua existência no campo artístico francês dos anos 1860. A postura revolucionária, a revolta contra o oficial, a tomada violenta e virulenta da palavra e práticas estéticas desconcertantes, foram, efetivamente, as melhores maneiras de fazer falar de si, em um momento em que a imprensa começava a contar na construção de reputações.

Para Bourdieu (1992: 188-189), no entanto, uma vez que os valores da vanguarda proibiam o artista de ganhar a vida, somente a renda poderia favorecer sua independência em relação a contingências comerciais, tornando-se assim uma disposição necessária para secessões. A análise aplica-se apenas para Manet. Ela não explica por que alguns artistas foram e permaneceram “revolucionários”, embora eles não tivessem capital econômico antes de sua revolução. Para permanecer revolucionário sem apoio financeiro externo, seria necessário viver de uma atividade pessoal; assim, para os artistas que se dedicaram à arte, viver dela própria. Certamente as vanguardas vendiam suas obras reciprocamente, mas este círculo de auto-manutenção era muito pequeno para sustentar os pintores em seu começo de carreira; especialmente porque os meios artísticos trocavam mais do que vendiam pinturas.

A solução para o problema das vanguardas, problema tanto alimentar quanto simbólico (como aliar necessidades e virtude?), não foi recorrer aos marchands? Esse é o eixo central da análise de Harrison e Cynthia White, sintetizado pelo conhecido díptico do “sistema marchand-crítico” (White; White, 1991): apoio de um marchand dedicado à arte (e homenagens a Durand Ruel, Vollard ou Kahnweiler não faltam na história da arte), defesa de um crítico de arte corajoso (Champfleury, Thoré, Zola, Burty, Duret, Fénéon, Apollinaire, etc.). Contudo, se alguns críticos realmente distinguiram-se pelo apoio pioneiro aos artistas mais controversos, o apoio duradouro de um *marchand* ocorria

⁴ Ver particularmente os trabalhos de Nathalie Heinich, especialmente *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*. Paris: Éditions de Minuit, 1991.

⁵ Nesta perspectiva, os trabalhos de Dario Gamboni são certamente estimulantes, em particular *La plume et le pinceau: Odilon Redon et la littérature*. Paris: Éditions de Minuit, 1989.

apenas quando esses artistas já eram conhecidos, e reconhecidos, como revolucionários.

Como os artistas de vanguarda sem renda e sem apoio de um marchand conseguiam manter-se de vanguarda, ao menos no início, e se impor como tal no campo da arte, sem sacrificar a arte pelo dinheiro? Vendendo. Mas em outro campo artístico: no estrangeiro. E vendendo em geral pinturas menos inovadoras do que aquelas que eles atiravam na face do público parisiense. Do realismo dos anos 1850 aos vanguardismos virulentos dos anos 1910 (cubismo, futurismo, expressionismos diversos, etc.), a inovação artística parisiense, e mesmo europeia, tornou-se possível pelo desvio material e simbólico da pintura de vanguarda para o exterior. A compartimentação dos campos artísticos nacionais foi suficiente para permitir este desvio salvador. Ela permitiu aos inovadores permanecer como vanguarda no campo parisiense enquanto exportavam uma pintura mais vendável, bem como tirar partido do valor imediatamente conferido à sua presença no mercado externo. A crítica vanguardista bateu nessa tecla muitas vezes, e ainda o faz. Edmond Duranty (1833-1880), um amigo dos impressionistas, o exprimiu, muito simplesmente, em 1876: "E ninguém é profeta em seu país. É por isso que os nossos encontraram maior acolhimento na Inglaterra e na Bélgica, terra de espírito independente, onde não faz mal ver as pessoas subtraírem-se às regras, onde não há convenções e onde elas não são criadas".⁶ Como se a Inglaterra, a Espanha ou a Bélgica não tivessem também seus clássicos... O simbólico "ninguém é profeta em seu país", que se tornou moeda corrente, baseava a legitimidade das pretensões de vanguarda na internacionalização de suas carreiras e tocava na má consciência nacional das elites europeias.⁷

Essa internacionalização foi possível graças ao tamanho das barreiras entre os campos artísticos de diferentes países: não sabíamos em um país o que era exposto em outro. De modo geral, segundo os países, as expectativas dos públicos e as funções atribuídas à arte não eram as mesmas. Foi, portanto, possível realizar um trabalho de adaptação das exposições de vanguarda no exterior. A partir do período realista, os próprios artistas, e cada vez mais seus amigos comerciantes, críticos e colecionadores, assumiram o comando da tradução de obras de vanguarda para o exterior e de teorias que as fundamentassem, em um vasto movimento de transferência cultural com base em muitos compromissos. No centro desse processo, a análise comparativa das exposições de arte moderna de um país para outro coloca em evidência o estabelecimento, pelas vanguardas, de estratégias de diferenciação cada vez mais refinadas de suas exposições, das quais propomos apresentar rapidamente sua evolução.

⁶ DURANTY, Louis-Edmond. *La nouvelle peinture: à propos du groupe d'artistes dans les galeries Durand-Ruel*. Paris: E. Dentu, 1876, p. 38.

⁷ É a questão central de minha tese de doutorado, "*Nul n'est prophète en son pays*" ou *la logique avant-gardiste...*, *op. cit.*

A herança pragmática do realismo: diferenciar sua produção

Do realismo ao impressionismo, as vanguardas não hesitaram em diferenciar sua produção de acordo com os mercados: vanguardista na França, mais banal no exterior. O primeiro resultado dessa estratégia pragmática, herdada dos anos realistas, foi simplesmente o de fazer esquecer, no exterior, o vanguardismo dos artistas expostos. Confrontados diretamente com uma arte que não chocava particularmente suas sensibilidades, os públicos estrangeiros estavam dispostos a falar favoravelmente sobre ela e a comprá-la.



Fig. 1. Gustave Courbet. *Le rut du printemps. Combat de cerfs*, 1861. Óleo s/tela, 355 x 507 cm © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Na década de 1850, Gustave Courbet (1819-1877), a voz tonitruante do movimento “realista” em pintura, limitava seu vanguardismo quando mirava além do Canal da Mancha e do Reno. O artista queria vender na Inglaterra e na Alemanha os seus enormes cervos, explicando a um amigo em 1860: “Este é um ótimo lugar de caça, a Alemanha, é um lugar de grandes ou pequenos senhores, que lá estão para gastar dinheiro”.⁸ Alguns meses depois, ele observava, sobre *Combat de cerfs*, *Cerf à l'eau (forcé)* e *Piqueur sonnante*: “Estes três quadros são exatamente ao gosto dos ingleses”⁹ (fig. 1). Teríamos

⁸ *Correspondance de Courbet, à Champfleury* [*Correspondência de Courbet, para Champfleury*], Omans, outubro, 1860. Paris: Flammarion, 1996, p. 163.

⁹ Carta a Alexandre Pothey, Omans, 31 de março 1861. *Ibid.*, nº 61-5, p. 173.

procurado em vão, nesses cervos, a mensagem social do realismo com a qual Courbet alimentava os amadores e o “governo” francês.



Fig. 2. Henri Fantin-Latour. *Hommage à Delacroix*, 1864. Óleo s/tela, 160 x 250 cm. Paris, Musée d'Orsay

No grupo de pintores realistas, essa estratégia foi trabalhada de forma sistemática, especialmente entre Paris e Londres. James Whistler (1834-1903), Henri Fantin-Latour (1836-1904) e Alphonse Legros (1837-1911), decididos desde 1858 a buscar oportunidades na Inglaterra, permanecendo ao mesmo tempo de vanguarda no campo parisiense, estabeleceram explicitamente uma estratégia comum de produção específica para os apreciadores londrinos. Primeiramente, Fantin-Latour fez cópias de telas de mestres para seus clientes britânicos e, em seguida, se lançou na produção de naturezas-mortas e retratos que ele não queria que fossem mostrados em Paris. Esses três gêneros sub-valorizados na hierarquia dos valores artísticos, cuja prática suscitava nele muita vergonha, como revela sua correspondência, traziam-lhes porém lucro significativo. Como para exorcizar este compromisso com as lógicas do mercado, Fantin-Latour atacou especialmente o academicismo, em telas-manifestos que enviava para o Salão de Paris, como *Hommage à Delacroix* de 1864 (fig. 2). Nesse mesmo ano, foi provado que esta estratégia valia a pena: Seymour Haden, cunhado de Whistler, ofereceu a Fantin-Latour 4000 F para copiar *Le Syndic des drapiers* de Rembrandt, a terceira cópia que ele lhe encomendava. Algumas semanas antes, o pintor havia recebido uma quantidade duas vezes menor, 2000 F, por *Hommage à*

Delacroix, que fora responsável, todavia, por deixá-lo mais conhecido. A pintura vanguardista trazia primeiramente uma reputação simbólica. Era essencial, mas não suficiente.

O próprio Édouard Manet (1832-1883), embora rico, recorreu ao mercado internacional para promover seu trabalho. Desde 1860, engajou-se principalmente no renascimento da gravura, destinando suas litografias e águas-fortes para as publicações da *Sociedade dos gravadores* [*Société des aquafortistes*], fundada para promover a expansão internacional dos trabalhos do grupo realista (Bailly-Herzberg, 1972). Manet também soube viajar e manter relações cordiais com potenciais apreciadores estrangeiros. De suas visitas a Holanda (1852), Alemanha e Áustria (1853), Itália (1853 e 1857) retivemos suas intenções artísticas. Mas a arte, para existir, precisa ser comprada e Manet não desprezava seus fãs estrangeiros. A esse respeito, a amizade de Whistler lhe foi valiosa, especialmente durante sua viagem em 1869 à Inglaterra (Monneret, 1987) e Manet teve o cuidado de manter a reciprocidade em seus negócios.¹⁰ O pintor anotava cuidadosamente seus contatos do outro lado do Canal da Mancha, como testemunha sua agenda de endereços.¹¹ Manet também se preocupava com sua presença na cena internacional. Para a Exposição Universal de 1867 em Paris, ele imitou Courbet que, pretensamente recusado na exposição oficial anterior, em 1855, montara seu “Pavilhão do realismo” na entrada da Exposição. Verdadeiramente dispensado da exposição oficial, Manet montou seu próprio “pavilhão”, como Courbet, que reiterava nesse mesmo ano a operação vantajosa de 1855, e, como ele, também recorreu a técnicas comerciais das mais simples, do pagamento para entrar no pavilhão às propagandas para sua exposição. O artista fabricava sua própria carreira internacional. E se Manet não parece ter diferenciado sua produção, como fizeram Courbet, Whistler e Fantin-Latour, é porque ele não tinha tanta necessidade de vender: relembremos que ele tinha renda.

A prática de produções e exposições diferenciadas, comprovada em Courbet, Whistler, Fantin-Latour, Alphonse Legros e ainda em muitos outros, pressupunha uma concepção nacional de gostos e estilos que permeavam tanto as vanguardas quanto seus contemporâneos. Formulada em grande escala após a Exposição Universal de 1855 (Mainardi, 1987), a teoria das artes nacionais se beneficiava de uma chancela científica - a de Hippolyte Taine -, o que não desagradava às vanguardas em busca de certezas.

Camille Pissarro (1830-1903), ancorado no legado realista e membro do grupo dito impressionista, tentou em toda a sua vida retirar sua grande família da

¹⁰ Carta de Thoré a Édouard Manet (15 de abril-maio 1867), enviada por Manet a Whistler – *The Correspondence of James McNeill Whistler, 1855-1903* [Correspondência de James McNeill Whistler, sem edição em português], editado por Margaret F. MacDonald, Patricia de Montfort e Nigel Thorp. Edição centenária on-line, Centro de estudos de Whistler, Universidade de Glasgow, 2003 [http://www.whistler.arts.fla.ac.uk/correspondence], nº 00433.

¹¹ Em 1868, por exemplo, Manet anota em sua agenda de endereços as informações de Robert Grahame, pintor nascido em Edimburgo, “aos cuidados de Sra. Clay, 32 Royal Crescent Clifton” (Sutton, 1988: 283).

pobreza vendendo no exterior. A presença na Inglaterra de uma parte da sua família, e em seguida de seus filhos Lucien e George, por ele enviados para esse fim, representou uma âncora no mercado inglês, da qual ele deveria apenas lucrar. Mas Pissarro perguntou-se durante muito tempo sobre a maneira de agradar os apreciadores ingleses. Ele decidiu, retomando a atitude de seus antecessores realistas, direcionar sua produção para águas-fortes, consciente da importância da Inglaterra no renascimento desta técnica, e preocupado em exportar obras a preço razoável e com baixo custo de transporte. Entretanto, restava ainda uma questão central: “O principal é ter o que possa interessar a um público amador inglês”¹² e, para as gravuras, qual estilo adotar? Os personagens contemporâneos, constatara o artista, não eram populares entre os artistas ingleses, os quais “olhavam ainda através de lunetas gregas”. Pissarro sentia-se bastante rude ao lado de “senhoritas inglesas” (Bailly-Herzberg, 1980: 253).¹³ Podemos ler em uma carta a Lucien, escrita em novembro de 1883:

Devemos buscar o que fere o gosto inglês. (...) eu tenho temperamento rústico, melancólico, de aspecto grosseiro e selvagem, é apenas com o tempo (a longo prazo) que eu posso agradar se houver, naquele que me olha, um pouco de indulgência; mas, para o passante, o olhar é muito rápido, ele percebe somente a superfície, não tendo tempo, ele passa! (...) Não me surpreende, de modo nenhum, que em Londres os críticos me coloquem na última fileira”. (*idem*)

Pissarro logo encontrou uma solução: fazer o pitoresco, essas “coisas bonitas (...) que interessarão aos ingleses: as igrejas, os mercados, as fazendas, o campo, as estações, os cocheiros do local, os lojistas (*boutiquiers*), e a paisagem...”¹⁴ Isso convertia seu próprio gosto pela pintura realista e camponesa, herdada de Millet e dos pintores da floresta de Fontainebleau, em arte pitoresca para os apreciadores urbanos com saudade do campo.

Com esses pensamentos sobre gostos nacionais, que geralmente diziam respeito ao mundo da arte e da cultura, alguns *marchands* de arte interessados pelas novas pinturas modificaram eles próprios a produção de seus artistas para os mercados estrangeiros – mesmo que apenas expondo-as e recompondo-as com pinturas renomadas. Paul Durand-Ruel (1831-1922) assim o fez de modo sistemático em suas exposições londrinas após 1870 e em seguida em Nova Iorque, depois de 1886. Apoiando-se em artistas, colecionadores e corretores dispostos a ajudá-lo em sua empresa de exportação, ele colocou em prática uma estratégia deliberada de misturar pinturas impressionistas com outras reconhecidas, sobretudo da Escola de 1830, propondo assim, visualmente, uma interpretação apaziguada da inovação impressionista. O marchand tinha começado, na década de 1860, a introduzir a pintura da Escola de 1830, especialmente telas de Millet e Corot,

¹² Carta 129, a Lucien, 29 de março de 1883, t. 1 (Bailly-Herzberg, 1980: 186).

¹³ Carta 190, a Lucien, 20 de novembro de 1883.

¹⁴ Carta 222, a Lucien, 1º de março de 1884, de Paris. *Ibid.*, t. 1, p. 290.

que passaram a ser bastante apreciadas pelos clientes aos quais seu pai vendera pinturas, especialmente na Inglaterra e na Bélgica. Foi com esse tipo de exposição cuidadosamente organizada, repetida em seguida, que ele gradualmente introduziu as obras dos impressionistas. A exposição que ele organizou em Nova York, em abril 1886 (Huth, 1946: 225-254), também ilustra a estratégia da mistura reconfortante: o impressionismo (Monet, Degas, Renoir, Pissarro, Sisley) e raras pinturas neo-impressionistas (*La Baignade* de Seurat) ficavam lado a lado de quadros de artistas apreciados, conhecidos e sem ligação com os impressionistas: John Lewis Brown, Alfred Roll, Jean-Louis Forain. Não apenas as assinaturas de celebridades atraíram os compradores, como também as tendências ainda acadêmicas dessas telas podiam valorizar a clareza e o frescor impressionistas.

O pós-impressionismo traduzido para o estrangeiro, até o contrassenso

A consagração parisiense e em seguida internacional, após 1889-1890, de uma pintura moderna herdada do impressionismo, e o estabelecimento, a partir desse momento, de redes críticas, de comerciantes e compradores europeus interessados em arte moderna, veio a constituir uma nova estrutura internacional para o mercado de arte moderna. Foi apoiando-se nessa estrutura que as novas vanguardas surgidas depois de 1885, chamadas de pós-impressionistas - neo-impressionistas, simbolistas e nabis - puderam emancipar-se da dominação estética, social e simbólica do impressionismo, cuja consagração internacional se tornava incontornável na identidade vanguardista. Era difícil, com efeito, de existir como vanguardista naquela época. Como ser mais moderno do que os modernos por excelência? E como obter um lugar no campo da arte moderna dominado por Paris? Os pós-impressionistas também recorreram ao exterior, forjando alianças com as vanguardas estrangeiras, primeiramente a belga, em seguida a alemã. Para tanto, concordaram em traduzir para o exterior suas mensagens artísticas, sob o risco dos contrassensos interpretativos que herdamos.

Paul Signac (1863-1935) juntou-se à vanguarda em 1885, deixando o impressionismo para adotar o divisionismo de Seurat. Muito rapidamente, ele foi introduzido nos meios de vanguarda de Bruxelas. Ele foi acolhido como impressionista: o XX - o grupo modernista belga - não conseguiu atrair para a sua exposição anual figuras maiores da geração de 1874. A nova geração de artistas parisienses, ao contrário, estava disposta a expor: nesse Salão, "Bruxelas inteira" afluía, e algumas individualidades do impressionismo consagrado também enviaram trabalhos, o que só poderia valorizar a pintura de Signac e de seus amigos. O pontilhismo podia assim se afirmar como o herdeiro do impressionismo e competir, na luta por esse legado, com o grupo mais rico que expunha em Paris, na Galeria Georges Petit. A eleição de Signac como membro do grupo dos XX, em 1890, o segundo estrangeiro eleito como membro após Rodin em 1889, não foi uma vitória insignificante. Era, portanto, essencial, na estratégia da vanguarda neo-impressionista, manter sua posição

em Bruxelas. Signac, o líder do grupo, tentou fazê-lo, adaptando sua arte às expectativas do público belga. Em 1891, ele executou pinturas agrupadas sob o título genérico de *La Mer, les Barques, Concarneau 1891*. Para a exposição do grupo dos XX em Bruxelas, em fevereiro de 1892, Signac enviou cinco telas, dando-lhes denominações musicais: os novos títulos - *Scherzo, Larghetto, Allegro Maestoso, Adagio, Presto finale* - adaptavam a pintura divisionista à melomania do grupo e de seu público de elite, apaixonado pela música nova. A pintura ultrarracional, científica e metódica do pontilhista transformava-se assim em arte musical e simbólica. Dois meses mais tarde, contudo, para o Salão dos Independentes da primavera de 1892 em Paris, Signac mudou novamente seus títulos: *Rentrée, Matin, Soir, Calme* e *Brise* re-inscreveram suas pinturas na tradição paisagística (Cachin, 1997: 957-996). Dessa forma ele adaptava habilmente sua imagem de inovador: no exterior (em Bruxelas), na voga musical e simbolista; em Paris, na sequência de uma tradição francesa e de um legado pictórico clássico que não abolia sua prática e sua concepção científicista, quase positivista, da pintura. Portanto, assim como era bom em Bruxelas mostrar-se simbolista, era bom em Paris integrar-se na tradição da grande pintura, especialmente porque os impressionistas passaram a integrá-la depois de 1889. Desse modo, Seurat, recentemente falecido, tornou-se um novo Ingres nos discursos de Signac para Paris; e, na mesma perspectiva, o artista começou em 1896 a escrever um livro no qual se proclamava o herdeiro de Delacroix: *De Delacroix ao Neo-impressionismo* (Signac 1978): o neo-impressionismo, com apenas dez anos de idade, apresentava-se como o estágio final de uma história da arte bastante francesa (fig.3).

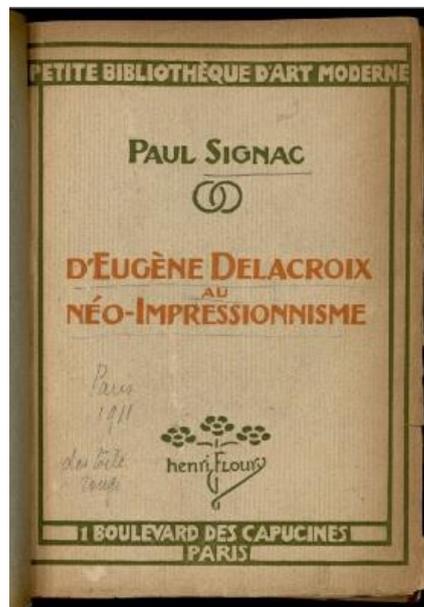


Fig. 3. Capa do livro de Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* (edição de 1911: Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet)

A transferência cultural da pintura neo-impressionista operou-se em uma escala mais ampla quando, por volta de 1900, intermediários apresentaram-se para introduzi-la no exterior. Para esses artistas, estetas, colecionadores, jornalistas e críticos, “homens duplos” (Charle, 1998: 86-88) com posição social sempre instável, multinacional ou multiprofissional, a importação, em seu país, da arte nova produzida em Paris proporcionava-lhes uma oportunidade de afirmar e valorizar socialmente sua posição intermediária.

Na Alemanha, o conde Harry Kessler (1868-1937) e o crítico e marchand Julius Meier-Graefe (1867-1935) propuseram-se a introduzir a pintura pontilhista, bem como a arte nabi, nos meios germanófonos já abertos ao impressionismo. Esse público apreciava o impressionismo, que havia se transformado em um elemento distintivo na construção social de reputações: foi portanto como impressionismo que Kessler e Meier-Graefe introduziram o pontilhismo e a pintura nabi na Alemanha, sem se preocuparem com as modificações interpretativas essenciais com as quais os próprios artistas se acomodavam ano após ano.

A prática divisionista, em particular, resultava de uma teoria fortemente amadurecida: a da mistura ótica, o observador reconstituindo, por seu próprio olhar, a mistura de tons que a pintura pontilhista não havia retomado do Impressionismo. Além disso, as implicações históricas, estéticas, filosóficas e mesmo políticas dessa pintura - uma fé cientificista nos efeitos benéficos corporais, mas também sociais da arte, com base nos resultados físicos da mistura ótica; um ideal social próximo do anarquismo; eram difíceis de traduzir para valorizar esta arte aos olhos do público alemão. Os alemães, bem pouco familiarizados com a inovação artística da cena parisiense, poderiam compreender as reivindicações dos divisionistas contra o impressionismo, suas ambições científicas essenciais para integrar a arte em uma sociedade positivista, moderna, republicana, e a sua oposição de princípio a uma pintura supostamente simbolista que fazia bastante sucesso em países de língua alemã? Ademais, ao contrário, poderiam eles compreender o alcance anti-positivista da arte nabi, esse novo profetismo surgido em 1890 em torno de Maurice Denis (1870-1943), sua orientação espiritual, quase litúrgica, e a distância que separava essa estética daquela de Signac?

Julius Meier-Graefe, em particular, esquecia o contexto parisiense e colocava o divisionismo e os nabis em uma mesma cesta quando os apresentava ao público alemão. Signac, que não apreciava esse personagem jamais desinteressado, revelou-se rapidamente surpreso por sua abordagem completamente defasada da pintura divisionista. Lemos em seu diário, em 3 de janeiro de 1898, após um encontro com Kessler e Meier-Graefe:

Enquanto Kessler exala charme e elegância, aquele [Meier-Graefe] é pesado e superficial. Acredito, além disso, que ele não entende nada de arte. Todos os julgamentos que ele fez sobre os quadros que estão comigo, de Cross, de

Seurat, de Degas, são absolutamente falsos ... Ele compara Gauguin a Degas, não reconhece Seurat no belo *Dos* que eu possuo, e o que ele mais gosta em meu estúdio são as pinturas secas, bastante mecânicas, feitas há alguns anos. Ele riu estúpida e ruidosamente, como Raffaelli: uh, uh, hah! hah! E saber que ele escreverá um estudo sobre Seurat!¹⁵

Meier-Graefe, sobretudo, não estava ciente dos problemas do meio artístico parisiense, nem das rivalidades que se tramavam. Deve-se deixar alguém que não entende nada da teoria neo-impressionista fazer o papel de introduzi-la no exterior? Signac escreve no mês seguinte para Harry Kessler: “Meier-Graefe deve escrever um artigo sobre Seurat. Receio que ele será pouco documentado”.¹⁶ O conde Kessler, mais capaz de captar a delicadeza da teoria divisionista, mesmo que apenas por seu domínio do francês e seu conhecimento dos círculos artísticos parisienses, desempenharia muito melhor a tarefa. Mas Kessler não era um crítico de arte; e Meier-Graefe era marchand. Foi necessário, portanto, aceitar a proposta de Meier-Graefe.

Tanto os neo-impressionistas como os nabis deixaram portanto Meier-Graefe e Kessler apresentarem ao público alemão sua versão impressionista do neo-impressionismo e da arte nabi, irmãos inimigos reconciliados em sua transferência cultural para a Alemanha. Meier-Graefe falava de “impressionismo moderno” para designar, ao público alemão, a pintura de Signac em 1902-1903 (Meier-Graefe, 1903) e incluía a pintura nabi sob o mesmo termo. Em 1903, ele publicou na revista russa de São Petersburgo *Mundo da arte* um artigo intitulado “De Poussin a Maurice Denis”¹⁷, do qual retomaria as teses em *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, publicado um ano mais tarde.¹⁸ Essa história magistral impôs por muito tempo uma interpretação impressionista dos dois movimentos. Meier-Graefe apresenta a evolução da arte moderna como uma emancipação contínua da pintura em direção a uma arte mais pictórica (“*malerisch*”), ou seja, quase material, sensível. Essa evolução, iniciada a partir de Giotto, foi diagnosticada na pintura francesa do século XIX pós Ingres, culminando na pintura divisionista e nabi, que se tornavam os resultados de uma marcha em direção à cor e à luz, evolução progressiva para a materialidade do quadro. A modificação permaneceu discreta: Maurice Denis, em 1890, havia definido a tela como uma “superfície plana coberta de cores” (Denis, 1920), oferecendo uma leitura exclusivamente formalista de sua arte; Signac tinha interpretado a história da arte como uma progressão contínua de *Eugène Delacroix* ao neo-impressionismo; e a teoria divisionista da mistura óptica baseava-se nos efeitos

¹⁵ Trechos do jornal inédito de Paul Signac – II – 1897-1898 (Rewald, 1952: 273-275).

¹⁶ Signac a Kessler, 15 de fevereiro de 1898, Deutsches Literatur Archiv, Marbach am Neckar, Nachlass Kessler.

¹⁷ MEIER-GRAEFE, Julius. “Von Poussin bis zu Maurice Denis”, *Le Monde de l'Art* [O mundo da arte], VIII, p. 130-136.

¹⁸ MEIER-GRAEFE, Julius. *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst: Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste als Beitrag zu einer neuen Ästhetik* (Histoire de l'évolution de l'art moderne: regard comparatif sur les arts plastiques, contribution à une nouvelle esthétique), Stuttgart, 1904. A primeira edição de 1904 é de difícil acesso, tanto na Alemanha quanto nas bibliotecas francesas. Referiremo-nos, com cautela, à edição modificada em 1924: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst: zweiter umgearbeitete und ergänzte Auflage*. Munich: R. Piper & Co. Verlag.

dos elementos físicos da obra de arte: espectro luminoso, divisão de cores, mistura óptica de tons, direção das linhas.

Por sua parte, o conde Kessler, que conseguiu ser nomeado diretor do Museu de Artes Decorativas de Weimar em 1903 (Joyeux, 2005) ali expunha o pós-impressionismo de modo a demonstrar o resultado das inovações pictóricas francesas anteriores, especialmente do impressionismo. As obras divisionistas ou nabis, bem como aquelas de Gauguin, Van Gogh e Cézanne, encontravam-se em meio a outras obras já legitimadas no mercado de arte internacional, particularmente as de Rodin e Renoir. Contudo, fazia-se essencial o trabalho sobre as palavras: a exposição de agosto de 1903 dedicada aos “impressionistas e neo-impressionistas alemães e franceses” (*Deutsche und französische Impressionisten und Neo-Impressionisten*) não mostrou nenhuma pintura impressionista francesa, apesar seu título. Quem, entre os artistas apresentados, teria se definido como um impressionista? Ao lado do tão simbolista Odilon Redon, podia-se ver o trabalho de seus sucessores nabis: Ker-Xavier Roussel, Maurice Denis, Pierre Bonnard, Édouard Vuillard; nas trilhas de Cézanne, seis pinturas de Charles Guérin; e o divisionismo estava representado pelo pontilhista alemão Curt Herrmann, Maximilien Luce, Hippolyte Petitjean, Théo Van Rysselberghe e Signac. A exposição era um panorama da pintura pontilhista, nabi e simbolista, e não somente do “neo-impressionismo”. Da mesma forma, em março de 1905, foram expostas em Weimar as telas de Signac, Van Rysselberghe, Cross, Luce e Denis, sob o título de “Terceira exposição neo-impressionista”. Denis teria se definido como um “neo”? Certamente que não.¹⁹ Kessler conhecia muito bem as diferenças entre os neo-impressionistas e os nabis. Mas a palavra hebraica “Nabi” (profeta) não aparece em nenhum dos títulos de suas exposições. Já era difícil introduzir o público alemão à arte moderna francesa; adicionar explicações de terminologia poderia complicar a tarefa. Por outro lado, ao combinar esses vários movimentos sob o mesmo termo, impressionismo, Kessler fazia compreender imediatamente que se tratava de arte moderna, inovadora, e parisiense - tanto mais facilmente que na Alemanha a palavra “impressionismo” tinha por equivalentes imediatos os termos “Paris” e “Modernidade”.

¹⁹ Em 1901, ele falava ainda de uma “reação necessária contra os excessos ou a frivolidade do impressionismo”. Denis, M.. “Les élèves d’Ingres” [Os alunos de Ingres]. *L’Occident* [O Ocidente], julho-setembro de 1902 (Denis, 1920: 89).



Fig. 4. Vista do escritório do Conde Kessler, Weimar, Cranachstrasse 15. Na parede: *Mise au tombeau* de Maurice Denis

Entretanto, essas transformações alteravam substancialmente o núcleo ético e político em que se basearam as inovações nabis e divisionistas, respectivamente. A defasagem é evidente entre os “revolucionários de escarpins”²⁰ que acolheram na Alemanha, na virada do século, a pintura pontilhista de Signac e as opções social-anarquistas desse último. Mais ambíguo ainda, o resultado do trabalho de Kessler e Meier-Graefe foi o de impor, na Alemanha, as pinturas de Maurice Denis em um ambiente ateu e nietzschiano para o qual a arte era a nova religião, enquanto que, para Denis, ela deveria servir a Cristo. Certamente, sua busca comum de uma nova arte clássica, síntese entre tradição e inovação, natureza e espírito, poderia favorecer o contato entre as estéticas, a priori opostas, do pintor e de um colecionador como Kessler (Schäfer, 1996). Uma foto da sala de estar da casa de Kessler, construída por Henry Van de Velde em Weimar, entre 1902-1903, mostra *Nymphes aux Jacinthes* (1900), uma tela de Maurice Denis em que ninfas brincam com alguns sátiros alegres, enquanto jovens mulheres comportadas passeiam calmamente sob as árvores longilíneas de uma floresta simbolista.²¹ Sobre um pedestal branco, à direita, um busto grego deveria funcionar, para o conde, como um reequilíbrio apolíneo dessa cena dionisíaca, de acordo com as teorias estéticas de Nietzsche. Em relação à religiosidade

²⁰ “Diese Kunst träumt von Revolution und Umwertung aller Werte und geht *en escarpins* Einher”, Karl Scheffler, *Henry van de Velde*, Leipzig, 1913, p. 45-46.

²¹ A compra é comprovada por Beatrice von Bismarck, Harry Graf Kessler und die französische Kunst um die Jahrhundertwende, *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 42, 3, 1988, Berlin, p. 47-62.

de Denis, Kessler se acomodou comprando-lhe um bonito *Mise au tombeau* (1903), (fig.4) que ele pendurou em sua biblioteca, local de estudo e de reflexão: Denis tornou-se o ilustrador das proclamações de *A Vontade de poder*: "Deus morreu, nós queremos, nós, que o superhumano viva. E é somente depois que Deus está no túmulo que você ressuscita!"

A hora da internacionalização da arte moderna: as muitas faces da pintura vanguardista

Após 1905, a internacionalização do mercado da arte moderna e o crescente envolvimento da imprensa nos debates artísticos tornaram a diferenciação dos discursos artísticos mais delicada. A exportação da arte vanguardista parisiense passou a ser efetuada por profissionais da arte que tiveram o cuidado de preservar a indispensável defasagem de informação entre os países, porque eles estavam cientes de sua importância na constituição de reputações. O marchand Ambroise Vollard (1866-1939), em particular, que almejava para si a função profissional de "imaginar diante dos quadros", jogava com a presença de seus artistas nos mercados estrangeiros para provocar o aumento de seu valor, real e simbólico. Ele tinha visto o efeito que a venda de telas inovadoras no exterior poderia ter sobre os apreciadores franceses. Uma passagem de seu *Souvenirs d'un marchand de tableaux* explicita toda uma estratégia:

Mostrei a um cliente dois estudos de Cézanne. E ele, de imediato:

- Eu não quero essas coisas onde ainda há branco ...

Alguns meses mais tarde, esse cliente pediu-me para passar em sua casa.

- Eu venho de Budapeste, ele me disse. Seis dias de estradas de ferro, é difícil! Mas eu trago estas duas maravilhas.

Eu não tive dificuldade em reconhecer os dois quadros que ele havia desprezado em minha casa. O cliente continuou:

- Eles frustram os seus, hein! Foi um marchand de Berlim que atuou como intermediário. Seu colega de Budapeste fez o arranjo. Levei um Renoir da "fase ruim" e, como compensação, apenas o dobro do que você me pediu para seus dois esboços! Eu sei o que você vai dizer. Nesses Cézanne, também existem áreas brancas. Sim. Mas naqueles que você me mostrou, era do inacabado, enquanto o branco nos meus, é desejado. Ademais, vamos comparar.

- É tarde demais, respondi; enviei meus quadros ao exterior e acabaram de me informar que eles foram vendidos a um colecionador de Paris (Vollard, 1937: 145).

Vollard apostava no comparativismo espontâneo de seus clientes, para quem as coisas no estrangeiro eram mais vantajosas, as telas mais belas, etc. Foi a partir dessa estratégia, em particular, que ele contribuiu para a glória de Gauguin, e, provavelmente, para as de Van Gogh e Cézanne (Joyeux-Prunel, 2005).

Por seu lado, os artistas haviam observado as trajetórias de seus antecessores, e aprenderam com seu exemplo. Henri Matisse (1869-1954), por exemplo, foi à procura de Signac, para quem passava por melhor aluno

antes de mudar para o fauvismo em 1905. Ele fez a mesma coisa que Signac em 1906-1907, enviando para Bruxelas apenas as pinturas ainda divisionistas, embora já houvesse passado, desde 1905, para uma pintura na qual as cores extremamente vivas se espalhavam em áreas bidimensionais insustentáveis. Pablo Picasso (1881-1973), por sua vez, teria declarado, ao final de sua vida, que ele sempre baseou suas “próprias manobras na tática de Vollard” (Gilot, 1964: 287). As relações de Picasso com Vollard influenciaram mais tarde seu relacionamento com o marchand Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979).

Para ter uma carreira vanguardista de sucesso tornou-se portanto essencial fazer falar de si no exterior e, mais importante ainda, fazer saber nos círculos parisienses que era apreciado internacionalmente. Era indispensável, portanto, tornar a vanguarda aceita no exterior, e várias estratégias foram adotadas para esse fim. A moderação no exterior, prática pragmática e prudente que Durand-Ruel havia utilizado para exportar o impressionismo, ainda se revelava bastante eficaz.

Quando observamos, por exemplo, as obras de Matisse expostas no exterior, mesmo após 1908, vemos que seu estilo é muito mais sensato do que aquele de suas exposições de Paris. O *fauve* exportava suas naturezas-mortas de cores suaves, e não seus retratos com nariz verde. A história do fauvismo esqueceu-se desse fato, gostando de falar, sobre a sua expansão na Europa no início do século, de uma “explosão de cor” que teria repercutido na pintura das vanguardas estrangeiras.²² Deveríamos reconsiderar essa interpretação. Para a Alemanha, o marchand exclusivo de Matisse após 1909, Félix Fénéon (1861-1944), na galeria Bernheim-Jeune, pôs em prática um significativo trabalho de atenuação da reputação de Matisse. Ele propôs a Hugo von Tschudi, diretor do museu de Munique, as pinturas com volutas e mais decorativas, que adequavam Matisse ao legado da Art Nouveau. Em Düsseldorf, para a grande exposição do *Sonderbund* (16 de julho a 09 de outubro de 1910), por exemplo, ele enviou apenas um nu, uma mulher com o braço levantado e o joelho dobrado, que recordava os mármores antigos.²³ Um crítico alemão escreveu então que se confrontava com um problema tratado “pela arte francesa no sentido de uma sensualidade pictórica afirmada e de uma verdadeira cultura ótica” (Niemeyer; Matisse, 1993: 445); Matisse, o *fauve*, tornou-se o representante da sensualidade e do gosto franceses. O esforço para tornar Matisse mais clássico repetiu-se em Leipzig, para a *Leipziger Jahresausstellung*, de abril de 1912. Tratava-se de colocar Matisse no nível dos “grandes” daquele tempo: Max Liebermann, Max Klinger, Monet, Renoir, Bourdelle, Cézanne, Klimt, George Minne, mas também Gauguin, Toulouse-Lautrec, Van Gogh e os neo-impressionistas. Para essa ocasião,

²² Ver, por exemplo, a exposição *Le fauvisme ou “l'épreuve du feu”. Éruption de la modernité en Europe* [O fauvismo ou “a prova de fogo”. Ecloração da modernidade na Europa], Paris, Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris, 2000.

²³ Cat. Exp. n. 82: *Nu à l'écharpe blanche* [Nu com lenço branco], 1909, óleo sobre tela, 116 x 89 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhague, reproduzido no catálogo do *Sonderbund*.

Fénéon escolheu novamente o tema do nu: dois *Nus femininos* (cat. nº 461a e 461b) interagiam com os nus magníficos e celebrados de Klinger²⁴ e de von Stuck²⁵.

De modo ainda mais surpreendente, o Matisse exportado para os Estados Unidos não era um pintor colorista, mas um desenhista, geralmente em preto e branco. Já haviam sido enviados oito de seus desenhos para a exposição de artes gráficas da Secessão de Berlim, inaugurada em dezembro de 1907; bem como um desenho no ano seguinte. Em Nova Iorque, em abril de 1908, foi ainda uma exposição de desenhos, aquarelas, litografias e gravuras que foi organizada por Edward Steichen na galeria de Alfred Stieglitz, *The Little Galleries of the Photo-Secession*, número 291 da Quinta Avenida. Podia-se esperar uma boa recepção para os desenhos de Matisse no exterior. O antigo crítico simbolista Gustave Kahn (1859-1936) não escrevera, em 1907, que a delicadeza dos desenhos de Matisse contrabalançava a agressividade de seus óleos? “Mr. Matisse escandalizará com um nu muito ousado. Ele teve a ideia de defender-se com excelentes desenhos, de uma sobriedade e de uma precisão notáveis”.²⁶ Com efeito, o traço do lápis passava muito melhor do que as áreas chapadas de cores vivas dos óleos de Matisse. Na verdade, o “rei dos *fauves*” foi bem recebido quando de sua exposição de obras gráficas na galeria de Stieglitz, em abril de 1908. *Fauve*, ele não estava em Nova Iorque por causa de sua cor, mas por causa do “estilo” e da “simplicidade sumária” de seus esboços, “estranhamente belos” (Chamberlin, 1908: 83). Ele já não era mais tão *fauve*, em última instância, mas sim bárbaro ou primitivo, na linhagem de Gauguin. A recepção foi similar na exposição de desenhos, gravuras, aquarelas, litografias e uma única pintura de Matisse na galeria 291, em Nova Iorque, em fevereiro-março de 1910. Foi após 1910 que teve início a exportação de telas mais *fauves* e coloridas; mas elas passaram a ser interpretadas em uma perspectiva decorativa e apaziguante – como nas *Galerias Grafton*, em 1912, sob a liderança de Roger Fry, em uma atmosfera esteta pacificada que nada tinha a invejar das exposições dos movimentos modernos consagrados (fig.5).

Entretanto, a crescente internacionalização das carreiras após 1908, o desenvolvimento de polêmicas artísticas internacionais, a internacionalização das vanguardas e de suas revistas, o aparecimento depois de 1910 de grandes exposições internacionais em Londres, Frankfurt, Colônia e na América, levaram à adoção de estratégias mais sutis. Alguns, como Robert Delaunay (1885-1941) ou Marc Chagall (1887-1985), escolheram ainda expor obras de orientações diferentes segundo os países, adicionando por vezes retoques, mudando seus títulos, ou ainda comentando suas telas de modos diferentes,

²⁴ *Weiblicher Liegender Akt*, por exemplo, cat. nº 352 et 353.

²⁵ *Weiblicher Akt*, cat. nº 741.

²⁶ *L'Aurore* [A Aurora], março de 1907, à ocasião do Salão dos Independentes. Citado em *Henri Matisse, op. cit.* (n. 41), p. 435

como fez Delaunay, ajudado por seu amigo, o crítico e poeta Guillaume Apollinaire, em Berlim, Moscou ou Nova Iorque.



Fig. 5. Sala Matisse na Segunda Exposição Pós-Impressionista, nas Galerias Grafton. Atribuído a Roger Fry e por vezes a Vanessa Bell. Óleo s/ tela, 51,3 × 62,9 cm. Paris, Musée d'Orsay. Doação de Mrs. Pamelan Diamond, 1959.

(Reconhecemos, da esquerda para a direita, de Matisse: *Le Portrait au madras rouge*, *Serpentine* (gesso), *Luxe I*, *Nature-morte aux aubergines*, *Coucous sur le tapis bleu et rose* e *L'Atelier rouge*)

Robert Delaunay, que passou pelo pontilhismo e em seguida por uma espécie de fauvismo, lançou-se na batalha cubista em torno de 1909-1910 e pretendia conquistar um lugar nas disputas artísticas parisienses. Aproveitou-se, assim que pôde, de sua rede internacional, relativamente amparado pelas amizades que soube tecer no meio cosmopolita de Montparnasse e pelas relações de sua esposa Sonia Terk (1885-1979), chegada recentemente da Rússia e casada, antes de conhecer Robert, com o marchand de arte alemão Wilhelm Uhde. Ao mesmo tempo, o artista percebeu que havia lugar, em Paris, para

uma vanguarda que encarnasse uma versão nacional da modernidade. A partir de 1910, ele se envolveu na elaboração de uma estética cubista francesa, que suas exposições em Paris tão bem ilustravam. Em plena querela sobre as raízes francesas do cubismo, em 1911-1912, Delaunay organizou uma exposição individual que afirmava as raízes nacionais de sua pintura: aberta em fevereiro de 1912, na galeria Barbazanges, ela era uma ode à França, às suas paisagens e monumentos, com telas intituladas *La Ville, La Tour, Champ-de-Mars, Saint-Séverin, Tour de Notre-Dame*, mas também *Tours de Laon...*, até a celebração d' *A Exposição de 1900*. No mês seguinte, para o Salão dos Independentes, Delaunay enviou uma *Ville de Paris* (1909-1911), de quase três metros por quatro, impondo uma homenagem à capital mundial da arte. Em 1913, seu envio para o Salão dos Independentes também comemorava a influência internacional de Paris: *L'Équipe du Cardiff F.C. 1912-1913* (cat. n° 787), onde podia-se ler um muito alusivo "New York-Paris", representando o único jogo de rugby vencido pela França na época, em um momento no qual a imprensa esportiva se inquietava sobre a inferioridade dos franceses contra o ingleses, escoceses e galeses.²⁷ Quanto às opiniões políticas de Delaunay, elas seguiam as preocupações do público: as notas pessoais do pintor exalam os estereótipos da cura xenófoba de 1912 contra os artistas estrangeiros.²⁸

Para o mercado alemão, em revanche, Delaunay mudava o traje estético e político. Ele estava em contato com a vanguarda do *Blaue Reiter*, de Munique – Kandinsky o convidara desde a primeira exposição do *Blaue Reiter*, em dezembro de 1911 - janeiro de 1912 – e interessava ao marchand Herwarth Walden, que reunia a vanguarda berlinense em torno de sua revista-galeria *Der Sturm*. Contudo, foi somente na Alemanha que Delaunay expôs suas pesquisas abstratas. O artista começou a dar títulos cerebrais para suas pinturas no âmbito da segunda exposição do *Blaue Reiter*, em Munique, em fevereiro de 1912, escolhendo os termos de *Konstruktive Zeichnung [Desenho-Construção]* (cat. n°. 12 e 141). Naquele mesmo momento, na galeria Barbazanges, ele não se serviu desses termos para pinturas semelhantes. Na galeria *Der Sturm*, em janeiro-fevereiro de 1913, seus títulos acumularam os substantivos - "1re Représentation Fenêtres Simultanées Ville 2e Motif 1re Partie" [Primeira Representação Janelas Simultâneas Cidade Segundo Motivo Primeira Parte] ou "3 Fenêtres, Tour, Roue" [3 Janelas, Torre, Roda] – fazendo de sua obra uma realização estruturada como uma soma teológica. Para o primeiro Salão do outono alemão de 1913, em Berlim ainda, um novo tipo de título exprimia sua pesquisa sobre o movimento, a cor e a luz - o que ele

²⁷ Ver uma nota do cat. exp. *Robert Delaunay, 1906-1914: de l'impressionnisme à l'abstraction* [Robert Delaunay, 1906-1914: do impressionismo à abstração]. Paris: Ed. do Centre Georges-Pompidou, 1999, p. 184, n. 2, citando F. Estrade, *La partie de Cardiff, l'Echo des Sports*, 8 de janeiro de 1913.

²⁸ No esboço de uma carta datada de 1912, ele escreveu: "A arte francesa atual, toda de representação formal, clara, construir de acordo com as leis da luz ou ainda da cor, ou seja, de forma puramente visual com um novo método como foi a grande pintura italiana com seu método antigo; em reação contra todos os cerebralismos incoerentes dos cubistas, futuristas, centristas, raionistas, integristas, cerebristas, abstracionistas (...). No mais, os importadores desses blefes eram estrangeiros, não reconhecidos em seus países, e, no fundo, nem mesmo em Paris; é o que a gente chama vulgarmente de aproveitadores" (Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait* [Do cubismo à arte abstrata], documentos inéditos publicados por Pierre Francastel. Paris: SEVPEN, 1957, p. 123.

chamaria então de simultaneísmo: *Contraste simultané Mouvement de couleur profondeur* (nº 78) [Contraste simultâneo Movimento de cor profundidade], *Contraste simultané Mouvement de couleur profondeur Prisme Soleil 1* (nº 79) [Contraste simultâneo Movimento de cor profundidade Prisma Sol 1], *Contraste simultané Mouvement de couleur profondeur Prisme Lune 2* (nº 80) [Contraste simultâneo Movimento de cor profundidade Prisma Lua 2]. Estes títulos enigmáticos acompanhavam outros, deliberadamente cosmopolitas: assim *4e Représentation simultanée : Paris New York Berlin Moscou la Tour simultanée* [Quarta Representação simultânea: Paris Nova Iorque Berlim Moscou da Torre simultânea], enquanto Delaunay expunha novamente sua *3e Représentation simultanée: L'Équipe du Cardiff* [Terceira Representação Simultânea: A equipe de Cardiff], na qual Paris-Nova Iorque conotava, dessa vez, tanto a amizade entre os povos quanto a marca dos negócios internacionais de Delaunay (fig.6).

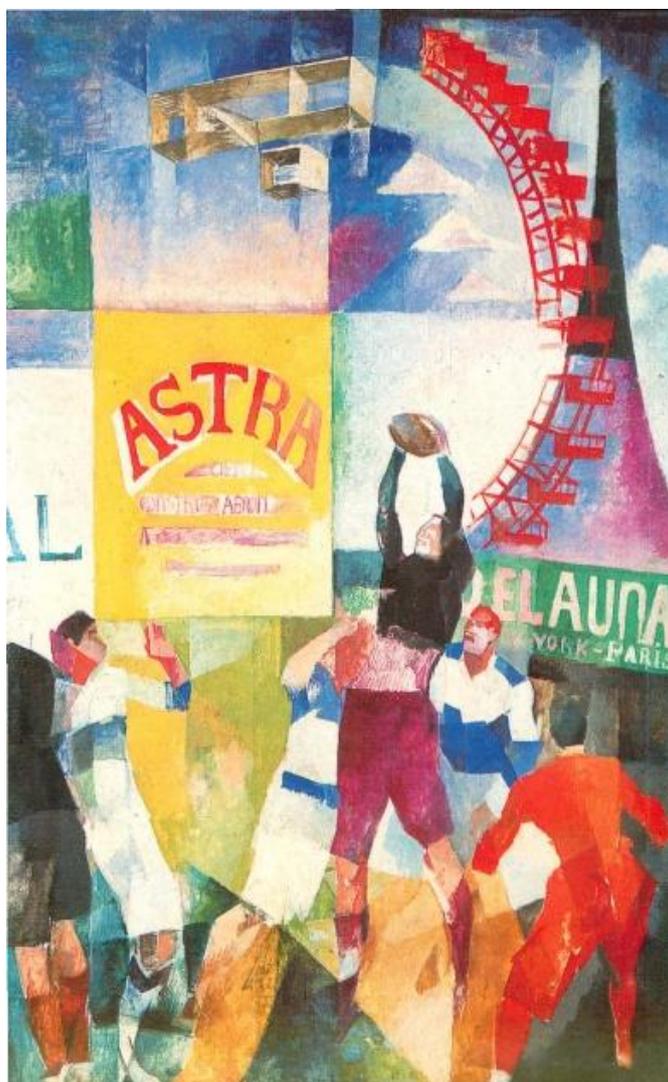


Fig. 6. Robert Delaunay. *L'Équipe de Cardiff (troisième représentation)*, 1912-1913, 326 x 208 cm, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Politicamente, Delaunay proclamava no exterior sua fé em uma irmandade benéfica dos povos. Ao voltar de sua viagem a Berlim, para a sua exposição no Der Sturm, ele escreveu para o pintor alemão Franz Marc: Nós nos amamos pela visão de um país a outro. Em Berlim, eu só me sentia estrangeiro em função da língua usual ... As palavras mudam. A representação dos quadros não me era incompreensível. A cor que eu vi foi a mesma que eu uso".²⁹ A pintura tornara-se esse esperanto, do qual Delaunay se esquecia em Paris.

Temas patrióticos para a França, abstrações cosmopolitas para o exterior? As *Formas circulares* e os *Discos simultâneos*, iniciados na primavera de 1913, resultados das pesquisas de Delaunay sobre a forma e a cor, são provas ainda mais evidentes. Elas não foram exibidas na França antes de 1914, enquanto uma parte foi vista no Salão de outono em Berlim, em 1913. Além disso, a versão exposta em Paris no Salão dos Independentes de 1914 perdeu seu caráter abstrato, tornando-se uma versão francesa, pelo título sugestivo: *Hommage à Blériot. Disques solaires simultanés forme; au grand constructeur Blériot (1913-1914)*. Para essa homenagem ao herói nacional, o piloto da travessia do Canal da Mancha, a forma abstrata do círculo cromático tornou-se um objeto, a hélice de um monoplane, conferindo à tela uma dimensão figurativa que ela perdera nas *Formas circulares*. O âmbito patriótico da tela não podia passar despercebido. O artista escolheu seus temas em função da nacionalidade e das preocupações de seu público.

Delaunay foi apoiado nessa empreitada de "camaleão" pelos críticos que o acompanhavam: em especial Apollinaire, Ricciotto Canudo e Blaise Cendrars. Reencontramos, em seus artigos e escritos literários, a mesma tentativa de equilíbrio entre discurso nacional na França e jogo internacionalista. Apollinaire hesitava entre a germanofobia de sua crítica ao Salão do outono de 1910 e suas relações amiais com a Alemanha, que ele visitou em 1913-1914, acompanhado por Cendrars. Canudo fundou em 1913 a revista *Montjoie!* com o subtítulo "Órgão do imperialismo francês". Cendrars, que colaborava na revista, publicava, entretanto, na mesma época, no *Der Sturm*, poemas celebrando a pintura cosmopolita de Chagall e Delaunay (fig.7)

²⁹ 11 de janeiro de 1913, *ibid.*, p. 118-119.

La Tour

Blaise Cendrars

Boa
Equateur
Moussons
En Australie tu as toujours été tabou
Tu es la gaffe que le capitaine Cook employait
pour diriger son bateau d'aventuriers
O sonde céleste!
Pour le simultané Delaunay, à qui je dédie ce
poème,
Tu es le pinceau qu'il trempe dans la lumière.
*
Gong tamtam Zanzibar bête de la jungle rayons-X
express bistouri symphonie
Tu es tout
Tour
Dieu antique
Bête moderne
Spectre solaire
Sujet de mon poème
Tour
Tour du monde
Tour en mouvement

1910
Castellamare
Je dinai d'une orange à l'ombre d'un oranger
Quand, tout à coup,
Ce n'était pas l'éruption du Vésuve
Ce n'était pas le nuage de sauterelles, une des
dix plaies d'Egypte
Ni Pompéi
Ce n'était pas les cris ressuscités des masto-
dontes géants
Ce n'était pas la Trompette annoncée
Ni la grenouille de Pierre Brisset
Quand, tout à coup,
Feux
Chocs
Rebondissements
Étincelle des horizons simultanés
Mon Sexe
O Tour Eiffel!
Je ne t'ai pas chaussée d'or
Je ne t'ai pas fait danser sur les dalles de cristal
Je ne t'ai pas voué au Python comme une
vierge de Carthage
Je ne t'ai pas revêtu du péplum de la Grèce
Je ne t'ai jamais fait divaguer dans l'enceinte
des menhirs
Je ne t'ai pas nommé Tige de David ni Bois
de la Croix
Lignum Crucis
O Tour Eiffel!
Feu d'artifice géant de l'Exposition Universelle!
*
Sur le Gange
A Bénarès
Parmi les toupies onanistes des temples hindous
Et les cris colorés des multitudes de l'Orient
Tu te penches, gracieux Palmier!
C'est toi qui à l'époque légendaire du peuple
hébreux
Confondis la langue des hommes
O Babel!
Et quelques mille ans plus tard, c'est toi qui retom-
bais en langues de feu sur les Apôtres ras-
semblés dans ton église.
En pleine mer tu es un mât
Et au Pôle-Nord
Tu resplendis avec toute la magnificence de
l'aurore boréale de ta télégraphie sans fil!
Les lianes s'enchevêtrent aux eucalyptus
Et tu flottes, vieux tronc, sur le Mississipi
Quand
Ta gueule s'ouvre
Et un caïman saisit la cuisse d'un nègre!
En Europe tu es comme un gibet
(Je voudrais être la tour, pendre à la Tour Eiffel!)
Et quand le soleil se couche derrière toi
La tête de Bonnot roule sous la guillotine!
Au cœur de l'Afrique c'est toi qui cours
Giraffe
Autruche

Fig. 7. Blaise Cendrars, *La Tour*, Der Sturm, n° 184/185 (novembro de 1913), p. 125–126 (Homenagem a Robert Delaunay)

No caso de Delaunay, a estratégia adotada era muito diferente daquela das gerações anteriores: essas últimas reservavam seu vanguardismo para Paris, o exterior possibilitando, ao mesmo tempo, por esse desvio, a venda e a recuperação de uma legitimidade simbólica que lhes era recusada em Paris. Delaunay, ao contrário, reservava suas pesquisas estéticas para os meios estrangeiros, sobre os quais ele sabia de antemão que já estavam abertos à abstração - a de Kandinsky em particular. A pressão política parisiense, essencialmente nacionalista, provavelmente era tão forte que se tornou, para os pintores dos anos 1910, muito difícil de resistir. Uma inovação muito óbvia não tinha mais lugar em Paris. Mesmo Picasso não aparecia mais; seu marchand exclusivo, Daniel-Henry Kahnweiler, havia adotado uma estratégia de diferenciação radical entre Paris e o exterior: ele não expunha nada em Paris.

Não expor nada em Paris: essa nova estratégia foi complementada por inteligentes retrospectivas no exterior, que permitiam à pintura de Picasso e àquela Braque, sobretudo, entrar nas coleções alemãs e da Europa Central.³⁰ Suas obras logo ocuparam, na concepção desses amantes de história e filosofia da arte, o lugar de uma pintura das mais bem-sucedidas. Ausente das exposições parisienses, ela só podia ser vista em seu marchand Kahnweiler e em alguns colecionadores de Paris ou em exposições no exterior. Assim, esses artistas ganharam não apenas a reputação de uma carreira internacional, como também a legitimidade estrangeira. Mas sua ausência em Paris ainda tornou-se a fonte de falta de informações que mantinham a ideia de uma raridade, e por isso, de um alto custo simbólico e econômico das suas obras. Essa ausência também foi fundamental para o nascimento do mito dos artistas alheios às disputas parisienses, injustamente recusados em Paris enquanto o exterior os consagrava.

Picasso foi o primeiro beneficiário dessa estratégia. A partir de 1909, seu marchand Kahnweiler conseguiu convencê-lo categoricamente a não participar de nenhuma exposição em Paris. Em vez disso, enviava obras ao exterior. Mas entre 1909 e 1912, as exposições de Picasso no exterior mostravam sempre obras do período azul ou do período rosa e geralmente paravam no cubismo cézanniano, ainda figurativo, de 1908-1909. O conjunto dava a Picasso a imagem de um artista inserido na corrente simbolista e *art nouveau*, excelente colorista e desenhista que levou a termo as intuições de Cézanne. A partir de 1912, Kahnweiler incluiu nos envios de Picasso ao estrangeiro alguns exemplos do cubismo analítico; mas jamais obras posteriores a 1910, menos ainda pinturas abstratas, e, especialmente, sempre apresentadas ao lado de

³⁰ Sobre esse tema, ver também: (Joyeux-Prunel, 2015 [2016]); (Joyeux-Prunel, 2015).

obras mais antigas de Picasso, do início do século. O objetivo dessas exposições era, obviamente, mostrar *visualmente* que Picasso não havia chegado ao cubismo sem uma evolução madura e progressiva. Em 1913, Picasso era suficientemente conhecido no exterior para que Kahnweiler expusesse suas telas um pouco mais radicais, embora não as mais recentes. Ademais, esses trabalhos eram sempre apresentados em relação com obras anteriores, de acordo com a opção retrospectiva afirmada desde 1909 (figs. 8a e 8b).

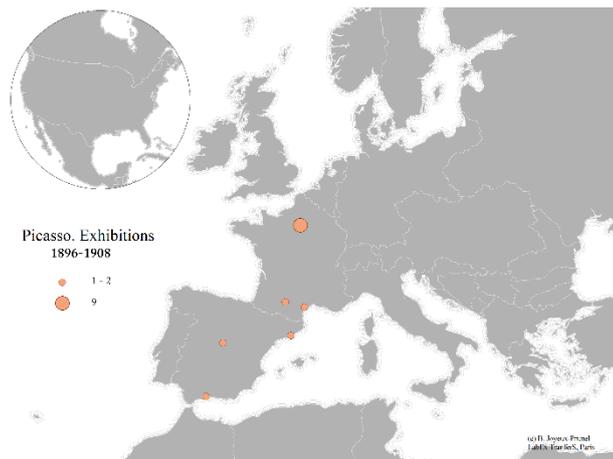


Fig. 8a. Locais das exposições das obras de Pablo Picasso entre 1896 e 1908. Mapa realizado por Julien Caverro e Béatrice Joyeux-Prunel, com o apoio do *Laboratoire d'excellence TransferS (programme Investissements d'avenir ANR-10-IDEX-0001-02 PSL* et ANR-10-LABX-0099)*

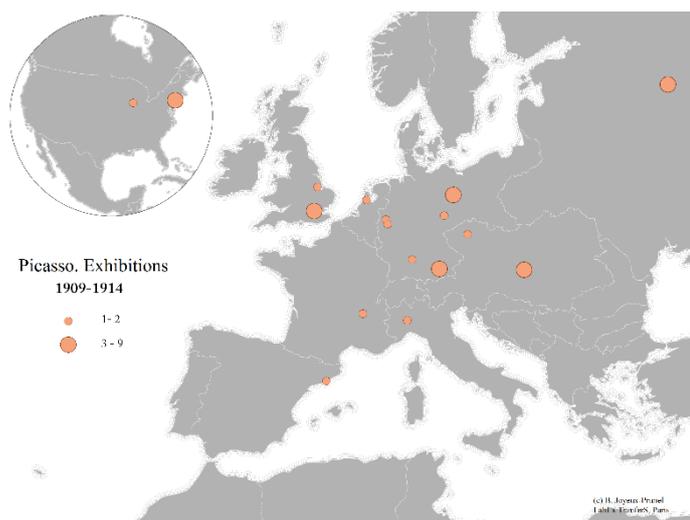


Fig. 8b. Locais das exposições das obras de Pablo Picasso entre 1909 e 1914. Mapa realizado por Julien Caverro e Béatrice Joyeux-Prunel, com o apoio do *Laboratoire d'excellence TransferS (programme Investissements d'avenir ANR-10-IDEX-0001-02 PSL* et ANR-10-LABX-0099)*

O cubismo tornou-se assim o resultado histórico e lógico de uma reflexão lenta e madura sobre a criação pictórica. Esta demonstração pela imagem, feita sem discurso justificativo, e sem se preocupar com a imprensa, foi ainda mais convincente. Ela ainda permeia nossa história canônica da arte moderna. Em especial, ela correspondia aos hábitos visuais e filosóficos dos colecionadores abertos à modernidade – pois se tratava sobretudo de convencê-los, e não o público em geral, que não comprava.

Esta estratégia da ausência mantinha, de fato, uma compartimentação entre os campos artísticos de capitais europeias, compartimentação essa que a internacionalização artística iniciara. Porque do cubismo não se mostrava nada em Paris, poderia mostrar-se o que dele se quisesse no exterior. O objetivo principal era o de despertar a curiosidade, o que também poderia constituir um bom precedente para se aproveitar da polêmica da mídia sobre o menor pingão de controvérsia artística. Na época das grandes exposições internacionais de arte moderna, a estratégia da ausência foi igualmente fundamental para a organização da famosa exposição do *Armory Show* - cujo nome, emprestado do lugar que a hospedava, acabou por tornar-se muito explícito: tratava-se de fato de um show. Tomava-se então consciência, nos círculos da vanguarda, que o sucesso de um artista dependia intimamente de como ele havia sido "lançado". O intermediário-pintor Walter Pach (1883- 1958) fez o resumo do tema em abril de 1914, em uma carta a Matisse, de quem ele queria importar obras para a América. Fazia-se necessário trabalhar o efeito surpresa: "... Aqui tudo depende de como nos apresentamos e temos a certeza de que é melhor não falar nada antes que o anúncio seja feito para todos." ³¹

Fazia-se igualmente necessário enfatizar a evolução e o progresso da obra do artista – na mesma linha da estratégia retrospectiva, na qual Kahnweiler tinha se mostrado um virtuoso: "(...) É uma exposição de todo o seu trabalho que se deve fazer: desde as primeiras coisas (mesmo dos anos de pesquisa) até o que você fará neste verão". E Pach continuava:

É uma luta na qual não devemos desprezar a imprensa (no ano passado [para o *Armory Show*] nós tivemos quatro ou cinco mil colunas de jornal, creio eu, sobre a exposição, e a multidão de visitantes que isso atraiu contribuiu muito para esmagar os adversários (*idem*).

A arte moderna ganhava assim não somente um público, mas, sobretudo, entusiastas e colecionadores. A melhor maneira de valorizar uma obra, era, portanto, não falar nada e não fazer nada para sua promoção, mas também ser bem sucedido em fazer crer que se falava muito dela alhures.

³¹ Carta de Walter Pach a Matisse, 27 de abril de 1914. Arquivo Matisse, Paris.

Conclusão

Não nos debruçamos sobre os fatores que permitiram às vanguardas ter sucesso nessa estratégia de desvio no exterior. A transferência cultural da pintura vanguardista em direção ao estrangeiro necessitava, na realidade, da parte de seus atores, de uma distância razoável em relação às práticas dos círculos de colecionadores e dos meios oficiais parisienses, de boas redes no exterior, e, sobretudo, de um bom conhecimento das práticas e das representações das partes interessadas, no exterior, pela arte moderna. Uma sociologia rápida coloca inevitavelmente em evidência o perfil cosmopolita desses intermediários e das próprias vanguardas. Da geração dos realistas a dos cubistas, o cadinho das vanguardas agrupou personalidades com múltiplas identidades nacionais, vivendo em uma indeterminação social que certamente não foi estranha à sua recusa em respeitar as regras do jogo da sociedade de sua época, da qual estavam distantes, e, mais particularmente, do jogo da arte contemporânea e nacional. Essa indeterminação social, se por um lado poderia se constituir em uma desvantagem e ser uma fonte de marginalidade, por outro seria também, para os meios vanguardistas, seu maior trunfo: sempre além, nunca aqui, as vanguardas podiam assim se mostrar daqui mais do que de lá, e jogar com essa incerteza. Como souberam dominar a informação que lhes dizia respeito, puderam efetuar essas idas e vindas entre os países, o vai-e-vem ao mesmo tempo simbólico e real. Eles impuseram finalmente, bem rapidamente, apesar da rejeição da qual também foram vítimas, a ideia de que a arte moderna pertencia a todos e falava de todos.

A conclusão deste estudo é clara: as vanguardas não se impuseram apenas por sua genialidade, elas foram capazes de inventar e impor o seu lugar na sociedade e na arte de seu tempo por meio de estratégias de criação, de exposição e de discurso. Mas podemos expandir essa conclusão. Por um lado, ela incita a não cedermos muito rapidamente à tentação do sistema, que confere muito rapidamente às teorias estéticas dos artistas e às suas obras uma homogeneidade que elas não possuíam - nem no tempo, como “evoluções”, nem em uma mesma época, como “períodos”. Por outro lado, nas raízes da arte moderna há uma manipulação incessante entre o nacional e o internacional que se deve observar, tornando impossível qualquer abordagem da história da arte em termos de arte nacional ou internacional. A tentação é grande, então, para testar esses resultados sobre a arte contemporânea, que dizemos tão “globalizada”. Muitos indícios levam a pensar que a investigação não seria inútil: o discurso de que “ninguém é profeta em seu próprio país” e a referência a um reconhecimento internacional permeiam a maior parte das biografias de artistas contemporâneos, quer se trate do currículo do artista, do prefácio do catálogo da exposição ou de um obituário. Resta comparar, para um grupo representativo de artistas, suas exposições e seus discursos, de um país a outro, e identificar em que medida os dados são diferentes, hoje, daqueles que a abordagem histórica coloca em evidência para o século

precedente, levando-se em conta a estrutura muito complexa do mercado de arte contemporânea. O campo está aberto para um trabalho coletivo no qual o historiador, o sociólogo e o historiador de arte poderiam colaborar de modo fecundo.

Referências

BAILLY-HERZBERG, Jeanne. *L'eau-forte de peintre au XIX^e siècle: la Société des aquafortistes (1862-1867)*. 2.vol. Paris, 1972.

BAILLY-HERZBERG, Jeanne. *Correspondance de Camille Pissarro*. Paris: PUF, 1980.

BOIME, Albert. *The Academy and French Painting in the 19th Century*. Londres: Phaidon, 1971.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*: Le Seuil, 1992.

CACHIN, Françoise. "Le paysage du peintre". In: *Les lieux de mémoire*, t. II: *La Nation*. NORA, Pierre (dir.). Paris: Gallimard, 1997, vol. 1, *L'immatériel. Paysages*, p. 957-996.

CENTRE GEORGES-POMPIDOU. *Robert Delaunay, 1906-1914: de l'impressionnisme à l'abstraction*. Paris: Ed. do Centre Georges-Pompidou, 1999.

CHAMBERLIN, J. Edgar Chamberlin. *New York Evening Mail*, 1908.

CHARLE, Christophe. *Paris fin de siècle*. Paris: Le Seuil, 1998, p. 86-88.

DENIS, Maurice. "Défense du néo-traditionisme", *Art et critique*, agosto de 1890, In: DENIS, M.. *Théories. Du symbolisme de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, 4^a edição. Paris: L. Rouart et J. Watelin, 1920.

GAMBONI, Dario. *La plume et le pinceau: Odilon Redon et la littérature*. Paris: Éditions de Minuit, 1989.

GILLOT, Françoise. *Vivre avec Picasso*. Paris: Calmann-Lévy, 1964.

HEINICH, Nathalie. *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*. Paris: Éditions de Minuit, 1991.

JENSEN, Robert. *Marketing Modernism in Fin-de-siècle Europe*. Princeton: Princeton University Press, 1996.

JOYEUX, Béatrice. "Paris-Weimar-Berlin: le "pivot merveilleux"?" In: *Paris-Weimar/Weimar-Paris. Kunst- und Kulturtransfer um 1900*. KOSTKA, A. (ed.). Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2005, p. 131-158.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. "Les bons vents viennent de l'étranger". L'Internationalisation de l'œuvre et de la gloire de Gauguin", *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, julho 2005, p. 113-147.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. "La construction internationale de l'aura de Picasso avant 1914. Expositions différenciées et processus mimétiques". *Revoir Picasso*. Anais do colóquio do Museu Picasso, Paris, março de 2015 (publicação on-line, março de 2016). Texto e vídeo: <http://revoirpicasso.fr/circulations/la-construction-internationale-de-laura-de-picasso-avant-1914-expositions-differenciees-et-processus-mimetiques-%E2%80%A2-b-joyeux-prunel/>

_____. "¿Exponer al cubista sin cubismo? De cómo Kahnweiler llegó a convencer a Alemania - e incluso al mundo entero - del aura de

- Picasso mediante su pedagogía expositiva (1908-1914)”. *Picasso. Registros Alemanes*, Catálogo de exposição. Malagá: Museo Picasso, 2015, p. 258-273.
- MAINARDI, Patricia. *Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867*. Princeton – New Heaven – London: Yale University Press, 1987.
- MEIER-GRAEFE, Julius. *Der moderne Impressionismus*, vol. 2. Berlin: R. Muther, 1903.
- MONNERET, Sophie. *L'impressionnisme et son époque*. Paris: Denoël, 1978-1982, reedição Paris: Robert Laffond, 1987.
- NIEMEYER, Oskar; MATISSE, Henry. *Der Architektonische Rhythmus, Sonderbund 1910 Denkschrift*, citado no cat. exp. *Henri Matisse, 1904-1917*, Paris: Centre Pompidou, 1993.
- REWALD, John (ed.). *La Gazette des Beaux-Arts*, abril 1952, p. 264-284; Paris, 3 de janeiro de 1898.
- SCHÄFER, Carina. *La relation entre le comte Kessler et Maurice Denis, 1902-1913*. Dissertação de mestrado em história da arte, sob a direção de J.-P. Bouillon, Universidade Blaise-Pascal-Clermont-Ferrand II, 1996.
- SIGNAC, Paul. *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris: Ed. de la Revue blanche, 1899. [Última edição francesa por Françoise Cachin, Herman, 1978].
- SUTTON, Denys. “Degas et l'Angleterre”. In: *Degas inédit*. Actes du Colloque “Degas”, Musée d'Orsay, 18-21 avril 1988. Paris: La Documentation française, 1989, p. 277-288.
- VOLLARD, Ambroise. *Souvenirs d'un marchand de tableaux* [Lembranças de um vendedor de arte]. Paris: Albin Michel, 1937.
- WHITE, Harrison; WHITE, Cynthia. *La carrière des peintres au XIX^e siècle: du système académique au marché des impressionnistes (Canvases and Careers*, New York, Wiley, 1965). Paris: Flammarion, 1991.

Artigo recebido em abril de 2016. Aprovado em maio de 2016.