

MEMÓRIAS
DA
ACADEMIA DAS CIÊNCIAS
DE
LISBOA

CLASSE DE LETRAS

TOMO XLII

**The Armory Show – Escândalo e
sucesso**

FERNANDO GUEDES



ACADEMIA DAS CIÊNCIAS
DE LISBOA

LISBOA • 2021

The Armory Show – Escândalo e sucesso

FERNANDO GUEDEST†

A 17 de Fevereiro de 1913 – completa-se um século no próximo domingo – a Arte Moderna europeia fazia a sua irrupção tumultuosa em Nova Iorque.

Cinquenta anos mais tarde, no catálogo referente à Exposição comemorativa do cinquentenário da realizada em 1913, Milton Brown, da Universidade de Nova Iorque, escrevia: *In fifty years since it was held the Armory Show has already taken on the aspects of a myth*. Hoje, outro meio século passado, a exposição continua mitificada, quer pelo sucesso obtido há cem anos, quer pelo escândalo então causado.

Nos Estados Unidos, ao iniciar-se o Século XX, ultrapassadas as sequelas deixadas pelo drama violento de 1865, a vida artística desenvolvia-se ordeira e tranquila, sem chama nem dela as cinzas, apesar da existência de alguns trâns-fugas, como Whistler ou Sargent, que na Europa perseguiam outros horizontes, enquanto inúmeros jovens enxameavam Paris presos à ilusão de um Impressionismo que já não era desejável mas que, por algum tempo, transformaram a cidade no centro mais activo da arte norte-americana, embora por motivos já errados.

Os Estados Unidos não podiam, por então, dar grande importância às lides do espírito, à literatura e às artes. O meio século entre o fim da Guerra da Secessão e o início da Primeira Guerra Mundial foi marcado por um enorme desenvolvimento material, com a construção de milhares e milhares de quilómetros de linhas férreas atravessando o país de costa a costa e de norte a sul, a facilitar um desenvolvimento extremamente rápido, firmado na opção pela indústria e deixando ao lado o país agrícola que a guerra vencera, arrastando o nascimento de um comércio poderoso e ainda a inevitável “conquista do Oeste” que haveria, a bem ou a mal, de conduzir à unificação do país. Tudo acompanhado por um enorme surto de imigração (num só ano a Geórgia recebeu um milhão de imigrantes), um enorme surto de imigração nem sempre devidamente regulado nem sempre bem controlado, principalmente nos começos deste período ou seja, nos anos que se seguiram a 1865.

Todavia em Filadélfia, pátria da pátria, discretos embora, iam-se formando alguns artistas presos aos ideais daqueles que ali tinham lançado as bases da nação. Muitos deles ali tinham feito os seus estudos secundários, frequentado a escola de Belas-Artes e recebido a influência e os ensinamentos de Thomas Eakens, o grande pintor “realista” que havia de provocar uma tempestade na Academia de Filadélfia, e dela ser expulso como professor, por insistir na necessidade, para si imperiosa, da pintura de nú, fosse utilizando modelos profissionais fosse, se o modelo faltava, solicitar a alguma aluna que posasse para a classe...

A saída de Eakens desencadeara várias ondas de choque que se revelaram das mais variadas formas, como a ida para França, durante alguns meses ou alguns anos, de alunos, agora ex-alunos, da Academia e umas reuniões informais, nas quintas-feiras à tarde, que se tornaram importantes e famosas no *atelier* do pintor Robert Henri, regressado de França em 1891 onde frequentara, com gosto, os encontros promovidos por Mallarmé, igualmente às quintas de tarde, nas quais prevalecia a informalidade e as temáticas improvisadas eram abrangentes, desde a poesia à pintura, à música, ao bailado. Aqui, sob a influência tutelar de Walt Whitman, que todos veneravam, falava-se da *Olímpia* de Manet ou da obra de Dostoiévski e das peças de Ibsen. Ou das grandes partituras de Wagner.

Este Robert Henri iria ser, durante as duas dezenas de anos seguintes, o participante, ou o motivador, de quantos movimentos, ou acções ou actividades se iriam desenvolver, ou nascer e morrer, ou organizar-se e desfazer-se, entre aqueles artistas que, senhores de uma certa modernidade, americana e pouco europeia, repudiavam o ensino da Academia, essa academia que se sentia feliz por se encontrar à sombra de pintores europeus como Bouguereau, estafado mestre da Academia Julian cujo ensino terminava onde começava a obra de Manet.

Desde um fracassado *Charcoal Club*, que um dos mais activos amigos de Henri, John Sloan, tentara organizar para prestar aulas de pintura (mas encerrara seis meses após a criação) passando por outras escolas efémeras ou não (como a New York Art School), por reuniões de quantos artistas desejassem romper com o atraso em que viviam, mas sem abdicar do seu americanismo; passando por várias visitas à Europa que não só a Paris – em tudo e sempre Robert Henri esteve presente, incluindo nos *beer parties* em que, durante algum tempo, as suas reuniões das quintas-feiras estiveram transformadas... Em cada grupo que surgia, em cada escola que abria e fechava as portas, variavam os participantes ou os

alunos, mas Henri estava lá – e pouco a pouco, com o correr dos anos, alguns outros se tornaram permanentes junto ao dinâmico pintor, gente que já não confinava as suas actividades a Filadélfia mas reconhecia Nova Iorque como destino inevitável. Foram Arthur Davies, William Glackens, Ernest Lawson, George Luks, Maurice Prendergast, Everett Shinn e John Sloan os quais, desde há muito ligados a Robert Henri, haveriam de formar com ele, cerca de 1907, o grupo que ficou desde logo conhecido por *The Eight*, mais tarde, até ao presente, *The Immortal Eight*.

A primeira exposição desse grupo foi inaugurada a 3 de Fevereiro de 1908 na Galeria Macbeth, na 5.^a Avenida de Nova Iorque. Aguardando a abertura, às 9 da manhã, mais de três centenas de pessoas se acotovelavam no estreito corredor que dava acesso à galeria. O êxito destes “Realistas”, como eram então designados, iria ser fulgurante, com pedidos para que levassem a exposição a outras cidades da União, como Filadélfia, Chicago e Newark. Todavia, um tal êxito com uma tal exposição, deve fazer-nos reflectir sobre o tempo e as circunstâncias em que tudo isto acontecia.

The Eight eram obviamente bons pintores, da melhor vanguarda então existente nos Estados Unidos. Todavia, já tanta água passara debaixo das pontes do Sena e debaixo das pontes do Danúbio, do Oder e do Elba desde que os vanguardistas franceses ou os vanguardistas da Europa Central e Oriental tinham ultrapassado aqueles estilos ali presentes, que só as reais dificuldades de contacto entre os dois lados do Atlântico podia justificar o interesse e a surpresa demonstrados pelos nova-iorquinos perante aquela “novidade”.

Em 1908 já acontecera, cinco anos antes, *Die Bruck* em Dresden e Munique, com Kirshner, Munch, Nolde e Kokoshka; já acontecera *Der Blau Reiter* com Kandinski e Franz Marc; já Picasso pintara, em 1907, *Les Demoiselles d’Avignon*. “A América para os americanos”, como propusera triunfantemente, noventa anos antes, a doutrina do Presidente Monroe, tinha contrapartidas muito sérias no desenvolvimento das artes, situação (ou estado de espírito) que, todavia, iria muito em breve ser rompida.

Em 1910 *The Eight*, ou os “Realistas de Nova Iorque”, apresentam-se em nova exposição (agora sob a designação de *Independentes*) com êxito discutível mas, entretanto, uma pequena Galeria (a *Photo-Secession Gallery*), propriedade do fotógrafo Alfred Stiglitz, começara a mostrar, aos seus poucos frequentadores,

algumas peças de artistas europeus como Rodin, de quem foram exibidos desenhos e aguarelas, estudos destinados a futuras esculturas; esboços de Matisse e alguma pintura de Henri Rousseau, bem como litogravuras de Toulouse-Lautrec. Acentue-se, contudo, que foi nesta pequena Galeria, situada no número 291 da 5.^a Avenida, que veio a ocorrer nos Estados Unidos, discretamente, a primeira exposição individual de dois pintores europeus, Cézanne e Picasso, em 1909. O relacionamento pessoal entre Stiglitz e o grupo de Robert Henri, porém, não era dos melhores. O galerista era judeu e esse facto não facilitava que estes “americanistas” dessem grande importância ao que se passava na “291”, nem abrissem os olhos para o que estava a acontecer nessa modesta galeria de 30 metros quadrados. Iria ser necessário que alguns outros artistas, agora não ligados directamente aos *Eight*, que expunham então numa galeria na Madison Avenue, tomassem a iniciativa de avançar para uma organização mais ampla e mais estável. Foram eles Jerome Meyers, Elmer Mac Era, e Walt Kuhn, aos quais se juntou o próprio dono da Galeria, ele próprio pintor, Henry Taylor.

Passadas várias reuniões, entre estes e alguns mais que entretanto eram chamados, foi decidido criar a *Associação Americana de Pintores e Escultores* e entregar a presidência a um dos *Eight*, Artur Davies, que entusiasmadamente iria colocar em marcha o perigoso comboio. Walt Kuhn, pintor que se afastara da decrépita Academia, foi eleito secretário. Os dois – Davies e Kuhn – nem se conheciam, mas rapidamente encontraram pontos de contacto (apesar de Davies ser mais velho que Kung aproximadamente uma geração), pontos de contacto que iriam permitir uma frutuosa colaboração entre ambos.

Ao cabo de algumas reuniões na Associação, em que participaram artistas oriundos de diversas tendências, além dos famosos *Oito*, foi possível chegar a um entendimento, então expresso no texto da seguinte plataforma a que todos aderiram: *É nossa intenção desenvolver um amplo interesse nas actividades artísticas Americanas, organizando exposições dos melhores trabalhos contemporâneos que se possam obter, representativos da arte Americana e estrangeira.* A Associação surge, então, como contraponto à velha Academia, para dar nova vida e ampliar os esforços dos *Eight* de 1908, dos *Independentes* de 1910 e, desde logo, com um objectivo bem definido, embora ainda só na cabeça dos seus promotores-fundadores: realizar uma grande exposição, sem júri e sem prémios, que se assemelhasse ao famoso *Salon des refusés* que em Paris tivera o êxito que se conhece.

Inúmeras dificuldades os aguardavam, e a primeira a vencer foi encontrar um local, suficientemente grande e suficientemente iluminado, que pudesse albergar, com qualidade e a um preço compatível com as possibilidades da Associação, a magna exposição que os organizadores se propunham realizar.

O Secretário Kuhn, em permanente contacto com o Presidente, percorreu todos os locais possíveis, em Nova Iorque e fora da cidade, tendo acabado por se fixar no depósito de armamento recém construído, do 69.º Regimento de Infantaria, na Lexington Avenue, que lhes foi possível alugar por um mês, para os começos do ano de 1913, por \$5 000. Do local ficou o nome de *Armory Show* pelos anos fora.

A Associação podia considerar-se formalmente constituída no dia 2 de Janeiro de 1912 (embora ainda tivesse de ultrapassar várias vicissitudes especialmente ao nível de elementos directivos). Tinham, pois, os entusiastas que se lançaram ao empreendimento pouco mais de um ano para organizar uma exposição que se previa apresentasse mais de duas mil peças de pintura e de escultura e que, realmente desde o início dos trabalhos, se propunha não só expor o que consideravam mais importante nas artes plásticas norte-americanas mas, igualmente e sem que disso fizessem grande alarde por razões estratégicas, o que a Europa estava a produzir naqueles anos turbulentos dos princípios do século XX.

Com poucos colaboradores, com poucos auxiliares, com pouco dinheiro e sempre com o desafio constante da Academia, dispunham, contudo, de um apoiante activo, entusiasta e rico, o advogado John Quinn o qual, por essa mesma época, ia também usando a sua influência nos meios literários e jornalísticos de Nova Iorque para promover as obras nascentes de Ezra Pound e de T.S. Eliot.

As tarefas administrativas e burocráticas eram enormes: a criação e produção de inúmeras espécies de impressos para os mais variados fins, aparentemente secundários mas indispensáveis; os convites a artistas de todo o território e logo a recepção e recolha de obras que iam chegando; a solução dos problemas de seguro e a necessária informação aos autores de que a, ou as, suas obras estavam seguras e bem guardadas – tudo isto sem descurar, antes fortalecer, as informações para a imprensa, a verdadeira promoção que incutisse nos jornalistas a curiosidade pelo que se estaria a preparar, bem como interessar fortemente os *opinion makers* no sentido de que valeria a pena estar atento e bem desperto enquanto aguardavam que o mistério que rodeava os trabalhos se desvendasse...

Em determinada ocasião, no mês de Agosto de 1912, Arthur Davies enviou a Kuhn, que estava a pintar nos lagos da Nova Escócia, o catálogo de uma exposição que naqueles dias acontecia na Alemanha, em Colónia, acompanhado de uma nota na qual lhe sugeria que estudasse o pequeno volume com atenção porque seria certamente o modelo a adoptar – assim conseguissem eles realizar uma exposição daquela envergadura.

Kuhn recebeu o catálogo e não hesitou: telegrafou a Davies pedindo que lhe marcasse lugar no primeiro pacote que saísse para a Europa: ele não podia perder aquela exposição onde cinco salas eram dedicadas à pintura de Van Gogh, uma a Cézanne, outra a Paul Gauguin, uma também a Picasso e, dispersos pelas restantes salas, pinturas de outros artistas que para ele eram outras tantas novidades como Braque, Munch, Signac, Derain, Matisse, ou pintores cujo nome jamais ouvira, como Piet Mondriaan ou Wassili Kandinsky ou Kokoschka.

E Kuhn chegou a Colónia no dia do encerramento da *Internationale Kunst-Ausstellung des Sonderbundes*, a 30 de Setembro, quando a exposição já estava a ser desmontada.

Munido de uma autorização especial, pode ver tudo o que tinha estado exposto desde 25 de Maio até àquele próprio dia. Em 25 salas tinham sido expostos, entre outros, 125 peças de Van Gogh, 25 Cézannes, 31 Gauguins, 18 Signacs, 16 Picassos, 7 Braques, 5 Matisses, 31 Munchs, 1 Piet Mondriaan e inúmeros outros da Alemanha, Áustria, Suíça, Hungria, Bélgica, Espanha e Itália até um total de 1347 obras – óleos, desenhos, litogravuras e esculturas. Um deslumbramento e um espanto, para um Walter Kuhn que via pela primeira vez obras daqueles artistas, dos quais, de alguns deles, nunca sequer tinha ouvido falar.

Kuhn, tendo transmitido a Davis a sua surpresa e o seu entusiasmo, compreendeu imediatamente que o seu próximo passo seria procurar obter aquelas peças, ou outras daqueles artistas, para o seu *Armory Show*. Partiu sem mais demora para Haia, Munique e Berlim e foi na primeira daquelas cidades que viu, pela primeira vez, óleos e pastéis de Odilon Redon, que o fascinaram pela sua originalidade e pela opulência da cor. Redon era ainda pouco conhecido, mesmo nos meios europeus mais de vanguarda, e Kuhn teve a noção de que estava a fazer uma descoberta, que iria manifestar-se na larga representação deste pintor na exposição de Nova Iorque.

Ainda na Haia garantiu a cedência de uma larga representação de obras de Van Gogh e seguiu rapidamente para Munique e Berlim onde dois importantes galeristas lhe asseguraram a quase totalidade das obras que iriam preencher em Nova Iorque a representação germânica.

E de Berlim Walt Kuhn seguiu para Paris.

Paris efervescente de novidade e de qualidade: os bailados de Diaghileff, a música de Stravinsky e Schoenberg, a escrita de Mallarmé e os vários manifestos exclamados por Marinetti, acompanhavam os movimentos que se formavam e desfaziam nas artes plásticas: Matisse e o seu fauvismo já tinha tido o seu momento alto cerca de 1903; Picasso e Braque tinham arrastado na nuvem do Cubismo uma longa procissão de discípulos como Gleizes, Metzinger, Juan Gris, de la Fresnaye e André Lhote; Robert Delaunay e Marcel Duchamp circulavam agora sob a órbita dos Futuristas que aí haviam exposto em Fevereiro desse ano – Boccioni, Carrá, Balla; e havia os entusiásticos textos de Apollinaire em prol do Cubismo, a arte de Chagal e de Chirico, de Modigliani, de Brancusi, de Amadeo de Souza-Cardozo. Tantas e tão importantes eram as propostas que se lhe colocavam, que Kuhn sentiu-se incapaz de continuar sozinho. Telegrafou a Davies para que viesse imediatamente ter com ele e entretanto foi conhecendo alguns artistas norte-americanos a trabalhar em Paris e, de entre eles, um jovem pintor, Walter Pach, já bem introduzido na vida artística parisiense e que se iria revelar de grande utilidade.

Davies chegou a Paris em fins de Outubro e os dois americanos, guiados pelo terceiro, Pach, já então tão entusiasmado com o projecto quanto eles, percorreram durante dez dias as galerias que realmente importavam e os *ateliers* a que Pach lhes facilitou o acesso, bem como a alguns coleccionadores, como o famoso casal Stein que ia entusiasticamente formando a sua colecção com a pintura mais *avant garde*.

Quanto a galerias, duas se destacaram na disposição de ceder obras para a exposição naquelas terras longínquas, certamente pensando também nas hipóteses de negócio que aquele enorme e ainda virgem mercado lhes poderia vir a proporcionar. Ambroise Vollard forneceu uma quantidade significativa de Gauguins e Cézannes, enquanto Émile Druet lhes prometeu ceder, por um período de seis meses, mais de cem obras onde se incluíam os pontilistas Seurat, Signac e Cross, os mestres do pós-impressionismo – nomeadamente Van Gogh – bem como Toulouse-Lautrec e Denis, e os fauves Matisse, Marquet e Rouault.

Podia considerar-se espantoso o que aquele trio de norte-americanos conseguiu em pouco mais de dez dias, que tanto durou a permanência de Davies em Paris. Deixando Walter Pach como representante da Associação, para finalizar os acordos conseguidos e outros que ainda pudessem surgir, Kuhn e Davies partiram para Londres, tendo como primeiro objectivo visitar a Grafton Gallery, onde naqueles dias estava patente a Segunda Exposição de Pós-Impressionistas.

Os nossos norte-americanos, chegando com os olhos repletos da arte mais radical que Paris podia, naqueles dias, oferecer, não ficaram entusiasmados com o que viam. Dois anos antes, porém, naquela mesma galeria, ocorrera o maior escândalo artístico de que houve memória em Inglaterra.

Fora a Exposição “Manet e os Pós-Impressionistas” que Roger Frey, (um profundo estudioso dos velhos mestres, com uma reputação fortemente estabelecida, solicitado frequentemente para avaliações de quadros e outras peças de arte antiga ou mesmo para proceder a aquisições para importantes coleccionadores ingleses e europeus) organizara e estivera patente em Londres entre Novembro e Dezembro de 1910.

Jamais acontecera em Londres um tal “escândalo” e todo o prestígio de Frey foi abalado em poucas horas.

Virgínia Woolf, na biografia que a viúva de Roger Frey lhe pedira que dele escrevesse, dá-nos no seu livro de 1939, a melhor e a mais vívida descrição do que foram aqueles dias em Londres:

“Desde 1906, como explica numa carta a sua mulher, ele se sentiu mais e mais absorvido pela obra de Cézanne (que as suas frequentes passagens por Paris lhe vinham permitindo observar) e pela moderna pintura francesa em geral. Agora, a convite dos directores da Galeria Grafton, tinha a oportunidade de reunir em Londres uma exposição representativa dessas obras. (...) A sua excitação era total. Todos deviam ver o que ele vira naquelas pinturas – deviam partilhar da sua revelação. Ficava alguém intrigado? Mas porquê? E ele lhes explicava que era muito fácil fazer a transição de Watts para Picasso; não havia qualquer quebra, apenas uma continuação. Estes estavam apenas a puxar as coisas um pouco mais para além. E ele demonstrava; ele persuadia; ele argumentava (com pintores, com estudiosos, com críticos...). Fantástico mas razoável, gentil mas fanaticamente obstinado, intolerante mas

preparado para aceitar o contraditório e ardendo na convicção de que qualquer coisa de muito importante estava a acontecer.”

E Virgínia Woolf continuava:

“É difícil em 1939 (Frey morreu em 1934) explicar o que estes quadros excitaram há menos de trinta anos. As pinturas são as mesmas, foi o público que mudou. O público em 1910 lançava-se em paroxismos de raiva e de gargalhadas. Iam de Cézanne para Gauguin e de Gauguin para Van Gogh, iam de Picasso para Signac e de Dérain para Friez e ficavam enfurecidos. As pinturas só podiam ser um gozo e um gozo à sua custa. Uma importante *lady* pediu que retirassem o seu nome da Comissão de Patronos. Um ilustre cavaleiro teve um tão forte ataque de riso perante o retrato da mulher de Cézanne, que teve de sair da galeria e acalmar-se, ao ar fresco, durante cinco minutos. (...) Aquelas pinturas eram ultrajantes, anarquísticas e infantis. Eram um insulto ao público britânico e o homem que fora responsável pelo insulto ou era um louco, ou um impostor ou um velhaco.”

Foi, pois, com este cortejo de vaias e de insultos que a moderna pintura parisiense fez a sua aparição em Londres. Dois anos mais tarde, a segunda Exposição teve já uma recepção menos dramática. O próprio Roger Frey, tendo recordado aos seus conterrâneos, no prefácio do novo catálogo, o enorme choque de 1910, pretendia agora, com a nova exposição, que o público raciocinasse, comparasse artistas e formas e que, como escreveu então, compreendesse que “quando o primeiro choque, de surpresa ou de encanto se exauria, a obra produzia uma reacção cada vez menos violenta”. E prosseguia: daí que “a arte Clássica, mantendo um estado de espírito positivo e desinteressadamente apaixonado, comunique uma experiência, de outro modo inatingível – o espírito clássico que é comum à melhor arte francesa de todos os períodos, desde o século doze, e embora não se encontrem aqui reminiscências de um Poussin, o seu espírito parece reviver na obra de artistas como Dérain.” Por outras palavras, Frey pretendia agora que o público serenamente compreendesse que o que lhe tinha apresentado em 1910 se ligava naturalmente e sem rupturas a oito séculos de arte francesa.

Para os dois norte-americanos, porém, para a exposição que pretendiam, no que à secção europeia havia de se referir, Londres já não significava coisa alguma. As escolhas que tinham feito pela Europa eram bem significativas das suas intenções, embora, para já, quisessem manter toda a discrição possível.

O regresso a Nova Iorque fez-se na última semana de Novembro, jubilosos e confiantes em que Walter Pack iria dar boa conta do encargo que lhe haviam confiado. Não precisariam de se preocupar mais com as peças europeias e iriam dedicar todo o seu empenho na resolução dos inúmeros problemas que ainda os aguardavam nos Estados Unidos.

E assim foi.

Na extensa e detalhada carta que Kuhn enviou a Pack antes de embarcarem em Liverpool, uma das recomendações era a de que obtivesse uma boa representação de Amadeo de Sousa-Cardozo, o pintor que, a instâncias de Pach, tinham visto no seu *atelier* nas proximidades do Quai d'Orsai, ou deambulando, como tantos outros, no famoso pátio do n.º 14 da Cité Falguière (famoso ou em famoso transformado pelo livrinho de Diogo de Macedo).

A 12 de Dezembro, já em Nova Iorque, Kuhn escreve nova e longa carta a Pach. Desculpando-se do atraso em lhe dar notícias sobre o que se ia passando daquele lado do Atlântico, afirma logo de início que ele e Davies lhe estão gratíssimos pelo excelente apoio que dele receberam e, pela sua parte, reconhece que, aqueles poucos dias lhe proporcionaram um completo curso de arte. Formula então vários pedidos, como uma fotografia dos irmãos Duchamp-Villon no seu jardim, o máximo de informação sobre Odilon Redon, que ele pretende apresentar em GRANDE, e pequenas biografias de todos os restantes artistas que iriam estar presentes na Exposição. Por fim reafirma-se convencido de que a obra a que se estão devotando irá significar o surgimento de um espírito novo em Arte, pelo menos no que à América diz respeito.

Chegados, pois, a Nova Iorque a 30 de Novembro, a primeira preocupação dos dois infatigáveis organizadores foi proceder a uma divisão das tarefas a realizar, para o que criaram várias comissões, que foram entregando aos colaboradores que se dispuseram a trabalhar com dedicação, entusiasmo e rapidez, ao mesmo tempo que iam afastando diplomaticamente outros que poderiam constituir tropeços, numa altura em que já não havia tempo quer para discutir de novo decisões que já tinham sido tomadas, quer para alterar quaisquer outras

que um ou outro dos colaboradores achasse que melhoraria o conjunto, embora a razão pudesse estar com ele ou eles. Não conseguiram mais que uma vintena de pessoas que se enquadrassem nesse bom perfil que tinham desenhado, mas a verdade insofismável era que o tempo de que dispunham não excedia uns escassos 75 dias. Assim foram rapidamente criadas a Comissão Geral Executiva, a verdadeira responsável por que a Exposição abrisse as suas portas no prazo previsto; a Comissão responsável pelos expositores nacionais e uma outra pelos estrangeiros; a Comissão para a recepção das obras e responsável também pelo seguro e pela publicidade; e ainda a Comissão encarregada do Catálogo e de outras peças impressas e, finalmente, a Comissão de Publicações, responsável pela preparação e impressão de textos que se pretendia acompanharem a Exposição, com fins mais ou menos didáticos.

Quanto a Davies, a primeira tarefa a que se dedicou foi o ingrato encargo de recolher fundos que pudessem resolver o problema de pagar as contas do dia-a-dia, enquanto não começasse a entrar no cofre da organização o valor dos bilhetes de acesso. Várias voluntárias se prontificaram a ajudá-lo, nomeadamente Clara Sydney Potter, boémia, rica e entusiasta, movendo-se com à-vontade na alta sociedade nova-iorquina.

Fora decidido numa das primeiras reuniões magnas da Organização que os expositores só o seriam por convite dos organizadores. Todavia, à medida que a notícia da Exposição ia sendo mais profusamente difundida, os pedidos para expor naquela que se previa viesse a ser o rebentar da bolha que infectava há longos anos a vida artística norte-americana, iam surgindo cada vez em maior número e com maior insistência, a ponto que nova decisão teve de ser tomada e devidamente publicitada – a de aceitar espontâneos, cujas obras seriam cuidadosamente apreciadas por membros da Comissão de Expositores Nacionais e aceites ou rejeitadas. Tarefa ingente para quem de tão pouco tempo dispunha para levar a cabo as tarefas que previamente lhes tinham sido confiadas. Este trabalho, porém, não foi de todo inútil, pois das centenas de obras recebidas algumas dezenas foram aceites, dando assim visibilidade a mais uma mão cheia de artistas norte-americanos.

Com o aproximar da abertura da Exposição as discussões internas e externas foram-se avolumando, como seria de esperar. Os homens da imprensa, como era exíguo o material que podiam recolher dos organizadores, iam publicando o que

de melhores fontes lhes pareciam vir as informações, ou o que mais condissesse com os seus próprios pontos de vista, nomeadamente quanto ao que, afinal, viria da Europa. Na sua integral ignorância, a maioria ia fazendo largo uso de adjetivos como anarquistas, terroristas, degenerados ou turbulentos – enquanto alguns outros usavam termos menos ofensivos como sonhadores, libertadores e patriotas. O tom geral era, porém, muito mau, fazendo lembrar o que acontecera, três anos antes em Londres, com a primeira exposição de Roger Frey.

A inauguração da Exposição foi, porém, um êxito, pela quantidade de público que acudiu, e um espectáculo.

Precedida, na véspera por uma visita dedicada à imprensa, as centenas de pessoas que se acumularam à entrada, antes da abertura oficial na tarde de 17 de Fevereiro, já teriam lido os jornais do dia e as primeiras impressões neles expressas.

O *Sun* reconhecia que a AAPS conseguira um verdadeiro milagre ao montar aquela exposição, um evento que não podia de modo nenhum ser perdido, no que era acompanhado pelo *American*, embora neste se criticasse a excessiva dimensão da exposição, a publicidade maciça de que fora objecto e a atmosfera de circo que acompanhara a sua preparação; e repudiando embora a arte europeia que ali chegava, reconhecia que os Estados Unidos estavam vinte e cinco anos atrasados no tempo e que “quando tivermos digerido esta exposição estaremos menos fleumaticamente complacentes com as realizações dos nossos artistas”. Por seu turno, o *Times* afirmava que ninguém naquela terra podia ignorá-la, enquanto o *Press* reconhecia a profunda impressão que ela causara naqueles primeiros visitantes sofisticados.

Esta fora, pois, a impressão de sucesso que a Exposição, como um todo, provocara nos anónimos redactores dos principais jornais de Nova Iorque, embora um ou outro, mais afoito, não hesitasse em classificar a arte europeia ali exposta de “anormal” “louca” ou “idiota”. O fogo de artilharia pesada ainda estava, porém, para vir. Todavia, quem escreva, lendo o catálogo a um século de distância, não pode deixar de se impressionar com o acerto das escolhas daqueles dois neófitos, mesmo tendo eles tido como exemplos a *Sonderbunds* de Colónia ou a própria segunda exposição de Londres, na Galeria Grafton.

A valorização crítica das obras expostas iria ser, então, a tarefa dos críticos oficiais dos principais jornais e de outras publicações nova-iorquinas nas semanas

que se seguiam. Ora, se a pintura e a escultura norte-americanas não ofereciam grandes dificuldades e era-lhes obviamente possível emitir opinião sobre esse material, tão novo quanto os mentores da Exposição tinham conseguido obter, mas nem por isso alheio ou estranho ao que profissionalmente estavam habituados a olhar e a criticar, o mesmo não se podia dizer das obras europeias que Davies, Kuhn e Park lhes propunham.

Era um terreno virgem para o qual não estavam preparados e daí é que, conforme o humor de cada um, as suas inveteradas preferências artísticas e até as suas posições políticas, se iria determinar a pública opinião que haviam de expressar no seu jornal ou na sua revista, opinião que os seus leitores aceitariam e seguiriam, habituados como estavam a respeitar qualquer texto que antecedesse a assinatura de cada um deles.

Toda a concepção da apresentação da arte francesa fora obra de Davies, e este teve a nítida intenção de dar a esta região de exibidores uma posição central.

A pintura francesa dos começos do século XIX (Ingres e Delacroix, entre outros, e o espanhol Goya que aí também estava presente) não levantava problemas inultrapassáveis, embora Manet, por exemplo, ainda não fosse claramente aceite. Todavia, os grandes mestres do Pós-Impressionismo – Cézanne, Van Gogh, Gauguin – já constituíam uma novidade tal que se iria repetir em Nova Iorque, três anos mais tarde, a confusão gerada pela exposição de Londres de 1910. Contudo, os ataques mais violentos foram dirigidos contra o Fauvismo, ausente que estava o Futurismo (devido a exigências inultrapassáveis dos artistas que deveriam estar representados) e o Cubismo. Matisse foi objecto de todas as injúrias, especialmente após um curioso ter descoberto que o pé de um nú tinha apenas quatro dedos, mas foi sem dúvida o *Nu descendo uma Escada*, de Duchamp, o quadro individual que teve de suportar a lapidação mais raivosa. Ninguém queria perder aquele espectáculo, que ainda tinha, como condimento final, as obras dos cubistas.

Souza-Cardozo, segundo o já citado Prof. Milton Brown, terá tido um sucesso “*phenomenal*” o que este autor atribui ao facto de a arte de Amadeo apresentar “um ar de modernismo sem, realmente, perturbar os cânones estéticos da época.”

Nomes que actualmente nos não dizem nada mas eram reverencialmente escutados em 1913 – Royal Cortissoz no *Tribune*, William McCormick no *Press*, Joseph Chamberlain no *Mail*, Arthur Hoeber no *Globe*, entre alguns mais,

encabeçavam o pelotão de fuzilamento, enquanto o *Times*, provavelmente a pedido de uma influente accionista, apesar do seu notório conservadorismo guardava uma prudente reserva em face da polémica. Uma outra mulher, Harriet Monroe, que em Chicago dirigia uma revista de poesia, nomeara, por esse tempo, Ezra Pound como seu director para a Europa, e recusara, quase até à ruptura com Pound, a publicação de poemas de Eliot por entender que aquela poesia não fazia sentido, ao escrever para o seu *Chicago Tribune*, em 23 de Fevereiro, dizia simplesmente: “Se este grupo de teorizadores tem qualquer outro significado para além de querer aumentar o divertimento das nações, a vossa correspondente não o consegue atingir.”

Seria redundante transcrever aqui os vários tons de fúria, de desprezo ou de gozo que esses conspícuos críticos usaram nas múltiplas análises que dedicaram ao Armory Show. Basta recordar simplesmente que do epíteto de anarquistas os artistas europeus expostos raramente se livraram, bem como de expressões como “ameaça à moral”, “excrecências da arte”, “desordens de cérebros febris”, “influência nefasta, degradada e degenerada”, e daí à conclusão imediatamente tirada que “a propaganda dos pintores cubistas, futuristas e pós-impressionistas é não só uma ameaça à arte mas uma ameaça à moral pública”. E como a palavra destes (para a época) eminentes críticos poderia não bastar, foram obter a opinião de um então famoso psiquiatra, o Dr. Krafft-Ebbing, que classificou “aquelas mentes como de doentes sem cura possível” e que, para concluir, afirmou que “as mais profundas vítimas de sadismo (...) não são mais viciosamente degeneradas”. Enfim, uma ameaça à saúde mental dos americanos (os quais, felizmente, receberam os “degenerados” apenas com gargalhadas) e um grave perigo para as raízes puritanas nas quais assentava toda a cultura e todo o espírito da nação americana. Só Picabia, então residente em Nova Iorque e promovendo cuidadosamente a sua imagem, explicando, o melhor que lhe era possível, a sua pintura, ia passando, mais ou menos incólume, por entre os raios e trovões daquela tempestade.

Mas que dizer dos poucos que, não sabendo entender, sentiam, todavia, que ali estava a passar-se algo de muito importante, que não podia ser descartado com meia dúzia de gargalhadas e de insultos. A situação era muito mais difícil para estes do que para os ferozes detractores da secção europeia da Exposição.

O que chegava era um mundo inteiramente novo, do qual ignoravam as mais elementares noções. Nem livros, nem estudiosos, nem meros críticos – nada nem ninguém, em Nova Iorque ou em qualquer outro local dos Estados Unidos, lhes forneciam a chave, ou os elementos essenciais para a encontrar. O ponto de vista expresso por um professor de filosofia da Universidade de Columbia, Joel E. Spingarn, numa carta ao *Evening Post* de 25 de Fevereiro, parece-me a opinião mais acertada das poucas que então se ouviram: “Confesso que quando saí da Exposição os meus sentimentos não eram somente de excitação; mas misturada com esta sentia uma verdadeira depressão ao pensar que nenhuns outros artistas partilhavam a coragem dos pintores deste nosso tempo. Como pareceu tímida a nossa poesia e o nosso criticismo literário e dramático; quão desbotadas e anémicas todas as outras formas de expressão artística. Estes pintores e escultores, porém, quiseram mesmo expressar-se. De cabeça perdida, errados, caprichosos, eles podem até voltar um dia a ser aquilo que eu aprecio; mas, enfim, eles mostraram agora possuir o *sine qua non* da arte, a coragem de se expressar sem enganar as suas almas”.

Theodore Roosevelt, que deixara a presidência dos Estados Unidos poucos anos antes, também visitou a Exposição – e se a sua posição perante a pintura europeia exposta não é de grande agastamento, também não lhe é favorável. Com a tranquilidade que o caracterizava (e lhe valera, anos antes, o Prémio Nobel da Paz, pela solução de um grave conflito internacional que mediara) afirmou compreender que os responsáveis pela Exposição estavam perfeitamente correctos na necessidade de mostrar ao povo americano as forças artísticas que actuavam na Europa, “forças que não podiam ser ignoradas”, o que, porém, não significava que ele aceitasse minimamente as pinturas ali exibidas: “Se é verdade que não pode haver vida sem mudança, não é menos verdade que a mudança pode significar morte e não vida, e retrocesso em vez de desenvolvimento.” Reconhecia, porém, que “aquela mostra ajudaria alguns artistas americanos a produzir trabalho original e sério, não só na pintura mas também na escultura”. Podia ser um começo para Roosevelt reconhecer, como o diário nova-iorquino *Globe* também reconheceria, que *American art will never be the same again*.

No espírito dos dois grandes promotores da Exposição, havia, porém e desde o início, uma preocupação didáctica que não queriam esquecer, nem no meio da tempestade de vaias e insultos nem quando as águas se apresentavam mais

calmas, ante um ou outro texto mais favorável ou simplesmente menos violento. Daí a preocupação com a publicação, mais ou menos diária, de pequenos folhetos que eram distribuídos gratuitamente aos visitantes, ou outros de maior volume, dedicados a um ou outro pintor e que chegaram até hoje, nomeadamente os que foram posteriormente reunidos em volume, como *The New Spirit* ou *For and Against*, dos quais existem reedições recentes, provavelmente com vista ao centenário que também aqui celebramos.

Em *The New Spirit* foram reunidos cinco panfletos, vendidos à entrada da Exposição, no mesmo quiosque onde se expunham reproduções das obras principais. Incluí o texto *Noa-Noa*, de Paul Gauguin e dois ensaios de Walter Pach, um sobre Odilon Redon e o outro dedicado a *A Arquitetura de um Escultor*, neste caso Raymond Duchamp-Villon e aí se juntou também o estudo sobre Cézanne de Elie Faure e um conjunto de cartas de Van Gogh dirigidas ao seu irmão Theo.

For and Against constituiu uma publicação mais tardia; apenas foi vendido nas reposições da exposição em Chicago e Boston (de que falarei a seguir), pois nele foram reunidas opiniões emitidas durante o tempo em que a exposição esteve patente em Nova Iorque, quatro favoráveis e outras tantas negativas. O texto de Theodore Roosevelt só foi incluído na reedição recente, certamente para que não se perdesse no jornal aquele documento histórico.

Se a inauguração da Armory Show contou com a presença de mais de 3000 pessoas, nem por isso, durante os 26 dias em que esteve aberta ao público, os visitantes foram, em algum dos dias, muito exíguos, tanto que no total se registaram mais de 62 000 entradas pagas. E a tarde do encerramento voltou a contar com uma multidão que entupiu claramente o trânsito na Lexington Avenue e nas artérias circundantes, multidão que a imprensa do dia seguinte avaliava entre dez e doze mil interessados ou simplesmente curiosos.

De Nova Iorque a exposição seguiu para Chicago e ainda para Boston, seu último destino, por ser impossível atender a outra meia dúzia de cidades que a reclamavam. E se na Exposição nova-iorquina foram apresentadas cerca de 1 300 peças, para Chicago já só seguiram não mais de 650, não só porque o espaço disponível no Arts Institut, onde ela foi instalada, não comportava mais obras, mas também porque os dirigentes do Instituto estavam primordialmente interessados em expor a arte europeia e, da americana, não pretendiam mais do que uma peça de cada artista. A recepção local não foi mais lisonjeira do que a que

aconteceria em Nova Iorque, aqui para piorar ainda mais a situação, as autoridades de Chicago forçaram a retirada de algumas peças, por constituírem alegadamente “ofensas à moral”, nomeadamente dois óleos de Matisse e um de Marcel Duchamp.

Boston iria ser a última cidade a receber, a seu pedido, a Armory Show, que obviamente já não tinha esse nome. A elegante e cultivada Boston, porém, não acolheu mais amigavelmente as cerca de 350 obras que para aí foram enviadas. A Exposição ia-se assim reduzindo, em muitos casos devido aos compromissos internacionais assumidos e que não permitiam a permanência nos Estados Unidos de peças não vendidas por mais tempo.

Quer em Chicago como em Boston as manifestações de ignorância e de humor chocarreiro foram moeda corrente, mas a realidade verificada com a passagem dos anos mostra, afinal, quão bem aproveitados foram os ensinamentos europeus que se foram infiltrando na arte e nos artistas norte-americanos, a ponto de, trinta anos mais tarde, se chegar à década de 40 do passado século e assistir ao surgimento do Expressionismo Abstracto da chamada Escola de Nova Iorque e, mais importante, na década de 50, àquele forte movimento, bem americano e bem moderno, que fez desviar transitoriamente para os Estados Unidos o ponto fulcral das artes ocidentais: refiro-me naturalmente à *Pop-Art*, inspirando artistas como Robert Rauchenberg, Roy Lichtenstein ou Philip Guston.

Antes de terminar, devo ainda referir um último aspecto importante, os resultados financeiros das exposições.

Foram positivos nas três apresentações, mas não espectaculares. As vendas foram significativas, nomeadamente no que respeita aos “degenerados” artistas europeus, dos quais se venderam mais de dois terços das peças expostas. O que mais nos pode interessar, as vendas de Amadeo de Souza-Cardoso, foram importantes. Dos sete óleos e uma aguarela que enviou de Paris, vendeu a aguarela e seis dos óleos. É certo que os preços pedidos pelo pintor, oscilando entre \$13,50 e \$324 eram convidativos, se comparados com os marcados por outros artistas, ou já mais conhecidos em Paris, ou que cedo se tornariam célebres. Todavia, um óleo de Braque foi vendido por \$202, enquanto o espectacular *Nu descendo uma Escada* foi comprado por \$324 por um coleccionador de S. Francisco, Frederik Terry, que jamais vira a polémica pintura, mas perante as reproduções patentes nos jornais e revistas, por ter lido as inúmeras (e péssimas) referências que os

jornalistas lhe faziam, as apostas postas a circular e as adivinhas que suscitara, deu telegraficamente a ordem de compra. Está actualmente no Museu de Arte de Filadélfia, integrada no legado que o casal Arensberg fez mais tarde da sua colecção.

Os preços mais correntes, mesmo para algum Picasso, ou Leger ou Kirschner, rondavam os \$200; o patamar seguinte, o de Kandinsky, de Matisse, de Dufy ou de Gleizes era já de \$500 ou mais, até chegarmos a casos excepcionais, como o de Cézanne, de Gauguin ou de Van Gogh cujos preços, fixados pelos seus *marchands* parisienses, não tinham nada a ver com a realidade daqueles dias. *A Mulher com um Rosário* tinha no catálogo o preço de \$48.600 (mas nenhum Cézanne foi vendido na exposição), as *Flores sobre Fundo Amarelo*, de Gauguin, estava marcado por \$40.500 e as *Montanhas de Saint Rémy*, de Van Gogh, por \$15.025 (nem um nem o outro venderam qualquer óleo).

No que se refere a Sousa-Cardozo, vendeu dois óleos a um colecionador, Arthur Jerome Eddy, *Saut de lapin* e *Chateau fort*, respectivamente por \$67,50 e \$81 (as duas peças encontram-se actualmente no Art Institut de Chicago, inseridas no legado deste colecionador) e ainda um terceiro óleo, *Paysage*, por esse também adquirido por \$81, mas que não consta do legado ao Instituto de Chicago; outro colecionador Robert W. Chanler, adquiriu a aguarela, *Marine*, por \$13,50 e outro óleo, *Avant la corrida*, por \$216. Os restantes dois óleos foram adquiridos pelas Senhoras Elisabeth S. Cheever, de Nova Iorque (*Pêcheur*, por \$135) e Manierre Dawson, de Ludington, Michigan (*Le retour de la chasse*, por \$54). Invendido ficou o óleo *Le Prince et la meute*, ao qual Amadeu marcara o preço de \$324.

Se tivermos em conta o poder de compra do dólar em 1913, com o seu mesmo valor um século depois, verificamos aquilo que já sabíamos: que a valorização das obras de arte pouco ou nada tem a ver, com as oscilações da moeda. As obras valorizam-se por si próprias, pela notoriedade ou pela crescente importância que vai sendo dada ao artista, ou até pela raridade, como é hoje o caso de Amadeu.

Vou terminar. Passados estes cem anos sobre a grande exposição, se olharmos com alguma atenção para a pintura e a escultura norte-americanas da actualidade, se descontarmos o que hoje resta da Escola de Nova Iorque dos anos 40 e da *Pop Art* das duas décadas seguintes, é impressionante verificar como continuam actuais as duas frases que sempre citei ao longo deste trabalho: a do velho

Presidente James Monroe afirmando, em 1823, que a América é para (e dos) americanos, e o profético cronista do *Globe*, noventa anos mais tarde, ao sair daquele enorme edifício da Lexington Avenue, entre as ruas 25.^a e 26.^a, no dia 17 de Fevereiro de 1913, a escrever no seu jornal que a arte americana nunca mais seria a mesma a partir daquele dia.

(COMUNICAÇÃO APRESENTADA À CLASSE DE LETRAS
NA SESSÃO DE 14 DE FEVEREIRO DE 2013)