Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de História
Programa de Pós-Graduação em História Social

Camila Zanon Paglione

James McNeill Whistler: entre o mercado e a defesa da Arte

São Paulo
2014

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de História
Programa de Pós-Graduação em História Social

James McNeill Whistler: entre o mercado e a defesa da Arte

Camila Zanon Paglione

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert Júnior

São Paulo
2014

Folha de aprovação

PAGLIONE, Camila Zanon. *James McNeill Whistler: entre o mercado a defesa da Arte*. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em História.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof.Dr.:.....Instituição:.....

Julgamento:.....Assinatura:.....

Prof.Dr.:.....Instituição:.....

Julgamento:.....Assinatura:.....

Prof.Dr.:.....Instituição:.....

Julgamento:.....Assinatura:.....

Agradecimentos

Devo primeiramente agradecer ao Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert Junior por ter aceitado me orientar e à Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo pela bolsa concedida. Gostaria também de agradecer ao Prof. Dr. Ricardo Fabbrini pela participação em minha qualificação, à Prof. Dra. Patricia de Montfort e ao colega Samuel Mendes Vieira pelos artigos compartilhados, a Valdeci Chappell por carregar alguns quilos de livros em suas malas para mim, e a Sonia Marcelino a quem devo correções e boas conversas.

Agradeço minhas historiadoras favoritas, Alessandra Zan, Alessandra Oliveira, Indara Meyer e Paula Guimarães, por todos os debates que me ajudaram a pensar esse mestrado. A Ana Saad, a quem agradeço pelas traduções e pelas sessões de cinema compartilhadas. Devo a Ana Flávia Zoli minha gratidão eterna, por ter lido e comentado tudo o que eu escrevi, até que esta dissertação tomasse sua forma final, “que diver foi”! Àqueles que sempre estiveram do meu lado, Aline Figueiredo, Anouch Kurkdjian, Carolina Jordão, Rafael Lapinha, Luisa Cardoso e Pedro Augusto.

Gostaria de ter palavras para agradecer àqueles a quem devo tudo, meus pais Augusta Zanon e Pedro Paglione, que me deram muito mais do que condições para fazer esse mestrado, e sempre me ofereceram liberdade e apoio. E finalmente, a Victor Sá Ramalho Antonio, sem o qual certamente eu não teria nem uma linha de texto, nem todos os momentos dos últimos cinco anos que fizeram de mim uma pessoa melhor.

Resumo

A fim de observar o impacto de uma ideologia sobre a conduta e a realidade material de um artista, a pesquisa analisou o livro publicado em 1892 pelo americano James McNeill Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*. Posicionando-se diante dos paradoxos impostos pela “autonomia da Arte”, o pintor elaborou uma série de estratégias que visavam garantir uma imagem pública definida dentro dos parâmetros esperados para um artista livre, baseando-se principalmente no uso da imprensa para divulgação de suas ideias. Partidário da chamada “arte pela arte”, Whistler procurou provar ser a preeminência dos artistas no domínio de sua produção a fonte de sua liberdade. A partir dos debates entre os críticos de arte da imprensa britânica e o artista, foi possível observar as particularidades das disputas internas do campo artístico inglês e das soluções encontradas por Whistler para se manter dentro da fronteira que delimitava a autenticidade de um artista.

Palavras-chave: Representação; Artista; Autonomia; Mercado; Whistler; Autobiografia; Imprensa.

Abstract

In order to observe the impact of an ideology on an artist's demeanor and material reality, this research analyzed a book published in 1892 by the American James McNeill Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*. By taking a position in face of the imposed paradoxes of the "Art autonomy" ideology, the painter elaborated a series of strategies that aimed at ensuring a public image defined within the parameters expected for a free artist, based chiefly on using the press use for divulge his ideas. Follower of the "art for art sake" premises, Whistler sought to prove that the freedom of artists relied on their preeminence over the domain of their production. Based on the debates between art critics of the British press and the artist, it was possible to observe the particularities of intern disputes of the British art field and the solutions found by Whistler to stay within the boundaries demarcating the authenticity of an artist.

Keywords: Representation; Artist; Autonomy; Market; Whistler; Autobiography; Press.

Lista de ilustrações

Figura 1 – Gráfico “Preços de edições anunciadas na mesma página que *The Gentle Art* (faixa de preço em destaque) entre 1890-1895”

Figura 2 - Capa da edição numerada de 1890 de *The Gentle Art of Making Enemies*. Foto: Bromer Booksellers, disponível em: <http://www.bromer.com/shop/bromer/24673.html>

Figura 3 – Capa do panfleto ‘Etchings and Dry Points, second series’ – 1883. Fonte: CURY, David P. *James McNeill Whistler: Uneasy pieces*. New York: Quantuck Lane Press, 2004. p. 321

Figura 4 – Capa do panfleto ‘*Eden Versus Whistler: The Baronet and the Butterfly*’. Paris: Louis-Henry May, 1899 Fonte: <http://www.barbaraleibowitsgraphics.com/pages/books/late19thcenturybooks60.html>

Figura 5 – Borboletas com ferrão – *The Gentle Art of Making Enemies* -1892
Fonte: <http://www.gutenberg.org/files/24650/24650-h/24650-h.htm>

Figura 6 - William Morris – Folha de rosto dupla para “The Story of the Glittering Plain” - 1894
Fonte: MEGGS, P. B. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009 p.224

Figura 7 – “Exemplo de design das páginas” Fonte: WHISTLER, James Abbot McNeill. *The gentle art of making enemies*. New York: Dover Publications, 1967 p. 243

Figura 8 – (1879/1880), James McNeill Whistler, *Islands: Evening*, ponta-seca, 12,8 x 20,5 cm, Chicago: Art Institute of Chicago Disponível em: <http://etchings.arts.gla.ac.uk>

Figura 9 – “Exemplo de design das páginas” Fonte: WHISTLER, James Abbot McNeill. *The gentle art of making enemies*. New York: Dover Publications, 1967 p.17

Figura 10 – (1879/1880), James McNeill Whistler, *The Dyer*, água-forte e ponta-seca, 30,6 x 24,0 cm, Washington: Freer Gallery of Art. Disponível em: <http://etchings.arts.gla.ac.uk>

Figura 11 – (1883/1884), James McNeill Whistler, *Nocturne: Grey and Gold—Canal: Holland*, aquarela sobre papel, 29,3 x 23,1 cm, Washington: Freer Gallery of Art

Figura 12 – (1879/1880), James McNeill Whistler, *Old Women*, ponta-seca, 12,8 x 20,4 cm, Baltimore: Baltimore Museum of Art Disponível em: <http://etchings.arts.gla.ac.uk>

Figura 13 – (1875), James McNeill Whistler, *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket*, óleo sobre tela, Detroit: Detroit Institute of Arts

Sumário

Introdução.....	10
Capítulo 1 – Bíblia abíblia.....	25
Uma extraordinária trama de pirataria.....	33
Arranjos em ouro e marrom.....	43
Capítulo 2 – Autorretrato de um “artista autêntico”.....	54
Incompreensão necessária, ignorância benéfica.....	55
A defesa do valor.....	68
Capítulo 3 – Cultivando inimigos, ou a defesa pelo ataque.....	80
Os falsos profetas.....	80
A primazia do artista.....	94
Considerações finais.....	111
Referências bibliográficas.....	116
Anexo I - Lista dos textos publicados em <i>The Gentle Art of Making Enemies</i>.....	125
Anexo II – <i>Ten O’Clock Lecture</i>.....	131

"Popularity is the only insult that has not yet been offered to Mr. Whistler."

Oscar Wilde

Introdução

O desenvolvimento do que hoje entendemos como Arte Moderna é, sem dúvidas, um dos momentos da História da Arte mais estudados e celebrados, tanto na academia, como na realidade cultural diária. Em meados do século XIX, alguns artistas europeus procuraram tirar de sua nova realidade uma nova arte, cuja estética e temática fossem reflexo da modernidade. Essa resposta à necessidade de renovação não foi obra de um gênio inerente a cada um deles, mas de uma série de mudanças em todos os campos da vida.

Assim como a arte mudou em termos estéticos, sua relação com as outras esferas da realidade foi completamente transformada. Procurar-se-á estudar a arte no seu viés institucional produtivo e sua ideologia interna, mais precisamente sua relação entre ideais de conduta e sua realidade material e econômica. O presente trabalho pretende analisar o aspecto geral dessa transformação relacional através de um artista que, não sendo europeu, posicionou-se dialeticamente diante dos novos papéis da arte, a ponto de corporificar em suas ideias os paradoxos decorrentes de um dos axiomas da arte moderna: a negação do mercado¹.

Em 1855, James McNeill Whistler, filho de um engenheiro americano e de uma dona de casa puritana, mudou-se para Paris para desenvolver seus dons artísticos, pois uma experiência na Europa era entendida como uma oportunidade de crescimento artístico para um jovem americano.² Em Paris, ele seguiu inicialmente o mesmo caminho que centenas de jovens artistas tomaram como o ideal de vida do artista moderno: o da boemia. Com o desenvolvimento de sua carreira europeia, Whistler trocou a boemia pelo dandismo. Ao longo do resto de sua vida, o artista, que jamais

¹ PETRI, Grischka. *Arrangement in Business. The art markets and the career of James McNeill Whistler*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2011. p. 15

² WEINTRAUB, Stanley. *Whistler a biography*. New York: Da Capo Press, 2001 p.33

voltou à sua terra natal, buscou uma posição dentro do mercado europeu de artes que o colocasse no mesmo patamar que os grandes mestres do Salon.

James teve uma infância bastante cosmopolita, o que influenciou na sua formação. Sendo seu pai um major do exército americano e engenheiro chefe da *Western Railroad of Massachusetts*, com ligações familiares na Inglaterra, o jovem Whistler teve oportunidade de entrar em contato desde cedo com realidades socioculturais diversas. Aos 11 anos, mudou-se com sua família para a Rússia, onde seu pai foi contratado para gerenciar a construção da ferrovia imperial. Seu desenvolvimento passou então pela realidade da aristocracia da Rússia czarista e, assim, o início de sua formação artística se deu ao ingressar na Academia Imperial de Belas Artes de São Petersburgo, onde teve suas primeiras aulas de desenho e de estudos acadêmicos de arte.³ Antes de se mudar definitivamente para a Europa, James Whistler voltou para os Estados Unidos e tentou seguir a carreira militar que seu pai planejava para ele. Expulso da academia militar, trabalhou alguns meses na *United States Coast and Geodetic Survey*, onde teve seu primeiro contato com técnicas de gravura.

Seus primeiros anos em Paris são paradigmáticos do que se esperava de um jovem artista boêmio. Entre a frequente falta de dinheiro e as ‘grandes aventuras’ em busca de inspiração, o que movia esses artistas era a busca do conhecimento para criação artística. Whistler frequentou algumas aulas de arte no estúdio do pintor Charles Gleyre, não por que esse fosse particularmente famoso por suas habilidades como professor e artista, mas porque Gleyre geria o estúdio de forma bastante livre e cobrando muito pouco pelo uso das instalações. No estúdio de Gleyre, estudantes veteranos e novatos trabalhavam juntos, trocando experiência e desenhando já de início a partir de modelos vivos.⁴ Era um contraponto ao austero sistema da academia de belas

³ WEINTRAUB, S. *Op.Cit.*, p. 9

⁴ *Idem*, pp. 39 e 40

artes francesa, controlada diretamente pelo Estado, e que seguia princípios rígidos e programados de ensino. Os alunos que frequentavam a *Académie des Beaux-Arts* faziam parte da formação profissional oficial de artista; e seguindo os passos programados, aqueles com algum talento teriam seu lugar no Salon de Paris.⁵ Ao procurar uma formação fora do sistema oficial de ensino, as possibilidades de sucesso profissional – vender seus trabalhos e tornar-se conhecido – eram decisivamente mais escassas. Tudo dependia de relações pessoais. Os primeiros compradores de ‘um Whistler’ eram, portanto, amigos artistas, familiares e alguns outros indicados por esses.

O primeiro sucesso comercial de Whistler foi uma série de águas-fortes, *Twelve Etchings from Nature*, mais conhecida como *The French Set*, feita em uma viagem pelo norte da França e sudoeste da Alemanha em companhia de seu amigo e também artista Ernest Delaunoy no verão de 1858. Os jovens artistas saíram de Paris despreparados para o clima da região e para os gastos da viagem. Whistler chegou a deixar as placas originais de suas gravuras com o dono de uma das pensões em que ficou na Alemanha como garantia de pagamento, sendo resgatadas com a ajuda de sua irmã Deborah, casada com um médico inglês que seria mais tarde um dos companheiros gravuristas de Whistler e um importante contato comercial, Francis Seymour Haden.⁶

É a partir dessa época que Whistler procurou tomar o realismo como vertente artística em seus trabalhos, um alinhamento coerente com as necessidades de se destacar como artista de vanguarda.⁷ No mesmo ano, Whistler conheceu Gustave Courbet, que influenciou inicialmente sua arte e, ao longo dos anos, seu ideal de artista moderno. Como observa Petri, em meados dos anos 1850, Courbet já tinha uma reputação estabelecida e sabia como manejar as rejeições do Salon para se tornar um “*succès de*

⁵ MILNER, John. *The studios of Paris: the capital of art in the late nineteenth century*. New Haven and London: Yale University Press, 1988 p. 9

⁶ WEINTRAUB, S. *Op.Cit* p. 50

⁷ PYNE, Kathleen “ Whistler and the Politics of the Urban Picturesque” *American Art*, Vol. 8, No. 3/4 (Summer - Autumn, 1994) p. 62

scandale”.⁸ Courbet, sem dúvida, influenciou o modelo de artista independente que Whistler buscava para si, principalmente com relação ao manejo da imprensa através do uso do sistema de exposições independentes e da criação de uma *persona* característica.⁹

O primeiro contato entre os dois artistas se deu por causa da primeira tela importante de Whistler, *At the Piano* que foi rejeitada pelo júri do Salon de 1859, e exibida no *atelier* de François Bonvin junto com outros quadros de Henri Fantin-Latour e Alphonse Legros, amigos artistas com quem Whistler formou a *Société des Trois*.¹⁰ Courbet visitou a exposição no *atelier* de Bonvin e ficou particularmente encantado com a tela de Whistler. O relacionamento dos dois só se tornou pessoal a partir de 1865, quando passaram tempo juntos pintando em Trouville e terminou abruptamente, fazendo com que Whistler se afastasse do realismo.

Contudo, a admiração de Courbet pode não ter ajudado inicialmente o jovem Whistler que, segundo Petri, procurou no início de sua carreira europeia trabalhar dentro de sistemas de certificação da arte mais oficiais¹¹. Percebendo a rigidez do sistema acadêmico e a impossibilidade de desenvolver suas ideias artísticas dentro desse, o americano passou então a buscar alternativas às instituições que ainda demorariam a aceitar as inovações estéticas dos artistas modernos. A exibição alternativa de sua primeira grande pintura teve pouca repercussão na imprensa, mesmo com Whistler participando do Salon através de suas gravuras.

Com a rejeição em Paris, Whistler se mudou para Londres em busca de uma cena cultural mais aberta a novos artistas.¹² No entanto, o caminho oficial da arte em Londres diferia principalmente em termos administrativos e, como será observado,

⁸ PETRI, G. *Op.Cit.*, pp 34

⁹ CLARK, T.J., *Image of the people: Gustave Courbet and the second French republic 1848-1851*. London: Thames and Hudson, 1973 p.23-24

¹⁰ PETRI, G. *Op.Cit* p. 33

¹¹ *Idem.*

¹² Muitos artistas franceses seguiram esse caminho, em parte por causa da saturação do mercado francês e da expansão do mercado britânico. Cf. PETRI, G. *Op.Cit* p. 35

Whistler encontrou os mesmos problemas de aceitação na capital inglesa. A grande responsável pelas exposições de arte na época era a Royal Academy of Art, uma associação de artistas acadêmicos consagrados e administrada por esses mestres, contando com o patrocínio da casa real (o que oferecia um caráter oficial), mas sem influência direta desta no gerenciamento e nas escolhas técnicas.¹³ Na prática, em termos estéticos e de ensino, a Royal Academy seguia as tendências continentais, isto é, os parâmetros franceses de arte. As grandes mostras de arte contemporânea na cidade eram organizadas por essa instituição e, assim como no Salon de Paris, expor na Royal Academy era marca de qualidade e, conseqüentemente, de sucesso. Entretanto, *At the piano* foi aceita para a exposição da Royal Academy de 1860, mesmo tendo sido rejeitada pelo Salon de Paris. Possivelmente por sua composição que lembrava a estética flamenca, e a temática familiar de uma pintura de gênero, Whistler conseguiu passar a tela pelo crivo de um júri vitoriano que era particularmente apreciador de pinturas de cunho moral e histórico.¹⁴

Uma nova tela produzida entre 1861-1862 mudou completamente as estratégias de Whistler no tocante à defesa de sua arte, *The White Girl*, mais tarde rebatizada com o título sinestésico *Symphony in White n° 1: The White Girl*. A pintura retrata a modelo irlandesa Joanna Hiffernan em tamanho natural em um vestido branco sob um fundo de nuances da mesma cor. É uma tela de grandes dimensões (214.6 x 108 cm), criada para ser exibida na mostra de verão da Royal Academy de 1862. Porém, Whistler viu sua obra rejeitada, uma vez que o foco no arranjo estético e a ausência de uma moral nítida levaram à negativa do júri. A solução foi mais uma vez a exibição privada, desta vez na

¹³ <http://www.royalacademy.org.uk/about/> <acessado em: 10/04/2013 21:21>

¹⁴ WEINTRAUB, S. *Op. Cit* p. 62.

galeria de Matthew Morgan, criada para dar visibilidade a jovens artistas que não tinham acesso às grandes mostras.¹⁵

A exibição na galeria foi bastante divulgada e teve a obra de Whistler como uma das principais atrações, pois além da magnitude da tela e do caráter rebelde de se expor uma obra rejeitada e anunciada como tal¹⁶, o título remetia a um romance de Wilkie Collins muito popular na época: *The Woman in White*. Foi essa relação criada pelo diretor da galeria com propósitos publicitários que levou o crítico do jornal *The Atheneum* a publicar uma resenha fazendo a conexão. É neste ponto de sua história que Whistler começa a fazer uso da imprensa como forma de defesa e esclarecimento do público. Aparentemente descontente com a associação de sua tela com o romance de Collins, Whistler escreveu uma carta para o editor do *Atheneum* pedindo que corrigisse a impressão dada pelo jornal de que essa relação era verdadeira e intencional.

A busca por alternativas às mostras das instituições oficiais não excluía a necessidade de se estar também dentro destas. O sistema de monopólio dessas instituições passou por grandes abalos ao longo de todo século XIX, culminando com a eventual substituição dos grandes salões pelas mostras de galerias privadas. Vale ressaltar, porém, que a importância de instituições como o Salon e a Royal Academy só diminuiu verdadeiramente na virada do século, sendo ainda uma das principais forças institucionais da arte durante quase todo século XIX.¹⁷ Para Robert Jensen, ao passo que os franceses merecem o crédito de ter “inventado” a pintura moderna, as estruturas institucionais da arte moderna foram, em linhas gerais, desenvolvidas primeiro na Grã-

¹⁵ PETRI, G. *Op.Cit* p. 65

¹⁶ Petri atenta para a observação de que “painters, especially the *refusés*, could comfort themselves by the collective invention of the heroic figure of the rebel artist fighting the Academy, whose originality is measured by the ignorance of which he is the victim or by the scandal he arouses.” *Idem*. p.66

¹⁷ HASKELL, Francis (org.). *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*. Bologna: CLUEB, 1981. p 144. Sobre o caso específico do *Salon*, o início da perda do monopólio começou em 1871 quando o Estado se retirou da administração desse.

Bretanha.¹⁸ Além da preeminência britânica no desenvolvimento de mecanismos do mercado de arte moderno, deverá ser levado em conta também o papel fundamental do patrocínio dos novos industriais norte-americanos, os primeiros grandes colecionadores de arte moderna.

O surgimento de um novo tipo de consumidor foi um dos fatores responsáveis pela mudança estrutural dos mercados de arte do período, o que ficou conhecido como sistema *marchand*-crítico.¹⁹ Até então, a arte era produzida por demanda, geralmente patrocinada pelo Estado ou pela Igreja. Para esse tipo de patrono era produzido um tipo específico de arte, geralmente de grandes dimensões e temáticas bem definidas. A compra e venda de arte a partir de leilões e agentes especializados nesse mercado que marcam o século XIX são elementos que podem ser observados desde o século XVI, sobretudo nos Países Baixos. Guerras, revoluções e perseguições político-religiosas tiveram papel notável nos movimentos do mercado de arte internacional. As guerras napoleônicas, por exemplo, foram responsáveis pelo desmantelamento de grandes coleções da nobreza francesa que chegaram em grandes quantidades na Grã-Bretanha para os novos industriais enriquecidos.²⁰

O mercado de arte inglês era abastecido por obras de arte dos Grandes Mestres vindas do continente, mas, ao longo do século XVIII, os artistas britânicos começaram a se organizar para combater as atividades dos *marchands*, que contribuíam para o encolhimento do mercado para os artistas contemporâneos. É nesse contexto que a abertura da Royal Academy of Arts deve ser considerada. O objetivo da criação de uma associação de artistas britânicos era desenvolver a educação de novos artistas e,

¹⁸ JENSEN, Robert. *Marketing modernism in fin de siècle Europe*. Princeton: Princeton University Press, 1994 p. 8

¹⁹ GALENSON, David W.; JENSEN, Robert. 'Careers in canvases : the rise of the market for modern art in nineteenth-century Paris' In: *Van Gogh Studies I Current issues in 19th-century art*. Van Gogh Museum. Zwolle: Waaanders Publichrs, 2007. p.139. Conceito dos White criado para opor o que eles chamaram de sistema acadêmico.

²⁰ WATSON, Peter. *From Manet to Manhattan: the rise of the modern art maket*. New York: Random House, 1992. p. 61

sobretudo, promover uma mudança nos gostos dos colecionadores de arte britânicos. Concomitante a essas associações, o papel dos *marchands* e das casas de leilão foi fundamental para a configuração do mercado de arte contemporânea. Com a emergência de uma nova classe média, burgueses industriais passaram a se interessar pela compra de arte, havendo então a necessidade de adaptação da produção.²¹ Pela primeira vez, o artista passou a criar não só por demanda direta, mas para o mercado potencial.

A grande vantagem de instituições como o Salon e a Royal Academy era a capacidade de controlar a publicidade e a crítica especializada, influenciando decisivamente no sucesso econômico e intelectual dos artistas. Jensen e Galenson observam que a imprensa diária relutava com a ideia de cobrir qualquer exibição alternativa, salvo casos especiais.²² O Salon, por exemplo, era um dos maiores eventos culturais de Paris, e movimentava um número grande de expectadores curiosos e ávidos por entretenimentos visuais.²³ A cobertura da imprensa era proporcional ao sucesso de público e rendia desde críticas especializadas a produção de charges, como as de Honoré Daumier, que caricaturava a multidão espremida nas salas do *Palais de l'Industrie*. Exibir fora dessas instituições era, assim, um risco, pois as chances de que a imprensa divulgasse mostras independentes e de galerias particulares eram pequenas. As alternativas só ganhariam força real ao longo desse processo de mudanças.

Em contraponto ao sistema crítico-*marchand* proposto por Harrison e Cynthia White em seu trabalho *Cancases and Careers*, Jensen e Galenson apontam para a participação relativa dos *marchands* no desenvolvimento do mercado moderno, observando que os artistas foram os grandes responsáveis pela criação de exposições

²¹ PETRI, G. *Op.Cit.* pp. 38 e 39. O investimento dos industriais na arte deve ser analisado pelo viés do valor de consumo *da arte*.

²² GALENSON, D.W.; JENSEN, R. *Op.Cit* p. 144. Exposições que causaram algum tipo de escândalo, como o *Refusés*, são exceções.

²³ WHITELEY, John. "Exhibitions of contemporary painting in London and Paris 1760-1860" In: HASKELL, Francis (org.) *Op.Cit.* p. 79

alternativas, dando destaque para as mostras impressionistas, que tiveram início em 1874, abrindo caminho para aqueles artistas que não se encaixavam nos padrões do Salon.²⁴ Um dos fatores que possibilitou a quebra do monopólio dos salões foi a emergência de uma crítica especializada em arte como categoria profissional, disposta a colaborar com uma rede de *marchands* renomados e artistas modernos. O papel da crítica foi importante no sentido de criação de um “mercado intelectual” para as ideias dos artistas, e não de fomento do mercado econômico de arte, pois, em comparação com a arte de salão, pinturas modernas vendiam muito pouco.²⁵ “O crítico se tornou um profissional de mediação [...] Ele ‘fabrica’ a opinião e contribui para a construção de uma imagem da arte, do artista, da obra ‘em geral’.”²⁶

O principal problema na análise dessas novas estruturas de mercado que começaram a se desenvolver no período está prefigurado no *marchand*, personagem necessária e, ao mesmo tempo, execrada pelo artista moderno. Qual sua real participação no início dessas mudanças e como se deu seu envolvimento com os artistas modernos são pontos cujo exame é atravessado por questões de ordem ideológica. Como será observado, o universo da arte moderna é permeado pela relação paradoxal entre arte e dinheiro, conseqüentemente moldando não só as construções internas das obras como todas as relações de mercado para o artista moderno.

Nesta ocasião, é necessário fazer algumas observações sobre os termos usados aqui para designar uma série de conceitos utilizados por Pierre Bourdieu em seu livro *As Regras da Arte*, que balizaram a presente análise. Analisando a formação do campo literário-artístico francês no século XIX, Bourdieu encontra três principais classificações dos agentes que correspondem às disputas travadas em busca das

²⁴ GALENSON, D.W.; JENSEN, R. *Op.Cit.* p. 148

²⁵ *Idem*, p.154

²⁶ CAUQUELIN, Anne. “A Arte Moderna ou o regime do consumo”. In: *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005 pp. 37 - 38

posições dominantes do campo: a “arte comercial” ou “burguesa”, ao mesmo tempo dependente e sujeita às expectativas do público; a “arte realista”, transformada ao longo do processo em “arte social”, uma arte útil capaz de elevar o observador sem, contudo, se sujeitar às imposições do mercado; e finalmente a “arte pela arte”, posição de dupla recusa – contra a dependência externa da “arte burguesa” e contra o utilitarismo da “arte social” – na busca pela liberdade, não só político-econômica, mas também ético-estética.²⁷

No decorrer da construção desta dissertação, o termo “Arte autônoma” é utilizado como sinônimo do conceito de *campo* artístico. Já “autonomia da Arte” é o termo empregado como designação do sistema de ideias que regra esse campo; como observa Peter Bürger, a autonomia é, antes de tudo, uma ideologia, por dar acesso a “um momento de verdade - descolamento da arte da práxis vital - e um momento de não-verdade - hipostasiar esse estado de coisas, produzido historicamente, como “essência” da arte.”²⁸ Assim, os termos “artista puro”, “artista sério”, “artista autônomo” e “artista autêntico” são usados para nomear os produtores culturais que se alinham à chamada “arte pela arte”, que propõe a ideologia da “autonomia da Arte” - considerada por Bourdieu como aquela que irá dominar e impor as normas do *campo*.²⁹

O desenvolvimento e eventual dominação das estruturas mentais do capitalismo, representado pelo burguês filisteu em oposição a uma “aristocracia de espírito” do artista, serão tomados como ponto de partida, por se tratar da raiz da aversão dos “artistas autênticos” a qualquer tipo de relação mediada pelo dinheiro, ou seja, pela forma básica de interação da nova visão de mundo dominante. O horror ao ‘novo-rico sem cultura’ que embrutece a realidade para controlar os instrumentos de legitimação

²⁷ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. pp. 89-97

²⁸ *Idem*. p. 101

²⁹ *Idem* p. 93

impondo a degradação da produção cultural, e o desprezo à categoria ‘grande público’, na qual esse ‘burguês vulgar’ é colocado junto com o ‘povo’ inerte e dominado pelo novo sistema, são fundamentos do sistema de valoração da “Arte autônoma”.

(...) a oposição entre a arte e o dinheiro (o “comercial”) é o princípio gerador da maior parte dos julgamentos que, em matéria de teatro, de cinema, de pintura de literatura, pretendem estabelecer a fronteira entre o que é arte e o que não é, entre a arte “burguesa” e a arte “intelectual”, entre a arte “tradicional” e a arte de “vanguarda”.³⁰

Interessa também observar como a crença no artista “puro e desinteressado” é produzido e reproduzido dentro do próprio campo, implicando a “aceitação de um conjunto de pressupostos e postulados que, sendo a condição indiscutida das discussões, são, por definição, mantidos a salvo da discussão”.³¹ A observância dessa ressalva impediu os artistas, e impede até hoje, em boa medida, os analistas, de perceberem que a realidade do capital, a nova ordem industrial, foi também responsável pela emancipação do artista.³² A autonomia adquirida, logo, é garantida pela existência de um mercado de arte também autônomo e regulado pelos agentes do campo.

Tendo em vista essas questões centrais para a apreensão das decorrências reais do ideal programado, as implicações das noções específicas do campo artístico aqui apresentado poderão ser confrontadas com as escolhas e ações de Whistler no sentido da criação de uma estratégia de defesa diante dos paradoxos decorrentes de tal *nómos* (a oposição polar entre arte e dinheiro). Para desenvolver a análise dessa estratégia, serão observadas as ações visivelmente delineadas por Whistler para a criação e manutenção do seu status de ‘artista autêntico’ e alguns impactos dessas na realidade do pintor. Além dos atos conscientemente programados para tal, deverá ser levada em conta a influência da interpretação pessoal que Whistler desenvolve a cerca do que marca o

³⁰ BOURDIEU, P. *Op.Cit* p. 187

³¹ *Idem* p. 193

³² *Idem* p.111 citando E. Zola.

sucesso autêntico de um artista, e consequentemente o choque dessas expectativas com o modelo de artista aceito como legítimo por outros agentes do campo.

Aqui, é necessário considerar dois fatores que influenciaram diretamente na vida do artista, e, consequentemente, na construção do da fonte aqui estudada. Primeiramente, o fato de que Whistler teve sua principal formação artística desenvolvida em Paris - para onde se voltou diversas vezes ao longo de sua vida - implica em uma relação constante com o campo francês e seus agentes, do qual se pode considerar que o artista fez parte. Linda Dowling esclarece a importância desse contato ao observar:

Whistler, em contraste, iria residir com certa ferocidade na dimensão puramente negativa da “arte pela arte”: a absoluta oposição entre arte e natureza, a hostilidade a qualquer instrumentalização da arte, o ressentimento em direção ao amadorismo artístico, o desprezo pelo público cego. Essas doutrinas, moldadas por pressões extremas da vida política francesa dos anos que se seguiram à revolução de Julho de 1830, o golpe de Estado de Luis Napoleão de 1851 e a desastrosa guerra Franco-Prussiana de 1870-1871 constituíram uma linha separada de desenvolvimento das então dominantes tradições do pós-Kantianismo alemão e do “senso moral estético” inglês [...] Dando expressão para sua própria desilusão, Gaultier, Baudelaire, Gustave Flaubert e, Jules e Edmond de Goncourt, por sua vez disponibilizaram um vocabulário incomparavelmente espirituoso e convincente para artistas ingleses e americanos desiludidos pela traição das esperanças esteticistas para a arte.³³

Em segundo lugar, as particularidades das disputas internas do campo artístico inglês, principalmente no que constitui a “arte social”, formaram uma série de expectativas por parte do público e da crítica inglesa dominante que interferiu diretamente no debate travado entre Whistler e seus opositores. Em contraste com a situação política francesa, a segunda metade do século XIX foi uma época de expansão e consolidação do Império Britânico e de manutenção do sistema político vigente. Assim, a negatividade da “arte pela arte”, apoiada na apologia do individualismo, foi inicialmente recebida na Inglaterra com bastante receio entre aqueles produtores

³³ DOWLING, L. “Aestheticism” In: KELLY, Michael. *Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 1998. V. 1 p. 35

culturais que, através de uma leitura da doutrina liberal vitoriana – a qual acreditava nos poderes restauradores da arte – viram na dupla recusa aí operada uma ameaça ao estado moral, monárquico e comunitário que visavam implantar através da esfera sócio-estética Whig.³⁴ Nesse contexto, a alienação deliberada da produção de Whistler seria o que um comentador chamou de “um perigoso precedente” – uma reação pertinente, considerando-se que partiu de uma geração de jornalistas e intelectuais formados por Ruskin para acreditar nos poderes restauradores de uma sociabilidade baseada em valores transcendentais, os quais estariam disponíveis através da estetização da vida.

Para observar essas questões, a presente dissertação tomou como principal fonte um livro organizado por Whistler. *The Gentle Art of Making Enemies* é fruto das questões acima citadas e uma resposta bastante peculiar aos problemas colocados ao artista moderno do século XIX. Publicado no auge da carreira do artista, o livro procura reafirmar suas posições e definir uma imagem a ser escrita na História. Em paralelo às questões mencionadas, o objetivo desta dissertação é também explorar os variados tipos de testemunho presentes em um livro, considerando-o além das ideias do texto. Um livro é um objeto de consumo específico, perpassado também por questões de ordem estética, *The Gentle Art* apresenta características físicas que falam sobre a continuidade visual nas obras de Whistler e sobre desenvolvimento do *design* editorial na época vitoriana.

O primeiro capítulo versará, portanto, sobre a história do livro, sua publicação e aspectos visuais, ou seja, o livro enquanto objeto produzido por um artista, e as implicações de algumas de suas características formais na leitura do texto. Examinar o

³⁴Cf. DOWLING, Linda. *The vulgarization of art: the Victorians and aesthetic democracy*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1996 pp. ix – xiv. A estética Whig, segundo Dowling, parte da crença no poder da coletividade a ser desenvolvida esteticamente, isto é, da nação a ser representada visualmente através de uma moralidade ligada à vida rural inglesa, supostamente perdida com a Revolução Industrial. A propriedade rural bem cuidada teria, pois, se tornado símbolo de uma política bem ordenada e estável, o que seria a força do Estado inglês.

livro além do que as palavras expõem é um desafio necessário para a compreensão do documento estudado como um todo. Assim, inicia-se com a apresentação de *The Gentle Art*, suas especificidades formais textuais, o que o define como uma autobiografia artística, e quais os sentidos desse termo. Uma das principais propriedades de *The Gentle Art* a ser considerada na análise do capítulo 1 é a estética do livro, baseando-se na impressão fac-símile disponível e em fotografias da segunda edição. Conhecido por expandir a preocupação estética em todos os aspectos de sua arte, Whistler desenvolveu o livro como um objeto parte de seu repertório artístico. Assim, sua recepção crítica é também parte do estudo aqui empreendido, considerando as escolhas estilísticas e o público almejado por Whistler para seu livro.

No segundo capítulo, o objetivo da análise é observar a formação da imagem que Whistler procurou desenhar de si. Sua aparência física ajudou a criar uma *persona* para o artista, mas o principal fator de influência na imagem pública de Whistler foi o embate que esse travou com seus críticos via imprensa. Em *The Gentle Art*, a preocupação com a definição do artista como aquele que procura defender sua obra perante um mundo que não o compreende é patente. Nesse capítulo, então, busca-se compreender quais as imagens projetadas no livro e para quem elas se dirigiam. Entre a preocupação de moldar sua imagem para o grande público, patronos e para o meio artístico, Whistler desenvolveu estratégias específicas que trabalharam para esse fim.

Finalmente, o terceiro e último capítulo trata da relação do artista com seus críticos, assunto principal do livro, como o próprio título deixa entrever. O intuito do capítulo é, portanto, observar uma seleção de textos presentes em *The Gentle Art*, procurando observar quais eram os conceitos debatidos (acabamento, composição, temática, técnica, etc.) e como esses textos procuram caracterizar e definir uma imagem para esses críticos. Mais uma vez, é necessário atentar para o fato de que se trata de uma

construção planejada por Whistler para os fins específicos aqui examinados. Em um segundo momento, a análise da relação do artista americano com seus colegas e outros agentes do campo artístico visa estudar como essas relações podem esclarecer o processo de disputa de mercado entre os artistas e de como em um contexto de grande crescimento da classe, Whistler procurou demarcar seu mercado e suas linhas de ação, defendendo a originalidade de suas obras e suas ideias.

Capítulo 1 – Bíblia abíblia

A definição de um gênero literário para o livro publicado por James McNeill Whistler originalmente em 1890 é bastante discutida entre os estudiosos de seus trabalhos. Julie Codell, em sua publicação que analisa biografias de artistas vitorianos da segunda metade do século XIX, aponta para as características peculiares do livro do artista americano: construído a partir de recortes de textos, na sua grande maioria previamente publicados, *The Gentle Art of Making Enemies* seria uma autobiografia desconstruída em forma de diálogo, alternando momentos de ataques dos críticos com as respostas do artista.

O volume, por vezes referido na imprensa por seu nome estendido “*The Gentle Art of Making Enemies: as pleasingly exemplified in many instances, wherein the serious ones of the earth, carefully exasperated, have been prettily spured on to unseemliness and indiscretion, while overcome by an undue sense of right.*” é uma autobiografia do artista enquanto tal, nascido no espaço público e nele criado.³⁵ Porém, diferentemente dos outros volumes do gênero, Whistler não narra a Genesis de seus trabalhos; sua identidade e carreira não são descritas por suas origens biológicas ou geográficas, mas são mapeadas publicamente pelas reações críticas às suas obras. Para Codell, o livro de Whistler reconhece o espaço público como local de nascimento do artista moderno e a realidade de que esses artistas seriam criações, e por vezes vítimas, da recepção pública.³⁶

Já Patricia de Montfort atenta para uma crítica contemporânea do livro, em que Oswald Crawford classifica *The Gentle Art* como “bíblia abíblia”, ou seja, um livro que

³⁵ Freeman's Journal and Daily Commercial Advertiser (Dublin, Ireland), Tuesday, June 17, 1890.

Segundo o jornal irlandês, o título estendido era uma referência sarcástica ao estilo dos escritores antigos.

³⁶CODELL, Julie F. *The Victorian Artist: Artists' Life Writings in Britain, 1870-1910*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. pp. 169-193

não é um livro, algo da mesma categoria dos dicionários e catálogos.³⁷ Para a professora da Universidade de Glasgow, essa definição leva a considerar o impacto da forma do livro em seus leitores, ponderando se o mesmo foi considerado uma autobiografia artística da carreira de Whistler ou simplesmente como um livro de artista, uma realização tipográfica conceitual.³⁸ O livro pode também ser entendido como a história da vida artística de Whistler em Londres, já que se concentra quase que exclusivamente em acontecimentos e debates travados com críticos de arte britânicos.

O estudo de uma biografia, um gênero bastante específico e híbrido, pode ser muito profícuo para o historiador, na medida em que a construção programada da história de uma pessoa é sempre perpassada por questões fundamentais à época. Além disso, uma análise das intenções que guiam essa construção tende a desmistificar a figura do artista, e passar a percebê-lo como produtor cultural que participa diretamente da construção dos significados da arte e do artista, disponíveis não somente na obra de arte, mas em toda uma gama de produtos e ações geradas por ele.³⁹

Comparando *The Gentle Art* com biografias de outros artistas da mesma época, Montfort observa o que o diferencia dos demais: a qualidade fragmentária do conjunto, sua abordagem editorial impiedosa, acentuada pelo espaçamento excêntrico e enxuto do índice do volume único, contrastavam com biografias rigidamente cronológicas e exaustivamente detalhadas. O atributo da concisão seria então a qualidade distintiva de *The Gentle Art* quando comparada com as biografias “arqueológicas” e criteriosas de outros artistas da época.⁴⁰ A característica fragmentária do livro faz com que ele possa ser compreendido também como um grande álbum de recortes de jornal, porém com uma linha bem delimitada a ser preservada para as gerações futuras. Para Montfort, *The*

³⁷ MONTFORT, Patricia de. “The Gentle Art - An artistic autobiography?” *The Whistler Review*, Vol. 1 (1999) p. 39

³⁸ *Idem*

³⁹ CODELL, J.F., *Op.Cit.* p. 3

⁴⁰ MONTFORT, P. *Op.Cit.* p.40

Gentle Art é um livro vivo e aberto, uma espécie de livro de referências, ao que Whistler muitas vezes se referia como a “sua bíblia” ou até mesmo a “bíblia da arte”.⁴¹ A abordagem auto-mitológica com finalidades redentoras pode ser considerada como uma evidência da intenção do artista em criar a sua própria “bíblia”, uma história definitiva de si.

Outra questão que pode ser pensada através do livro de Julie Codell é a posição intermediária dessa autobiografia construída por Whistler. A autoimagem programada pelo artista em *The Gentle Art* apresenta características tanto de biografias vitorianas, quanto de biografias modeladas por imagens modernas do artista. Se, por um lado, Whistler apresenta-se como um trabalhador incansável e homem combativo, qualidades marcadamente vitorianas; ao mesmo tempo, pode-se observar a valorização de atributos como a inspiração e genialidade de sua arte.⁴² Mas, principalmente, uma biografia tipicamente vitoriana prezava os grandes feitos e reconhecimento do artista, e como se pode observar em *The Gentle Art*, o foco são as injustiças a que Whistler teria sido submetido, sem, contudo, submeter-se.

A produção de uma autobiografia deve ser também lida no contexto específico da grande popularidade que esse gênero teve na segunda metade do século XIX na Grã Bretanha. Codell afirma que a popularização desse tipo de literatura fez parte de um processo maior de aculturação da classe média trabalhadora, iniciada pela reimpressão dos clássicos da literatura inglesa e biografias de autores.⁴³ “Assim como as séries literárias, séries artísticas eram promovidas como veículos para a autoeducação e

⁴¹ ‘Whistler to Edward Guthrie Kennedy, 5 August [1895], GUW 09733’ In: MACDONALD, M., MONTFORT, P.de, THORP, N. (ed.) *The Correspondence of James McNeill Whistler, 1855-1903*, On-line edition, University of Glasgow.

⁴² CODELL, J. F. *Op.Cit.* p. 5

⁴³ Não é trabalhado aqui quem foi o leitor de fato de *The Gentle Art* por ser uma tarefa muito mais extensa do que o cabível aqui. Algumas cartas da base de dados nos dão pistas sobre esses leitores, como no caso de uma carta que uma freira enviou ao artista em 1901, pedindo a doação de uma cópia do livro “para a biblioteca iniciada para os pobres, com o intuito de estimular os a adquirir “autorrespeito”. Cf. ‘M. Dominic to Whistler, 23 October 1901, GUW 00848’ In: MACDONALD, M. et al. *Op.cit.*

autoajuda.”⁴⁴ Essa seria uma forma programada de encorajar os leitores a se familiarizar com uma cultura nacional, personificada no artista como paradigma da personalidade inglesa, socializando-os como novos consumidores culturais.⁴⁵

A prolixidade e a popularidade das biografias fez com que o gênero se tornasse uma indústria cultural [...] como definida por Theodor Adorno e Max Horkheimer: uma cultura de massa sujeita aos princípios organizacionais e valores do capitalismo industrial.⁴⁶

Considerando então a especificidade do contexto para a produção de uma biografia, as características particulares de *The Gentle Art* podem ser entendidas como uma tentativa de escapar do modelo previsto para uma autobiografia artística. O livro não se apresenta como uma narrativa linear da história de um inglês bem sucedido, mas uma colagem diacrônica de textos variados sobre um americano rejeitado pela crítica dominante. A montagem não cronológica dos textos no livro deve ser compreendida como uma estratégia de “quebra de narratividade”, também utilizada pelo artista na sua produção plástica: ao cortar a linearidade do tempo e rearranjar os blocos de texto de forma aparentemente aleatória, Whistler desloca a atenção do leitor da história dos acontecimentos para o debate de ideias travados no texto.

Em 1892, quando publicou a segunda edição de *The Gentle Art of Making Enemies*, o americano James McNeill Whistler estava no auge de sua carreira. A edição seguiu sua grande retrospectiva na galeria Goupil e a instalação de dois de seus “*Arrangements*”, em 1891, em coleções públicas: o retrato de Thomas Carlyle comprado por um grupo de Glasgow, e o retrato de sua mãe adquirido pelo governo francês que, no mesmo ano, o promovera a oficial da Legião de Honra. Whistler atingiu, nesse ano, um status sem precedentes como artista.⁴⁷

⁴⁴ CODELL, J. F. *Op.Cit* p. 7

⁴⁵ *Idem*

⁴⁶ *Idem* p. 8

⁴⁷ MONTFORT, P. de. *Op.Cit.* p. 39

Assim, Montfort nota que o diferencial da segunda edição, a secção intitulada “*Autobiographical*”, encerra o livro com uma atmosfera de finalidade resoluto, ao que no último texto o artista anuncia: “Atlas, we ‘collect’ no more”.⁴⁸ Observando suas cartas pode-se, contudo, notar que Whistler chegou a planejar uma terceira edição do livro, mas que nunca saiu do papel.⁴⁹ Portanto, a segunda e última edição de *The Gentle Art* tornou-se o texto padrão para as análises acadêmicas que seguiram e é o que será aqui considerado.

Ao analisar a distribuição e a tipologia dos textos que formam o conjunto de *The Gentle Art*, já é possível observar algumas questões sobre os fins do artista para a publicação. Dentre os 125 textos que compõem o livro de 334 páginas, 71 são do próprio artista. O espaço que Whistler constrói como resposta e debate com seus críticos e colegas é ainda maior ao se considerar o uso que o autor fez das margens do livro para inserção de comentários em alguns dos textos de seus oponentes. Quase nenhuma crítica aparece sem a resposta do artista. Deste modo, o que em uma primeira leitura parece ser uma coleção de críticas negativas ao trabalho do autor, revela-se como um livro ativamente defensivo.

Das cartas trocadas publicamente entre o artista e seus opositores, e republicadas no livro, a maioria apresenta Whistler em posição de defesa de suas ideias e valores, o que contribui para construção da imagem de um homem combativo. Os ataques diretos feitos por ele a terceiros aparecem ligados a temas de sua linha de defesa, principalmente à questão da preeminência do artista em seu meio. Algumas cartas aparecem também como um esclarecimento que o artista prestava a seu público,

⁴⁸ MONTFORT, P. de. *Op.Cit.* p. 39. O texto faz referência à coleção de críticas do artista, ou seja, aos textos formadores do livro.

⁴⁹ ‘Whistler to Heinemann, [9 November 1894], GUW 09861’ In: MACDONALD et al. *Op.Cit.*. Ver também “LITERARY GOSSIP” In: *The Belfast News-Letter* (Belfast, Ireland), Monday, June 10, 1895; Issue 24932.

principalmente em relação às suas obras e suas intenções. Whistler aproveitou também a coletânea para publicar cartas até então privadas.

Além das cartas, Whistler republicou na sua coletânea autobiográfica alguns de seus panfletos e manifestos anteriores. O mais importante deles, o texto de 1885, *Ten O'clock Lecture*, é um discurso sobre seus ideais artísticos, e pode ser entendido como uma das primeiras tentativas do artista de cimentar suas opiniões através de seus escritos. Essas ideias são também encontradas no livro em textos de proposições artísticas, previamente publicados em catálogos de suas exposições.

Observados os tipos de textos que formam o livro, pode-se então procurar também ver quem eram seus interlocutores e quais os locais originais das disputas midiáticas. O que é notável já de início é a impossibilidade de reconhecer um nome que assinasse claramente a maioria das críticas jornalísticas. A historiadora Lynne Bell aponta para o fato de que na imprensa vitoriana

“o crítico de arte, assim como o jornalista, era na maior parte do tempo anônimo e completamente dependente do editor que,[...] determinava inteiramente a integridade ideológica do jornal. A ideologia pessoal de um crítico, portanto, deveria invariavelmente ser inserida na ideologia particular do jornal para o qual escrevia.”⁵⁰

Consequentemente, os jornais nos quais essas cartas e críticas foram publicadas originalmente interferem diretamente na forma e no enfoque dado às questões discutidas. Os dois principais periódicos dos quais Whistler retirou seus recortes são: o popular semanal *The World*, um dos principais jornais da sociedade londrina, com reportagens investigativas, colunas de fofoca e estilo íntimo de jornalismo, cuja audiência de classe média incluía muitos dos patronos e amigos do artista;⁵¹ e o *Pall Mall Gazette*, um jornal noturno popular entre os clubes de cavalheiros de Londres,

⁵⁰BELL, Lyne. “Fact and Fiction: James McNeill Whistler’s critical reputation in England, 1880 – 1892” 1987 Tese (Doutorado em filosofia) – University of East Anglia p 32. tradução livre

⁵¹http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/biog/display/?bid=Yate_E Acessado em: <03/06/2013>

inicialmente conservador e posteriormente radical com a mudança de editor em 1881, e cujo principal crítico de arte, George Thomson, era um apoiador da arte de Whistler.⁵² É portanto observável o tipo de público ao qual Whistler se dirigiu via mídia escrita, no caso, membros da classe média alta. E não é difícil entender o porquê dessa preferência por jornais que apelassem aos membros mais abastados de uma burguesia industrial, uma vez que esses eram a base de sua clientela e patronagem como observa Petri.⁵³

Contudo, mesmo que a grande maioria das críticas fosse publicada sem autoria marcada, alguns críticos de arte despontaram na época e tiveram participação direta nos debates com Whistler. Em *The Gentle Art* alguns nomes se destacam: P.G. Hamerton, Thomas Taylor, Henry Quilter, e Oscar Wilde. Fundador da revista de arte especializada *Portfolio*, Philip Gilbert Hamerton tinha grande interesse por gravuras artísticas, o que se refletia no periódico fundado em 1870. Hamerton era um dos líderes da crítica de arte conservadora e seu grande interesse em águas-fortes fez com que dirigisse sua atenção à produção de Whistler, que além de se dedicar à pintura, foi um dos principais gravuristas da época.⁵⁴ O editor da revista *Punch* Thomas Taylor, assim como Hamerton, era dos críticos mais influentes da linha conservadora e trabalhava também como crítico de arte no jornal *The Times*, um periódico voltado especialmente para os mercadores abastados de Londres. Em conjunto com Henry Quilter, crítico que escrevia também no *The Times*, esses homens

[...] operavam como poderosos juízes do gosto contemporâneo, estabelecendo a natureza e os limites do que era válido, questionável e inválido nas práticas artísticas. O paradigma conservador construído por eles era seguido pela maioria dos críticos de arte de Londres e da província.⁵⁵

⁵² BELL, L. *Op.Cit.* pp. 24 e 274; ver também apêndice I.

⁵³ PETRI, G. *Op.Cit* PP. 203-214

⁵⁴ BELL, L. *Op.Cit.* p 35

⁵⁵ *Idem.* p 30

Já a relação de James Whistler com Oscar Wilde era de outra natureza. Inicialmente ligados por seus interesses em debates teóricos sobre a arte, suas funções e especificidades, Wilde e Whistler se distanciaram ao longo dos anos 1880, através de uma série de provocações públicas. A principal questão entre os dois foi a origem das ideias sobre estética que ambos utilizavam em suas declarações públicas; Whistler afirmava que as opiniões de Wilde eram na realidade ideias suas. Para Stanley Weintraub, um dos biógrafos do artista, a palestra realizada em fevereiro de 1885, a *Ten O'clock Lecture*, seria então uma tentativa de Whistler de demarcar sua propriedade intelectual sobre os conceitos que Wilde estaria se apropriando.⁵⁶ Como se observa no capítulo 3, a propriedade intelectual de suas ideias originais foi uma preocupação de Whistler ao longo de sua vida e objeto de alguns textos do livro. Foi, portanto, na disputa pela autoria das imagens que norteavam o movimento da “arte pela arte” vitoriano que a relação do pintor com o poeta se desfez, criando, por conseguinte, uma antipatia mútua que se reflete em nas críticas publicadas de ambos os lados.

Considerando-se, então, seus interlocutores e a tipologia dos textos que formam o livro, é possível procurar visualizar um primeiro estrato do que Whistler pretendia ao sair de sua zona de atuação ao publicar um livro. É praticamente unanimidade entre os estudiosos do artista que o motivo primeiro de Whistler foi a necessidade uma vindicação pública contra seus críticos. Como já foi dito, a carreira do artista atingia nos anos 1890 o seu auge e o reconhecimento de sua contribuição tomava ares oficiais. Lynne Bell atenta para a importância de se considerar a especificidade do artista em seu meio, ao notar que:

Ao decifrar *The Gentle Art*, o papel de Whistler como ator social deve ser levado em consideração: um americano expatriado da classe média profissional, ele viveu, no início dos anos 1880, em uma

⁵⁶ WEINTRAUB, S. *Op. Cit.* p. 302

situação financeira precária (às vezes beirando a pobreza refinada) e nas margens geográficas e sociais da sociedade londrina.⁵⁷

A posição de Whistler no seu campo de atuação até o início da década de 1890 era, portanto, intermediária, sempre em risco de decadência econômica e constantemente procurando provar sua relevância. Então, pode-se observar como objetivo imediato do livro a necessidade de provar publicamente seu direito de pertencimento ao campo, certificado por seu sucesso, ainda que tardio. A “injustiça” causada pelo repúdio dos críticos é resolvida na mesma retórica, buscando provar que os argumentos utilizados por eles eram inválidos. Além disso, o caráter sincrônico dos textos do livro pode ser lido como tentativa de prova de um posicionamento constantemente afirmado ao longo dos anos.

Uma extraordinária trama de pirataria

A história da publicação do livro seguiu um curso bastante tortuoso. Segundo pode ser observado na bibliografia, a ideia de fazer um livro com os textos de Whistler publicados em jornal partiu do jornalista americano Sheridan Ford. Autor do panfleto publicado em 1888, *Art, a Commodity*, no qual pesquisou o comércio de arte contemporâneo, Ford procurou Whistler para a colaboração na produção do livro. Como evidenciado por documentação guardada na biblioteca da Universidade de Glasgow, o jornalista americano organizou e buscou entre os jornais ingleses e norte-americanos as principais notícias sobre Whistler e suas respostas⁵⁸. Segundo os biógrafos oficiais do artista, Joseph e Elizabeth Pennell, Whistler afirmou que a ideia do livro era dele e que Ford apenas o ajudara. Ford, por sua vez, garantia que a ideia era sua e que começou a

⁵⁷ BELL, L. *Op.Cit.* p.20

⁵⁸ ‘Sheridan Ford to [none], [August 1888/July 1889?] GUW 06811’ In: MACDONALD, M. et al. *Op.cit*

organizar o livro com a aprovação de Whistler.⁵⁹ A disputa chegou a figurar nas colunas da imprensa britânica, como as notícias das primeiras páginas do livro mostram.⁶⁰ Não demorou muito para o artista americano perceber que, sem a participação de Ford na produção do livro seu lucro seria maior. Na correspondência de Whistler, disponível online, é possível recuperar a carta em que o artista rescinde sua relação com Ford como editor do livro, oferecendo-lhe dez guinéus pelos serviços prestados até então.⁶¹

Foi assim que começou a disputa entre o jornalista e o artista para a publicação de *The Gentle Art*. Indignado com a proposta de Whistler, Ford resolveu então publicar a sua versão do livro, que foi lançada simultaneamente nos Estados Unidos e na Inglaterra. O livro “pirata” de Ford, como Whistler e a imprensa londrina passaram a se referir ao volume, impresso em Antuérpia, era um volume in-octavo de “confeção jornalística”, impresso em papel ordinário e com capa em papel de baixa gramatura, voltado para a larga audiência da sociedade londrina.⁶² O volume de Whistler se basearia nesses parâmetros para a criação de um contraponto estético da publicação oficial.

Como no caso famoso contra o crítico John Ruskin, o artista recorreu à justiça para assegurar seus objetivos: no caso, a apreensão e a proibição da venda do livro “pirata” de Ford. Com a ajuda de seus advogados ingleses, Whistler entrou com um pedido na corte Belga para a proibição da venda do volume. Ford foi condenado pela

⁵⁹ PENELL, E.R.; PENNELL, J. *The life of James McNeill Whistler*. London: W. Heinemann, 1911. Kindle Edition Cap. 34. Parágrafo 2.

⁶⁰ Em uma nota no jornal *Birmingham Daily Post*, o jornalista faz uma piada com a disputa do nome: “It is said in good authority that the title of Mr. Whistlers book – The gentle art of making enemies –as the happy thought, not of himself, but of the “pirate,” Mr. Sheridan Ford. Mr. Whistler own suggestion for a title was “Scalps”.” In: *Birmingham Daily Post* (Birmingham, England), Monday, June 23, 1890; Issue 9983

⁶¹ ‘Whistler to Sheridan Ford, [18 August 1889], GUW 01461’ e ‘Sheridan Ford to Whistler, 20 August, GUW 188913191’ In: MACDONALD, M. et al. *Op.Cit.*

⁶² MONTFORT, P. “Whistler and Heinemann: Adventures in publishing in the 1890’s” *The Whistler Review*, Vol. 1 (1999), p. 64

justiça a pagar uma multa de 500 francos e o valor de 3000 francos por danos.⁶³ Após o confisco das cópias belgas pela procuradoria do rei, Ford transferiu para Paris sua operação. A edição impressa na França diferia bastante fisicamente da edição belga e, como se pode observar nas cartas trocadas entre Whistler e seu advogado George Lewis, foi vendida também nos Estados Unidos, Escócia e Inglaterra.⁶⁴

Diante da corrida contra Ford para a publicação do livro, a questão dos direitos autorais é levantada. Sendo que o livro de Ford foi produzido com textos previamente publicados, um dos advogados de Whistler em Antuérpia o questiona sobre seu direito sobre os textos, pois, segundo a lei inglesa, esse não era uma infração à lei a copia de textos publicados em jornais e revistas; Whistler teve, então, que provar para a justiça belga que ele detinha os direitos sobre os textos publicados.⁶⁵ O mesmo foi feito para o território americano, como pode ser observado em uma carta oficial da biblioteca do congresso americano, na qual são reconhecidos os direitos autorais de Whistler para o livro *The Gentle Art of Making Enemies*.⁶⁶

Pode-se, então, partir para a observação da edição que Whistler publicou oficialmente em 1890. A escolha do editor foi essencial para que o artista tivesse tido a liberdade de criação e organização de seu livro, pois a empresa escolhida, a de William Heinemann, iniciara seus negócios em janeiro do mesmo ano e, como observa Montfort, Whistler se beneficiou do fato de que a editora de Heinemann ainda não possuía uma identidade comercial que talvez pudesse ter sido imposta a ele em outra editora. Os aspectos materiais e tecnológicos da produção de um livro eram um grande interesse de Heinemann, o que possivelmente também colaborou para a forma final da publicação,

⁶³ ‘Tribunal de 1re Instance to Whistler, 10 July 1891 , GUW 00194’ e ‘A. Maeterlinck to Lewis and Lewis, 24 March 1890, GUW 03748’ In: MACDONALD, M. et al. *Op.Cit* . Ver também: Aberdeen Weekly Journal (Aberdeen, Scotland), Tuesday, October 27, 1891; Issue 11460

⁶⁴ Cf. GUW 02544, 01462 e 05001 In: MACDONALD, M. et al. *Op.Cit*

⁶⁵ Cf. GUW 03749,03751 e 03752 In: MACDONALD, M. et al. *Op.Cit*

⁶⁶ ‘A. R. Spofford to Whistler, 15 April 1890, GUW 02615” In: MACDONALD, M. et al. *Op.Cit*

pensada em seus mínimos detalhes, no trabalho em conjunto entre o artista e seu editor. A escolha da casa impressora para *The Gentle Art* pode ser entendida como um reflexo desse aspecto, na medida em que a Ballantyne, Hanson & Co, a filial londrina de uma impressora escocesa reconhecida por sua produção comercial, mas que atendia também artistas, acolhia tanto os interesses estéticos de Heinemann e Whistler, como lhes dava suporte no âmbito comercial ao se respaldarem em uma empresa já bem estabelecida.⁶⁷

Analisando a diferenciação de mercados que Whistler programou nos anos 1880, Petri faz uma observação bastante interessante para a compreensão da publicação de *The Gentle Art*: de que “significativamente, o livro nunca foi traduzido para a língua francesa”. Isso decorreria do tipo de abordagem que o artista programou para cada mercado específico. A estratégia de focar na crítica negativa na Inglaterra, e sua batalha contra os “filisteus” britânicos não foi levada à França, onde Whistler concentrou-se em construir uma opinião pública baseada na crítica positiva.⁶⁸ Uma observação dos tipos de produção exibidos nesses dois polos aponta para o fato de que, apesar de suas vendas serem significativamente menores na França, sua presença na cena parisiense de arte pagava-se em termos de reputação. Com o renome garantido na “Meca” do mundo da Arte, Whistler pôde arriscar o uso da crítica negativa, na construção da imagem de incompreendido, e garantir sua presença no mercado inglês, apresentando-se sob a aura da distinção. *The Gentle Art* é, portanto, fruto dessa estratégia e foi especificamente construído sobre essas questões.

Para que a edição oficial fosse publicamente anunciada como tal, Heinemann e Whistler elaboraram em conjunto um “anúncio do editor”, na qual Whistler autoriza a empresa de Heinemann a publicar a versão oficial de *The Gentle Art*, em vista do “perigo de futuras tentativas de publicação de forma insatisfatória ao público e ao

⁶⁷ MONTFORT, P. de, *Op.Cit.* pp. 66 e 67

⁶⁸ PETRI, G. *Op.Cit.* p. 486

autor”⁶⁹. Fazendo referência ao produto “falsificado” de Ford, a preocupação como a qualidade do material entregue ao público aparece como motivo principal do anúncio. Afastava-se assim da obra oficial, parte do “fantasma” do comercialismo. Essa estratégia de desviar a atenção do aspecto comercial inerente a um produto no sistema de mercado foi fundamental para o desenvolvimento comercial da arte de Whistler e se repete em seu empreendimento editorial. O valor venal do livro seria, portanto, uma decorrência da classe do objeto enquanto tal, focando assim no aspecto da qualidade do livro.

Distanciado o perigo iminente, o anúncio explicita os tipos de edição e seus respectivos custos: uma edição por 10s6d (dez xelins e seis pênis), algo em torno de meio guinéu, e uma edição grande confeccionada com papel feito à mão –marca de qualidade dos materiais usados – com edição limitada de 150 volumes para a Inglaterra e 100 cópias para os EUA.⁷⁰ Observando os anúncios feitos por Heinemann nos jornais britânicos, é possível ter uma base de comparação para o preço da edição padrão de *The Gentle Art*. O gráfico a seguir foi construído em cima dos números disponíveis na base de dados *19th Century British Library Newspapers*, na qual foram encontrados 8 edições da *Pall Mall Gazette* em que se anunciava diretamente a venda de *The Gentle Art*.⁷¹

⁶⁹ *Birmingham Daily Post* (Birmingham, England), Thursday, April 17, 1890; Issue 9926

⁷⁰ MONTFORT, P. de, *Op.Cit* p. 67

⁷¹ *The Pall Mall Gazette* n^{os} 7873, 7877, 7891, 7895, 7918, 7947, 8658, 9361

Figura 1 – Preços de edições anunciadas na mesma página que *The Gentle Art* (faixa de preço em destaque) entre 1890-1895

Considerando-se o limite de alcance dos dados coletados, algumas observações podem ser colocadas. Primeiramente, é importante o fato de que todos os anúncios diretos de *The Gentle Art*, encontrados na base de dados para o período de 1890 a 1910 - na qual 60 entradas mencionam o volume aqui estudado – foram publicados na *Pall Mall Gazette*, um dos principais jornais no qual Whistler se apoiou ao longo de sua carreira. A escolha do jornal - cujo público alvo era a base da clientela do artista - para a divulgação de seu livro aparece como decorrência lógica.

Em segundo lugar, é patente o fato de que o preço da edição padrão de *The Gentle Art*, 10s6d, encontra-se na faixa de preço dos 10,5% livros mais caros do conjunto. Utilizando o índice de preços de venda como indicador para medir o valor relativo do livro atualmente, se obtém o valor de 45,10 libras esterlinas, ou 128,53 reais. Se for utilizado como indicador o ganho médio de um britânico em 1890 para medir o

preço relativo do livro, o valor é de 218 libras esterlinas, ou 621,30 reais.⁷² Ao observar as políticas de preços de Whistler para suas obras seriadas (gravuras), o preço de *The Gentle Art* se enquadra na estratégia comercial programada pelo artista para suas obras.⁷³ Na edição de 25 de Abril de 1890 da *Pall Mall Gazette*, uma nota sobre a futura publicação de *The Gentle Art* apresenta o livro:

Nós ouvimos que o “The Gentle Art of Making Enemies” do Sr. Whistler estará pronto em cerca de uma semana. É para ser um volume *luxo*, é claro, com margens largas e papel elegante. Talvez se faça uma edição mais-de-luxo ainda, numerada e com todos os restantes refinamentos. Talvez se faça uma edição menos-de-luxo – Não existe a palavra “barato” no dicionário do Sr. Whistler.⁷⁴

A nota apresenta aquilo que o anúncio de Heinemann previa: a edição padrão de 10s6d e uma edição “ainda mais de luxo” – numerada e assinada pelo artista que teria sido vendida por 31s6d – além de uma terceira edição mais acessível, da qual, porém, não se tem notícia da venda.⁷⁵ A observação do jornalista da *Pall Mall* de que a palavra “barato” não existe no dicionário de Whistler é, sem dúvida, uma referência tanto ao apreço do artista pelo refinamento de suas obras, quanto pelo conhecido padrão de preços dessas obras, questão que deu partida na discussão entre Whistler e Ruskin.

Com relação ao processo de divulgação e circulação, algumas informações podem ser observadas através dos documentos da base de dados mencionada e de algumas cartas de Whistler disponíveis online. Foram encontradas matérias fazendo referência direta ao livro em 11 jornais diferentes de três países do Reino Unido: Escócia (*Aberdeen Weekly Journal e Glasgow Herald*), Inglaterra (*Birmingham Daily Post, Bristol Mercury, Daily News, Leeds Mercury, Liverpool Mercury, Northern Echo*

⁷² Valor calculado utilizando o índice de preços de venda e de ganho médio relativos à 2011 disponível em: <http://www.measuringworth.com/ukenncpi/>. Conversão de libras para real com a cotação média (2,85 reais) de Dezembro de 2011 <http://www4.bcb.gov.br/pec/taxas/port/PtaxRPesq.asp?idpai=TXCOTACAO> Acesso: <20/07/2013>

⁷³ Cf. PETRI, G. *Op. Cit.* pp.369-372 Ver também na presente dissertação pp. 75-76.

⁷⁴ *The Pall Mall Gazette* (London, England), Friday, April 25, 1890; Issue 7831

⁷⁵ Fonte: http://encore.lib.gla.ac.uk/iii/encore/record/C__Rb1033764__SWhistler%20294__Orightresult__X3jsessionid=7353C16A0A7662341DB81E21F1573286?lang=eng&suite=cobalt Acesso: <20/07/2013>

e *Pall Mall Gazette*) e Irlanda (*Belfast News e Freeman's Journal*). São, na maioria, jornais de cidades de base industrial, nas quais o crescimento econômico da burguesia impulsionou o interesse pelo mercado de arte. As matérias foram divididas em resenhas, notícias ou notas, e anúncios. Como já observado, os anúncios diretos de venda (propaganda) foram encontrados somente na *Pall Mall Gazette* de Londres.

As notícias e notas sobre o volume são muito mais abrangentes que o os anúncios, e muitas vezes funcionam como propaganda indireta do livro. Como no caso acima citado, em que a notícia da publicação futura do livro dá ao leitor algumas informações prévias sobre o livro. Em uma edição do *Birmingham Daily Post*, o jornal menciona diretamente que foi informado por Whistler sobre a apreensão das cópias belgas do *The Gentle Art* “pirateado” e que Heinemann obtivera sua permissão para publicar o original – o que mostra a participação direta de Whistler na divulgação da obra.⁷⁶ A segunda edição do livro também foi noticiada pelos jornais britânicos, como no caso do irlandês *The Belfast News-Letter*, e do londrino *Daily News*, que até 1897 ainda divulgava a possibilidade de uma terceira edição.⁷⁷

Uma nota originalmente do jornal *The Truth* e replicada na *Pall Mall Gazette* e no *Aberdeen Weekly Journal* anuncia o número de cinco mil cópias do livro vendidas em uma semana. Não se pode afirmar apenas com esses dados que o livro tenha sido um sucesso de vendas, mas o tom de “surpresa” utilizado nas notas – evidenciado por construções como “apesar de lançado há uma semana atrás” – pode indicar ser esse um número de vendas maior do que o esperado para esse tipo de livro.⁷⁸ Também com relação à circulação do livro, a notícia de que a biblioteca pública de Leeds adicionou à

⁷⁶ *Birmingham Daily Post* (Birmingham, England), Thursday, April 17, 1890; Issue 9926

⁷⁷ *The Belfast News-Letter* (Belfast, Ireland), Monday, June 10, 1895; Issue 24932
Daily News (London, England), Monday, January 4, 1897; Issue 15841.

⁷⁸ *Aberdeen Weekly Journal* (Aberdeen, Scotland), Friday, July 4, 1890; Issue 11049 e *The Pall Mall Gazette* (London, England), Wednesday, July 2, 1890; Issue 7889

sua coleção uma cópia de *The Gentle Art* aparece como uma pequena evidência da aceitação pública do livro.⁷⁹

Já as resenhas abrem caminho para a observação de algumas questões sobre o livro, indicando quais os aspectos foram mais observados pelos jornalistas, e possivelmente por seus leitores. Na edição de cinco de Julho de 1890, o *Glasgow Herald* publicou uma resenha que pode ser lida inicialmente como favorável ao livro destacando seu aspecto lúdico, descrevendo o livro como “uma selvagem dança de bruxas em sagacidade, humor, eloquência, e anticlímax.” Para o jornalista, livros do estilo de *The Gentle Art* – baseados no interesse geral por fofocas – ao invés de serem elogiados e negligenciados, estariam destinados a ser danados e lidos. O artigo fecha com o comentário de que “Lamentamos dizer algo calculado para causar dor ao Sr. Whistler, mas tememos que ‘*The Gentle Art of Making Enemies*’ está destinado a ser um livro popular”.⁸⁰

Interessa observar no caso desta resenha a aceitação do livro unicamente enquanto fonte de entretenimento e as observações que levam ao leitor a impressão de se tratar de um livro não sério – característica repetidamente atribuída à arte de Whistler pelos críticos de arte conservadores, como observado no relato do caso Whistler x Ruskin. Ao prever a popularidade de *The Gentle Art*, o jornalista do *Glasgow Herald* o enquadra na categoria dos livros condenados pela crítica especializada. Se considerado o sistema de validação do campo artístico do século XIX como apresentado por Bourdieu, essa resenha condena o livro à categoria de comercial e, portanto, ilegítimo do ponto de vista da “Arte autônoma”. Vale notar também que, ao comentar que a popularidade seria uma dor para Whistler, o jornal reconhece as regras do campo e a posição almejada pelo artista.

⁷⁹ *The Leeds Mercury* (Leeds, England), Saturday, December 13, 1890; Issue 16439

⁸⁰ *Glasgow Herald* (Glasgow, Scotland), Saturday, July 5, 1890; Issue 160.

Em outra resenha mais focada nas intenções do artista americano ao publicar o livro, a edição da *Pall Mall Gazette* de 18 de junho de 1890 procura observar outros pontos. Caracterizando, de início, o livro como egotista e feminino – por sua construção sarcástica e galhofa – o jornalista propõe que uma tentativa de crítica sistemática do mesmo destruiria seu “charme”. A grande parte do livro, de cunho particular, é tida, assim como na matéria do *Glasgow Herald*, como um bom divertimento, caracterizado pelo estilo combativo do artista, o qual o jornalista atribui humoradamente à nacionalidade de Whistler e ao costume dos nativos americanos de escalpelarem seus inimigos – termo usado para marcar as respostas do artista a seus críticos. Ao chamar o relato do processo que o artista moveu contra Ruskin de um de seus mais felizes “arranjos”, a resenha aponta para o caráter construtivo do volume, ou seja, para o uso do livro como reforço das ideias do artista, ainda que distorcendo os acontecimentos. Nesse ponto, a proximidade das “teorias” artísticas de Whistler e do crítico são assinaladas como ponto alto da parte teórica do livro. O jornalista da *Pall Mall* classifica como positivas as construções teóricas presentes no livro, principalmente por não formarem um sistema teórico, mas por serem derivadas da prática do artista.

Finalmente, uma resenha publicada na revista *Punch*, e republicada na edição de 20 de Junho da *Pall Mall*, foca no aspecto físico do livro, comentando apenas que as “epístolas jacobinas” que formam o conteúdo do livro seriam avaliadas em outra ocasião. Assinada por “Baron de Book-Worms”, a resenha, que segue a linha de humor satírico pelo qual a revista era conhecida, foca suas observações em elementos que caracterizaram o livro enquanto construção editorial de Whistler: o posicionamento das borboletas com que o artista assina suas cartas, o refinamento dos materiais do livro, os cuidados com os espaçamentos e usos dos espaços da folha, e finalmente sua encadernação característica. Ao referir-se ao artista como “JAMES THE FIRST, of

America”, chama atenção para o espírito “aristocrata” do artista e seu conhecido gosto pelo refinamento de sua produção, observável na produção do livro, como se vê a seguir.

Arranjos em ouro e marrom

O impacto da estética de um livro na percepção do leitor é um estudo complexo e que depende de uma diversidade de fontes as quais não se teve acesso aqui para uma análise completa. Contudo, através das fontes disponíveis, foi possível observar algumas relações decorrentes das características físicas do livro que merecem ser mencionadas na medida em que dão acesso a questões levantadas por alguns leitores e remetem às expectativas e surpresas desses leitores em relação ao livro de Whistler, mostrando, portanto, os graus de inovação e conformidade do livro com a estética gráfica corrente.

Assim sendo, para iniciar, será considerada a primeira interação visual do leitor com o objeto, a capa. De material simples, cartão marrom, com a lombada reforçada em tecido amarelo e informações como título e autor, gravadas em dourado, a encadernação de *The Gentle Art* deve ser entendida como parte de uma série, a da produção escrita de Whistler, caracterizada pelas encadernações de capa marrom. A série iniciou-se com a publicação do panfleto “Whistler x Ruskin”, mais tarde renomeado como “Brown Paper No. 1” em 1878. Os catálogos e panfletos que se seguiram mantiveram a capa marrom com a tipografia distintiva usada pelo artista, levemente descentralizado e com sua “assinatura” característica, a borboleta estilizada criada pelo artista.⁸¹

⁸¹ Segundo Deanna Bendix, descentralização era característica de influencia japonesa na arte de Whistler. BENDIX, Deanna M. *Diabolical Designs: Paintings, Interiors, and Exhibitions of James McNeill Whistler*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1995 pp. 37-38

Segundo Grischka Petri, serialização era parte do sistema de produção de Whistler, que se iniciara com as “White Girls” em 1867.⁸² Novas séries foram introduzidas nas décadas seguintes, como os retratos “Arrangement in Black” e suas famosas paisagens tonais, os “Nocturnes”.⁸³ Petri observa que a inconsistência da numeração nos títulos das telas, as quais Whistler mudava de acordo com as exposições em que as apresentava, aponta para o fato de que ele não se preocupava com a identificação dessas obras na sua singularidade, mas como parte de um conjunto, o que teria levado Henry James a comentar que as telas da série dos “Nocturnes” dificultavam a possibilidade de se por um preço alto em cada uma.⁸⁴

A serialização e a impossibilidade de sequenciar a produção segundo seus títulos cambiantes marcados por termos generalizantes seria então uma das estratégias do artista para evitar a leitura narrativa de suas obras. É uma estratégia interessante, na medida em que é a participação de um conjunto não sequencial que garantiria a leitura de cada obra como uma unidade, e a inserção em um conjunto puramente estético deixava marcados os estilemas do artista, possibilitando ao público a familiarização com o que marcava e identificava uma construção whistleriana.

Além de marcar a inserção do livro em uma série - que continuou até seu último panfleto de 1899 “Eden x Whistler: the baronet & the butterfly” - as cores de *The Gentle Art* remetem àquelas utilizadas pelo artista nas suas exposições solo na Fine Art Society no início dos anos 1880, em particular à instalação criada para a disposição de suas obras na exposição solo de 1883, conhecida como “*Arrangement in White and Yellow*”. O predomínio do amarelo, branco, “flesh color” e marrom nas exposições fez parte dos

⁸² PETRI, G. *Op.Cit.* pp. 172-175

⁸³ A serialização pode ser observada como estratégia de produção de quase todos os produtos artísticos que Whistler lançou, como suas gravuras, as telas (paisagens e retratos), suas exposições, e finalmente, sua produção editorial.

⁸⁴ PETRI, G. *Op.Cit.* p. 176

esforços do artista em criar associações estéticas à sua *persona* artística.⁸⁵ A serialização marcada pela estética unificada das capas em marrom, algumas com detalhes em amarelo ou dourado, segue o esquema de cores programadas pelo artista para remeter à sua arte.⁸⁶

Na esteira das associações visuais, a sua borboleta “insígnia” é, sem dúvidas, a principal marca do artista enquanto tal, na medida em que substituiu a assinatura escrita de Whistler à partir de sua criação em 1869, deixando o artista de se apresentar através de uma informação linguística para se representar na linguagem que ele domina, a imagem.⁸⁷ As borboletas em *The Gentle Art* têm funções específicas de acordo com seu posicionamento, sendo a da capa a responsável por marcar a autoria do livro. A grande maioria das borboletas, com sua cauda em forma de ferrão, resume simbolicamente o espírito do texto que cancelam, provocativo e “causador de danos”. Contudo, a última aparição do inseto-assinatura não apresenta mais seu ferrão, pairando sobre nuvens, assinalando o desfecho do vindicado que anuncia em sua última frase não colecionar mais as ofensas dos críticos.

⁸⁵ Sobre os esquemas expositivos de Whistler Cf. PETRI, G. *Op.Cit.* p. 396-412.

⁸⁶ C.f. GUW 09054 In: MACDONALD, M. et al. *Op.Cit*

⁸⁷ <http://www.mr-whistlers-art.info/art/design/exhibitions/signature.shtml>

Figura 2 – Capa da edição numerada de *The Gentle Art of Making Enemies*

Figura 3 – Capa de 'Etchings and Dry Points, second series' – 1883

Figura 4 – Capa de 'Whistler versus Eden' - 1895

Figura 5 – Borboletas com ferrão – *The Gentle Art of making emeies*

Sabe-se, através de cartas do artista para seu editor, que a localização de cada borboleta foi planejada para cada texto específico, demonstrando a preocupação do artista com o impacto dessas sobre a forma final da página.⁸⁸ As borboletas variam de tamanho e posição de acordo com a distribuição do texto na página, sendo a diagramação uma das mais importantes características do livro, na medida em que traz em si uma relação com a produção de gravuras do artista e uma crítica formal à produção editorial artística em foco na época, liderados pela Kelmscott Press de William Morris, “pai” do movimento “Arts and Crafts”.

Uma breve observação da dualidade do movimento esteticista britânico ilumina as diferenças entre as soluções decorativas desenvolvidas por Morris e Whistler. Segundo Linda Dowling, o esteticismo britânico começou com a ênfase no poder das artes visuais em regenerar a vida social – debilitada pela dominação das indústrias nas áreas urbanas – e terminou com a insistência na completa independência da Arte com relação à vida, ao persistir na alienação do artista na sociedade.⁸⁹ Ou seja, nos termos de

⁸⁸ C.f. GUW 03336 e 02646 In: MACDONALD, M. et al. *Op Cit.*

⁸⁹ DOWLING, L. “Aestheticism” In: KELLY, Michael. *Op Cit.* p. 32

Bourdieu, o campo artístico britânico da segunda metade do século XIX foi dominado pela disputa entre a “arte social” e a “arte pela arte”, culminando com a ascendência da última. O movimento “Arts and Crafts”, propunha uma ligação entre arte e vida através da reforma nas artes decorativas – com ênfase nos *designs* simples e belos, sinceridade dos materiais, habilidade na execução, e beleza funcional – a ser empreendida pela cooperativa criada por Morris e Edward Burne-Jones para a produção acessível de móveis e outros objetos de decoração. Essa busca pela beleza simples e funcional foi uma reação ao gosto vigente, que se encontrava sob influência do gosto plutocrático do segundo império francês. A produção decorativa de Whistler deve ser entendida como uma resposta ao mesmo problema, porém alinhada ao culto da beleza em si proposta pelos partidários da “arte pela arte”.

O esteticismo iniciado na Inglaterra pela irmandade Pré-Rafaelista, fundada durante o idealismo insurrecional das revoluções políticas continentais de 1848, se baseou na busca pela simplicidade e fidelidade à natureza que seus membros descobriram no trabalho, então ignorado, dos pintores italianos do *quattrocento*.⁹⁰ Nesse contexto, o escrito de John Ruskin, “A natureza do gótico”, que buscava na arquitetura veneziana a expressão da união entre a arte e a vida de um povo, foi fundamental para a divulgação do ideal utópico do artesão medieval como o trabalhador unido com seus pares através de um trabalho ao mesmo tempo individualmente satisfatório para o criador e socialmente benéfico.⁹¹

Baseada em uma releitura do design gráfico dos incunábulo medievais a partir de uma palestra de Emery Walker em uma das exposições da “Arts and Crafts” de 1888, William Morris aprofundou-se no estudo dos tipos de impressão e criou a Kelmscott Press com o intuito de produzir livros dentro dos padrões de qualidade que os produtos

⁹⁰ DOWLING, L. “Aestheticism” In: KELLY, Michael. *Op Cit.* p 33

⁹¹ *Idem* A autora traça a raiz desse culto ao medievalismo à doutrina positivista de Auguste Comte na qual a sociedade positivista do futuro tiraria seus padrões da moral da Idade Média.

artesanais ofereciam. Com “meticulosa impressão manual, papel artesanal, xilogravuras feitas à mão [...] O livro se tornava uma forma de arte”.⁹²

A produção de Morris traz relações de oposição e proximidade com a produção gráfica de Whistler.⁹³ Proximidade na preocupação com o design total do livro, mas em resoluções completamente opostas. O ornamento é a base visual das produções gráficas de Morris, com todo o espaço da folha preenchido com iluminuras, capitulares e gravuras ricamente trabalhadas, na qual o branco da folha aparece apenas para fins de contraste. Diana Bendix considera que a densidade das páginas de inspiração medieval ofuscava o texto e seu sentido, pois o foco do leitor ficaria preso nas partes acessórias de uma página.

Figura 6 – William Morris – Folha de rosto dupla para ‘The Story of the Glittering Plain’, 1894

⁹² MEGGS, P. B. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009 p. 223

⁹³ http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/people/biog/?bid=Morr_Wm&firstname=William&surname=Morris

Em *The Gentle Art*, o espaçamento da tipografia leve e a assimetria do texto na página branca, além de criar margens amplas, podem ser entendidos como uma diagramação suntuosa, na medida em que não economiza papel na composição do livro. David MacKitterick, ao analisar a relação entre preço e aparência dos livros britânicos da época, aponta para a relação entre tamanho do tipo e número de colunas por página, e sua aparência luxuosa. Textos de livro mais baratos geralmente eram impressos em tipos menores e em duas colunas por página.⁹⁴ Os livros de Morris caem na mesma categoria do luxo pelo dispêndio, mas preenchendo as páginas com temas da natureza e arabescos elaborados.

A forma interna de distribuição das linhas pretas sobre o branco (texto sobre papel) remete à produção gráfica de Whistler, na qual a economia do traço e a utilização das particularidades do suporte para a composição de suas gravuras apresentam a mesma preocupação, possibilitando uma leitura aproximada dos grafismos. Bendix avalia o comedimento visual de *The Gentle Art* como um protesto contra o gosto popular burguês por livros de design atravancado.⁹⁵ No livro de Whistler as margens do abrem caminhos para relações talvez não programadas inicialmente pelo artista.

Decorrência direta da diagramação da página de *The Gentle Art* arranjada por Whistler e suas margens espaçosas é o uso que o próprio autor faz dessas zonas externas ao texto principal. É nas margens de seus textos, principalmente no relato do processo contra Ruskin, que o artista procura demonstrar a incompetência de quem o julga através de excertos de outros textos de seus críticos, seguidos de comentários seus.

⁹⁴ MCKITTERICK, David (Ed.) *The Cambridge History of the Book in Britain*, Vol. VI: 1830-1914. Cambridge: Cambridge University Press, 1999-2012. p. 107

⁹⁵ BENDIX, D. *Op.Cit.* p. 38

Just Indignation

OSCAR—How dare you! What means this disguise?

Restore those things to Nathan's, and never again let me find you masquerading the streets of my Chelsea in the combined costumes of Kossuth and Mr. Mantalini!

Upon perceiving the
Foot, in Polish cap
and green overcoat,
betrogged, and
wonderfully be-
furred.

Figura 7 – Exemplo de design das páginas de *The Gentle Art of Making Enemies*: página 243

Figura 8 – Island: Evening (1879/80) – ponta-seca

Figura 9 - Exemplo de design das páginas de *The Gentle Art of Making Enemies*: página 17

Figura 10 – The Dyer (1879/80) – água forte e ponta-seca

Nesse ponto, é importante observar uma nota que foi publicada no jornal irlandês *The Belfast News-Letter* na qual o jornalista responsável pela coluna "Echos of the week" comenta:

[...] o abundante e amplo campo ou margens de papel feito à mão através do qual o brilhante rio de tipos do Sr. Whistler flui tão sedutivamente, convida a escrever notas e comentários sobre os assuntos dilatados. A riqueza de espaço a disposição seduziu até o próprio Sr. Whistler a imprimir reflexões marginais em algumas de suas páginas.⁹⁶

A anotação do jornalista é bastante interessante na medida em que dá acesso aos usos que a diagramação do livro possibilitou tanto ao artista quanto a seus leitores. Ao utilizar-se do espaço disponível na página para adicionar suas próprias ideias no livro, o leitor se insere em sua cópia, tornando assim seu livro único e personalizado. Ou seja, participando diretamente de uma segunda construção do livro, o leitor impõe-se momentaneamente como crítico-autor. Ao mesmo tempo, essa atitude parece ser encorajada, mas talvez não planejada, pelo próprio autor no uso desse recurso.

Em suma, pode-se observar nos aspectos extrínsecos do livro - informações não textuais – a relação que a ideia de totalidade da obra de arte assume para Whistler. Toda produção do artista guiava-se a partir da ideia de totalidade da construção da obra, sendo que tanto o foco primário de suas produções, como os secundários (ambiência e apresentação) são pensados dentro de uma estética/ética delimitada pelo artista. Assim, é possível perceber, através da preocupação com esses elementos não textuais, que a identificação visual do livro com a figura do artista era também essencial para a realização dos objetivos do livro, principalmente no que tange o reconhecimento do artista enquanto tal, e na construção de um lastro visual a ser observável futuramente.

⁹⁶ *The Belfast News-Letter* (Belfast, Ireland), Saturday, June 28, 1890; Issue 23394. O mesmo comentário aparece em seção homóloga em *The Leeds Mercury* (Leeds, England), Saturday, June 28, 1890; Issue 16295

Capítulo II – Autorretrato de um “artista autêntico”

Contrastes marcaram as relações estéticas na vida de Whistler: sua personalidade cáustica e aparência programadamente excêntrica – reveladas em várias caricaturas que focam em sua figura esguia, de cabelos negros com um cacho branco em cima da testa, o monóculo e a cana de bambu, marcas de uma personalidade criada e mediada para o público – entravam em conflito direto com a delicadeza de sua arte, cujo principal foco era a modulação tonal sutil e balanceada. Assim, a criação da simbologia associada à *persona* do artista foi essencial para a divulgação de sua obra em um campo artístico que cresceu exponencialmente no século XIX.

Em paralelo, a formação de uma representação bem delimitada de sua própria história foi o grande projeto de Whistler nos anos 1890 e *The Gentle Art of Making Enemies* é sua grande obra nesse sentido. Como será observado, o artista procurou moldar a opinião do público geral se apresentando como alguém injustiçado pelas regras vigentes e buscou demonstrar seu conhecimento e suas ideias sobre arte para seus colegas e críticos, afirmando, desse modo, seu direito de ser reconhecido como um grande artista.

É necessário, portanto, sublinhar que a análise a seguir procura evidenciar os objetivos e as formas dessa imagem pública construída através de um livro elaborado com finalidades para dois tempos: para os leitores de sua época, *The Gentle Art* figura como uma defesa da arte e resposta aos debates artísticos; para os leitores do futuro, a formação da história de um artista e a garantia de seu lugar na História e no mercado. O quanto a realidade condizia com a imagem programada só pode ser estudado até certo ponto e seria objeto de um estudo de diretrizes diversas do que aqui se propõe.

Incompreensão necessária, ignorância benéfica

Para a análise a seguir, foi selecionado um texto paradigmático do que se pretende demonstrar. O início dá o tom da obra e é com um relato do julgamento da ação que moveu contra o crítico John Ruskin que Whistler começa. Esse episódio é, sem dúvida, o mais marcante de sua carreira e um dos grandes definidores da imagem pública do artista que se consolidou com o passar dos anos. James McNeill Whistler era um “dândi incompreendido”, ou, pelo menos, foi essa a imagem que procurou transmitir para o grande público. É na disputa com Ruskin que se inicia essa construção no livro.⁹⁷

Em julho de 1877, John Ruskin, então professor de Oxford e o crítico de arte mais importante de seu tempo, escreveu a seguinte apreciação relativa à tela de Whistler *Nocturne in Black and Gold – The falling rocket* (figura 13), exposta então na galeria Grosvenor, republicada em *The gentle Art* como prólogo:

Para o próprio bem do Sr. Whistler, não mais do que para a proteção do comprador, o Sr. Coutts Lindsay não deveria ter admitido na galeria trabalhos nos quais a mal-educada vaidade do artista tanto se aproxima do aspecto de trapaceiro intencional. Eu vi, e ouvi, muito sobre a imprudência londrina (*cockney*) anteriormente; mas nunca esperei ouvir um bufão (*coxcomb*) pedir 200 guinéus para jogar um pote de tinta na cara do público.⁹⁸

As palavras escolhidas por Ruskin para caracterizar tanto o artista quanto sua obra, dão acesso à opinião do crítico de que Whistler violava o que ele entendia como boa arte. Lyne Bell atenta para as frases de desdém “ill-educated conceit” (mal-educada vaidade), “willful imposture” (charlatanice intencional) e “cockney imprudence” (imprudência londrina). Para a autora, elas são indicativas de que Ruskin acreditava que a obra de Whistler transgredia as regras e códigos estéticos corretos e por isso não valia

⁹⁷ WHISTLER, James Abbot McNeill. *The gentle art of making enemies*. New York: Dover Publications, 1967. p. 2 “The Action”

⁹⁸ *Idem*. p.1 “Prologue”. Tradução livre “For Mr. Whistler's own sake, no less than for the protection of the purchaser, Sir Coutts Lindsay ought not to have admitted works into the gallery in which the ill-educated conceit of the artist so nearly approached the aspect of willful imposture. I have seen, and heard, much of cockney impudence before now; but never expected to hear a coxcomb ask two hundred guineas for flinging a pot of paint in the public's face.”

o dinheiro que o artista pedia por ela.⁹⁹ Cobrar duzentos guinéus, cerca de 16 mil libras em valores atuais, por um “pote de tinta na cara do público” era não só uma afronta como um roubo.¹⁰⁰

O debate com que se inicia o relato é, na realidade, sobre três visões da mesma questão - como se mede o valor intrínseco de uma obra - e quais as consequências dessas visões. A princípio, a posição de Ruskin com relação à obra de Whistler parece estranha se for levado em consideração o papel desse crítico na promoção da obra de William Turner. Em termos de técnica do emprego de cores e de acabamento, Whistler tem uma notável proximidade com Turner para que o repúdio de Ruskin fosse baseado em méritos dessa ordem, como faz parecer a defesa do crítico e suas testemunhas.¹⁰¹

Ruskin não compareceu ao tribunal para o julgamento da ação e o que se entrevê de condenação a Whistler no relato apresentado em *The Gentle Art* se dá através dos representantes legais do crítico, cuja apreciação estava muito mais ligada à crítica mais conservadora que Whistler enfrentou ao longo da vida, do que as opiniões de Ruskin em si. A confusão entre as ideias de Ruskin e de seus representantes se explica, segundo David Craven, pelo fato do crítico ter dois conceitos de acabamento.

Tem-se, primeiramente, o “acabamento técnico”, ou seja, o nível de detalhamento que fazia com que uma obra pudesse ser admirada independentemente da distância do observador. Nesse ponto, seria inconsistente que o grande admirador de Turner se opusesse a Whistler. O que opunha esses dois artistas era o “acabamento conceitual”, a capacidade da obra de evocar associações e, conseqüentemente, edificar o

⁹⁹ BELL, Lyne. *Op.Cit.* pp. 10-11

¹⁰⁰ Valor calculado utilizando o índice de preços de venda disponível em:
<http://www.measuringworth.com/ukenncpi/>.

¹⁰¹ CRAVEN, David. “Ruskin vs. Whistler: The Case against Capitalist Art.” *Art Journal*, Vol. 37, No. 2 (Winter, 1977-1978)

observador.¹⁰² Grischka Petri atenta também para diferença na escolha dos objetos, pois segundo o historiador alemão, ao passo que Turner pintava a partir da natureza, Whistler pintava motivos urbanos e modernos, o que teria levado Ruskin a mencionar a “imprudência *cockney*”.¹⁰³

O local onde a crítica de Ruskin foi originalmente publicada diz tanto a respeito do texto quanto às palavras em si. *Fors Clavigera: letters to the workmen and labourers of Great Britain*, eram panfletos publicados e distribuídos por Ruskin mensalmente entre os anos 1871-1878. Em forma de carta endereçada aos trabalhadores britânicos, Ruskin escrevia textos com o intuito de organizar, educar e fomentar ideias para um mundo melhor do que aquele do capitalismo industrial. Nesse contexto Ruskin aparece como um professor que procura *alertar* o homem comum contra o fetiche da mercadoria e, no caso da arte, a produção sem lastro conceitual palpável.¹⁰⁴

A participação da arte na formação moral do observador através da narrativa histórica ou da verdade presente na Natureza não era uma preocupação de Whistler que, assim como os outros defensores da “arte pela arte”, acreditava que o valor da arte residia em si mesma, em seus aspectos formais. Uma pintura era uma composição de cores e formas, e Whistler tentou deixar claro essa sua visão durante o julgamento:

“Você diz que essa é uma representação correta da ponte Battersea?”

“Eu não tinha intenção de que ela fosse um retrato ‘correto’ da ponte. É apenas uma cena de luar e o píer no centro da imagem pode não ser como os píeres na ponte Battersea como você os conhece em plena luz do dia. Quanto ao que a imagem representa isso depende de quem olha para ela. *Para algumas pessoas pode representar tudo que o que se pretende; para outras pode não representar nada.*”

“A cor predominante é azul?”

“Talvez”

“São aquelas figuras em cima da ponte designadas a ser pessoas?”

¹⁰² CRAVEN, D. *Op.Cit.* pp 141 ver também relato de Ruskin em MERRILL, Linda. “The diffusion of Aesthetic taste. Whistler and the popularization of Aestheticism, 1875-1885” 1985 Tese (Doutorado em filosofia) - University College, University of London p. 517

¹⁰³ PETRI, Grischka. *Op.Cit.* p. 269

¹⁰⁴ Cf. COOK, E.T. “Introduction to vol. XXVII” In: RUSKIN, J. *Fors Clavigera: letters to the workmen and labourers of Great Britain*. New York: LONGMANS, GREEN, AND CO., 1907

“Elas são apenas o que você gostar”
“Isso é uma barça embaixo?”
“Sim. Fico muito encorajado ao você perceber isso. Todo o meu esquema foi *apenas para trazer certa harmonia de cor*”¹⁰⁵

Se, em termos de “acabamento técnico”, Ruskin poderia ter sido um dos defensores do artista americano, a sua base teórica de valoração da arte não só o impediu de apreciar as criações de Whistler, como o levou a censurá-lo por pedir tanto dinheiro por uma obra que ele – Ruskin - considerou sem valor. Craven propõe que, ao condenar as pinturas de Whistler, Ruskin se coloca como defensor da verdadeira arte contra os efeitos debilitantes do capitalismo. A arte sem uma base conceitual era apenas ornamento, produção sem preocupação com a vida, ou seja, desnecessária.¹⁰⁶

É justamente opondo-se à ideia de aproximação da arte com a produção em cadeia da manufatura, eco do capitalismo industrial, que Whistler formava sua noção de valor da arte. Porém, para o artista, a questão estava na medida do valor do tempo. Em um dos excertos mais conhecidos do relato, o artista explica ao falar sobre a tela alvo da crítica de Ruskin:

“Bom, eu não estou muito certo; eu talvez tenha colocado ainda mais alguns toques nela no dia seguinte se a tinta não estava seca. É melhor eu dizer então que foram dois dias de trabalho nela”
“Ah, dois dias! O trabalho de dois dias, então, é por isso que você pede duzentos guinéus!”
“Não; - Isso eu peço pelo conhecimento de uma vida inteira.”
(*Aplauso*).¹⁰⁷

¹⁰⁵ WHISTLER, J. *Op. Cit.* p. 8 sobre a tela *Nocturne in Blue and Gold: Old Battersea Bridge*. Grifo meu "Do you say that this is a correct representation of Battersea Bridge?" "I did not intend it to be a 'correct' portrait of the bridge. It is only a moonlight scene and the pier in the centre of the picture may not be like the piers at Battersea Bridge as you know them in broad daylight. As to what the picture represents that depends upon who looks at it. To some persons it may represent all that is intended; to others it may represent nothing." "The prevailing colour is blue?" "Perhaps." "Are those figures on the top of the bridge intended for people?" "They are just what you like." "Is that a barge beneath?" "Yes. I am very much encouraged at your perceiving that. My whole scheme was only to bring about a certain harmony of colour."

¹⁰⁶ CRAVEN, D. *Op. Cit.* p. 142 ver também MERRILL, L. *Op. Cit.* p. 91.

¹⁰⁷ WHISTLER, J. *Op. Cit.* p. 5 "Well, I won't be quite positive; I may have still put a few more touches to it the next day if the painting were not dry. I had better say then, that I was two days at work on it." "Oh, two days! The labour of two days, then, is that for which you ask two hundred guineas!" "No;—I ask it for the knowledge of a lifetime." (*Applause*.)

Ou seja, a medida de valoração do tempo de trabalho gasto por Whistler na produção da tela não é dada pela quantidade de tempo de trabalho manual gasto, e sim pela quantidade de trabalho mental agregado. Aproxima-se, assim, o artista do trabalhador intelectual de mentalidade aristocratizada e se distancia do trabalho industrial, em que o produtor é apenas uma força de trabalho. É interessante notar como nesse ponto as ideias do crítico e do artista poderiam convergir, pois ambos valorizam o trabalho intelectual por trás da produção artística. Porém, a grande diferença está no que cada um espera do resultado dessa produção.¹⁰⁸

Mas é para os presentes no julgamento que Whistler fala, e na pergunta do advogado de defesa que se percebe a ideia de valoração ligada ao tempo de trabalho manual. Muitos dos críticos mais conservadores e ligados à arte acadêmica, como o influente P.G. Hamerton, seguiam tal padrão de valoração.¹⁰⁹ Além de definir seu processo de atribuição de valores de suas obras, Whistler confirma que o valor cobrado - 200 guinéus - era para o que ele definiu como uma obra acabada, questão colocada pela defesa usando o que se entende aqui por “acabamento técnico” como parâmetro.

"Mas artistas oferecem um bom valor pelo seu dinheiro, não é?"

"Fico feliz em ouvir isso tão bem estabelecido. (Risada) Eu não conheço o Sr. Ruskin, ou que ele acha que uma obra deveria ser exibida apenas quando acabada, quando nada pode ser feito para melhorá-la, mas essa é uma visão correta; o *arrangement in black and gold* era uma obra acabada, eu não intencionava fazer nada mais nela.”¹¹⁰

¹⁰⁸ Cf. MERRILL, L. *Op.Cit.* p.104 Merrill faz uma análise bastante pertinente de que o principal problema da crítica de Ruskin residiria na menção ao valor pedido por Whistler. Segundo a lógica da autonomia da arte, Ruskin estaria saindo de sua alçada de juiz do valor intrínseco e entrando na do marchand, juiz do valor de mercado, ao por em xeque o valor monetário da obra.

¹⁰⁹ BELL, L. *Op.Cit.* p. 208

¹¹⁰ WHISTLER, J. *Op.Cit.* p. 4 "But artists always give good value for their money, don't they?"

"I am glad to hear that so well established. (*A laugh.*) I do not know Mr. Ruskin, or that he holds the view that a picture should only be exhibited when it is finished, when nothing can be done to improve it, but that is a correct view; the arrangement in black and gold was a finished picture, I did not intend to do anything more to it."

Assim, Whistler se defende de uma vertente crítica – não a de Ruskin, mas de seus representantes - que fundamenta o valor da obra de arte com os mesmos parâmetros que utiliza para a manufatura, e se afirma como “artista autêntico”, se distanciando da faceta exploratória do dinheiro – apresentado por ele como apenas uma forma de confirmação do valor de seu trabalho intelectual. Ao esclarecer já nas primeiras páginas de seu livro como se dá a relação entre as suas obras e o dinheiro, Whistler se afirma como “artista puro”, o que procurou de defender ao longo do texto toda vez que a seriedade de seu trabalho foi questionada. Para garantir que o leitor percebesse a “vulgaridade” e a “ignorância” da defesa de Ruskin e do público, o relato é construído de forma a recriar a injustiça e o escárnio ao qual o artista teria sido imposto. De tal modo, Whistler começa aqui a desenhar em seu livro a sua autoimagem de “gênio incompreendido”.

Nesse ponto, é necessário fazer uma breve reflexão sobre o conceito de “artista autêntico” e de como a ideia de gênio incompreendido trabalha para a manutenção da ideia de autenticidade. Segundo Pierre Bourdieu, os “artistas autônomos” tinham diante de si um paradoxo interno à ideologia que seguiam: a “autonomia da Arte” era garantida pela sua posição central de repúdio às relações mediadas pelo dinheiro. Bourdieu acredita que o horror ao dinheiro e suas derivações, isto é, o mercado de arte, é proveniente de dois principais fatores. Primeiramente, da própria estrutura da “Arte autônoma”, que só pode sê-la na medida em que obedece apenas às solicitações internas do campo artístico e, conseqüentemente, apenas às necessidades internas do artista enquanto tal. É uma questão de concordância. Mas, o desprezo às relações mediadas pelo dinheiro é derivado também da necessidade de distanciamento de uma mentalidade que não corresponde às necessidades internas do campo artístico. Na realidade do capitalismo industrial, a ética da produção da arte não faz sentido.

Portanto, para que o reconhecimento financeiro de um “artista autêntico” fosse aceitável entre seus pares, seria necessário que fosse acompanhado da dominação simbólica de sua arte. “E a mística cristista do ‘artista maldito’, sacrificado neste mundo e consagrado no outro, é sem dúvida apenas a transfiguração em ideal, ou em ideologia profissional, da contradição específica do modo de produção que o artista puro visa instaurar”.¹¹¹ Ou seja, com o intuito de se diferenciar do artista burguês ligado à academia, era fundamental para o “artista puro” que sua imagem seguisse as regras dessa ideologia e o mito do gênio incompreendido/maldito era a forma mais segura de moldar a imagem pública do artista.

Feitas essas considerações, é mais fácil compreender porque Whistler faria um livro inteiro dedicado aos insultos que ele sofreu ao longo de sua carreira. A crítica de Ruskin e o julgamento deram ao artista a oportunidade única de se defender da forma mais pública possível da ameaça constante de ser tachado de “comercial”.

No relato do julgamento, são três os atores que representam os diferentes tipos de críticas que ele recebeu: os advogados de Ruskin, o público e as testemunhas de defesa (dois artistas e um crítico). Logo após se afirmar como um “artista autêntico”, Whistler passa a responder o interrogatório do advogado de Ruskin, que buscava provar que o artista procurou e provocou a crítica recebida ao produzir figuras “estranhas, conceitualmente fantasiosas, que não são dignas de serem chamadas de arte.”¹¹² Claramente ecoando a concepção de Ruskin de que uma arte sem escopo moral não tem valor e é, portanto, embuste, a defesa apresenta a definição da palavra *coxcomb*, um dos adjetivos empregados pelo crítico para definir Whistler:

O que era um *coxcomb*? Ele procurou pela palavra, e descobriu que ela vinha da antiga ideia do bufão licenciado que usava um chapéu e sinos com um rabo de galo, *que fazia gestos bobos para a diversão de seu mestre e família*. E se essa era a definição verdadeira, então o Sr.

¹¹¹ BOURDIEU, P. *Op.Cit.* p.102

¹¹² WHISTLER, J. *Op. Cit* p.11

Whistler não deveria reclamar, pois suas obras ofereceram a maior diversão!¹¹³

Portanto, é possível entender por *coxcomb* algo como um palhaço, um bobo que faz rir o seu mestre. É uma escolha realmente importante e que ecoa não somente as ideias de Ruskin sobre formas de construção de valor da arte, mas também sobre o papel do artista diante do mercado. A bela tela sem ideias que Whistler produzia para seus patronos não passaria de um gracejo programado para divertir o olhar de seu comprador. Ao afirmar que o artista não deveria reclamar do teor da crítica publicada por ser exatamente esse o efeito de suas obras, o advogado de defesa implica a submissão do artista a seu mestre, no caso o patrono capitalista ignorante, o qual, segundo a defesa do crítico, Ruskin tentou alertar:

Se as suas obras eram apenas extravagâncias, como poderia redundar em crédito ao Sr. Whistler manda-las à galeria Grosvenor para serem exibidas? Algum *senhor artístico* de Manchester, Leeds, ou Sheffield poderia talvez ser induzido a comprar uma obra porque era um Whistler, e o que o Sr. Ruskin quis dizer foi que ele deveria ter ficado em Manchester, Sheffield, ou Leeds, com o dinheiro em seu bolso.¹¹⁴

A resposta de Whistler se dá através da demonstração da ignorância e incapacidade de apreciação artística dos representantes da lei presentes. Apostando na ideia de consagração posterior, ele apresenta o insulto infligido sem uma resposta direta, mas marcando a vulgaridade daqueles que o julgam. É na contraposição com os “ignorantes em arte” que ele procura formar sua imagem ao longo do livro. O procurador do caso, J. Holker, da defesa de Ruskin, aparece no interrogatório de Whistler como o grande

¹¹³ WHISTLER, J. *Op. Cit* p.13 Grifo meu “What was a coxcomb? He had looked the word up, and found that it came from the old idea of the licensed jester who wore a cap and bells with a cock's comb in it, who went about making jests for the amusement of his master and family. If that were the true definition, then Mr. Whistler should not complain, because his pictures had afforded a most amusing jest!”

¹¹⁴ *Idem.* p. 12 Manchester, Leeds, e Sheffield eram as principais cidades industriais da Inglaterra na segunda metade do século XIX. Grifo meu “If his pictures were mere extravagances, how could it redound to the credit of Mr. Whistler to send them to the Grosvenor Gallery to be exhibited? Some artistic gentleman from Manchester, Leeds, or Sheffield might perhaps be induced to buy one of the pictures because it was a Whistler, and what Mr. Ruskin meant was that he might better have remained in Manchester, Sheffield, or Leeds, with his money in his pocket.”

exemplo dessa estupidez. Holker faz perguntas a Whistler para tentar evidenciar a falta de seriedade do artista, mas acaba aparecendo como um ignorante:

“Você põe suas telas sobre o muro do jardim, Sr. Whistler, *ou pendura elas no varal*, não é – para amadurecer?”

“Eu não entendi”

“Você não coloca suas pinturas fora no jardim?”

“Ah! Eu entendi agora. Eu pensei primeiro, que você talvez estivesse usando de novo um termo que você está acostumado a usar. Sim; eu certamente coloco das telas no jardim para que elas possam secar ao ar livre enquanto eu pinto, mas eu teria pena de ver elas ‘amadurecerem’”

“Por que você chama o Sr. Irving de ‘um arranjo em preto?’”
(*Risada*)

Sr. BARÃO HUDDLESTON: “É a imagem e não o Sr. Irving que é o arranjo.”¹¹⁵

A incompreensão da técnica de pintura ao ar livre fez com que o procurador-geral entendesse os métodos de Whistler como uma excentricidade, o que ele procurou demonstrar ao longo do julgamento segundo o relato do artista. Nem mesmo o juiz escapa dessa questão, pois, ao ser apresentado a um *Nocturne* contendo a ponte Battersea, pergunta: “Qual parte da pintura é a ponte?”.¹¹⁶ O barão de Huddleston não enxergava e, portanto, não entendia a obra de Whistler e à pergunta de Holker sobre se ele poderia lhe fazer ver a beleza dessa obra – e, portanto, educar o seu olhar – o artista respondeu: “Não! Sabe, eu temo que seria tão desanimador quanto para um músico por suas notas no ouvido de um homem surdo”.¹¹⁷

Essa passagem marca claramente os fundamentos do pensamento estético, e consequentemente éticos, do artista. Aquilo que não pode ser ensinado ao procurador geral é o que faz de Whistler um artista verdadeiro, a genialidade e aptidão para a arte,

¹¹⁵ WHISTLER, J. *Op. Cit* p. 6 primeiro grifo é meu.

¹¹⁶ *Idem* p.7 “You put your pictures upon the garden wall, Mr. Whistler, or hang them on the clothes line, don’t you—to mellow?” “I do not understand.” “Do you not put your paintings out into the garden?” “Oh! I understand now. I thought, at first, that you were perhaps again using a term that you are accustomed to yourself. Yes; I certainly do put the canvases into the garden that they may dry in the open air while I am painting, but I should be sorry to see them ‘mellowed.’” “Why do you call Mr. Irving ‘an arrangement in black?’” (*Laughter.*)

Mr. BARON HUDDLESTON: “It is the picture and not Mr. Irving that is the arrangement.”

¹¹⁷ *Idem* p.10 “No! Do you know I fear it would be as hopeless as for the musician to pour his notes into the ear of a deaf man. (*Laughter.*)”

algo da ordem do sublime. O conceito de gênio-incompreendido foi fundamental para a construção da imagem do artista ao longo do livro. Através dos comentários laterais no relato - que são basicamente citações de textos de Ruskin criticando outros artistas que na época já eram entendidos como grandes mestres (Canaletto e Rembrandt em especial) - Whistler se aproxima dessa imagem.¹¹⁸ Se esses grandes artistas eram criticados por Ruskin assim como ele, é porque estavam no mesmo patamar.

Ao analisar o sistema de *marketing* e criação do mercado para obras de estética modernista, Robert Jensen observa o que ele chamou de “valor de mercado do gênio negligenciado”. No processo de transformação das práticas artísticas e das suas instituições, deflagradas pelo advento do modernismo nascido da oposição ao sistema vigente, uma dicotomia é criada entre os “artistas livres” – que trabalham sem o reconhecimento do grande público – e os “pseudoartistas” – “uma raça sem designação que adota o nome e algumas das maneiras dos artistas e professam vender beleza para o público burguês”.¹¹⁹ A distância que a recepção do artista livre guardava do mundo do comercialismo era essencial, portanto, para que sua produção fosse tomada como séria. Assim, ser publicamente ridicularizado por parte do grande público, que preferia a arte acadêmica, e pelos críticos burgueses, representava, na realidade do mercado de arte, o processo de distinção necessário para que um artista de estética moderna tivesse seu valor. Portanto, a percepção da exclusão de um artista – sendo ela real ou imaginada – era fundamental para aquisição do capital simbólico de estética rebelde, “que na geração seguinte teria poder inigualável no mercado”.¹²⁰

¹¹⁸ WHISTLER, J. *Op. Cit* p. 11

¹¹⁹ JENSEN, R. *Op.Cit.* pp 35-39 citação de Roger fry

¹²⁰ *Idem.* p. 39 Lyne Bell também aponta para essa questão: “In a similar manner, Whistler's partisan critics and dealers, in an effort to cultivate a market for the artist's work, argued that despite existing critical hostility posterity would eventually recognize Whistler as a modern Old Master.” BELL, L. *Op.cit.* p. 336

Considerando a importância da vilificação do artista, a participação do público que assistiu o julgamento é construída no relato de forma a dar a impressão de ser uma massa indistinta e influenciável. A audiência aparece unicamente como ações marcadas entre parênteses, risos e aplausos, sem uma aparente preferência entre as partes.

No relato, conta-se 9 marcações de risos, das quais 7 são respostas à fala de Whistler, 1 à fala do Juiz e 1 à do advogado de Ruskin. Contudo, o riso do público não aparece como um ato de zombaria ao artista, e sim como uma reação às formas com que esse responde as perguntas de Holker, ou seja, é uma reação à *persona* de Whistler, o dândi: “O que aconteceu com o *nocturne in black and gold* ?” perguntou a defesa, “Eu acredito que está diante de você” responde Whistler, ao que a plateia ri.¹²¹ A única marcação de aplauso se dá na fala de defesa de Whistler. O dandismo, tão característico do pintor americano e facilmente observável ao longo do texto, é lido por Bourdieu como manifestação nos artistas da singularidade paradoxal da dupla ruptura proposta pelos seguidores da “arte pela arte”:

[...] o dandismo não é apenas vontade de aparecer e impressionar, ostentação da diferença ou mesmo prazer em desagradar, intenção concertada de desconcertar, de escandalizar, pela voz, o gesto, a brincadeira sarcástica; é também e sobretudo uma postura ética e estética inteiramente voltada para uma cultura (e não um culto) do eu, ou seja, para a exaltação e a concentração das capacidades sensíveis e intelectuais.¹²²

Linda Merrill, analisando os relatos jornalísticos do julgamento, relata que o público presente no julgamento era altamente letrado, havendo também uma grande quantidade de senhoras da sociedade inglesa na plateia; o júri especial era formado por homens que possuíam grande *status* social, na sua maioria banqueiros, mercadores e grandes proprietários.¹²³ Assim sendo, os presentes, principalmente aqueles que julgaram a ação, representavam a clientela de Whistler e o público leitor de Ruskin,

¹²¹ WHISTLER, J. *Op.Cit.* p.7. "What has become of the nocturne in black and gold?"

"I believe it is before you." (*Laughter.*)

¹²² BOURDIEU, P. *Op.Cit.* p. 97

¹²³ MERRILL, L. *Op.Cit.* p. 305

mesmo que este se endereçasse aos trabalhadores ingleses no artigo original. No relato que o artista constrói, a impossibilidade de identificação e o tratamento massificado dessas pessoas demonstra a desconsideração que Whistler tinha em relação a elas como juízes da arte. Ou seja, não era da alçada desses o poder de julgá-lo, o que, como será observado, caberia apenas a seus pares e colegas de campo.

Mas, até mesmo entre aqueles que habitavam o mundo da arte, Whistler teria encontrado oposição e isso é visível ao analisar as testemunhas chamadas pela defesa de Ruskin: Edward Burne-Jones, artista do grupo dos Pré-Rafaelitas que disputou mercado com Whistler nos anos 1860,¹²⁴ William Powell Frith, pintor da Royal Academy e Tom Taylor, crítico de arte da revista *Punch*. O exame de Burne-Jones pelo segundo advogado da defesa, C.Bowen, concentra-se na ideia de demonstrar a impossibilidade de se entender a obra de Whistler como uma arte séria. Esse artista se baseou nos conceitos de acabamento, detalhe e composição, dos quais a obra do seu colega americano não teria nenhum. A única qualidade que ele reconheceu é a da cor e da “atmosfera” criada e *Nocturne in Black and Gold* seria apenas um rascunho.

Em termos de comparação e definição dos conceitos discutidos, é levada à corte a tela de Ticiano de 1548, *Retrato do Doge Andrea Gritti*. Ao tomarem como referência para apreciação e julgamento de valor uma obra de três séculos, o advogado e a testemunha da defesa não consideram a possibilidade da transformação do trabalho artístico, partindo de uma visão teleológica e não historicista da arte. Para a construção da imagem de Whistler como um artista moderno, essa comparação é essencial. Burne-Jones ainda comenta sobre o valor pedido por Whistler, o grande gatilho da crítica de Ruskin:

Sr. BOWEN: “Você acha que duzentos guinéus é um preço alto para essa obra?”

¹²⁴ Cf PETRI, G. *Op.Cit.* p. 73

Sr. JONES: “Sim. Quando você pensa na quantidade de *trabalho sério* feito por uma soma menor.”¹²⁵

Mais uma vez, a obra de Ticiano é usada como comparação e, nesse caso, com relação ao valor de mercado das duas obras comparadas. Quando Bowen pergunta a Burne-Jones qual o valor dessa obra de Ticiano, o artista responde que isso é um mero acaso do salão de vendas e que mesmo se valesse mil guinéus, para ele valeria muitos milhares a mais.¹²⁶ O artista reconhece que o valor de mercado flutua e que nem sempre representa o valor intrínseco de uma obra. O problema de Whistler, segundo Burne-Jones, foi pedir um valor alto por um trabalho não tão honesto e que evadia as dificuldades de sua arte.¹²⁷

A seriedade do trabalho é mais uma vez colocada em xeque no testemunho de William Frith que, apresentando suas credenciais de pintor acadêmico, nota que a pintura de Whistler é uma cor bonita que agrada os olhos e nada mais. Não valeria, portanto, os duzentos guinéus pedidos. Tom Taylor repete as testemunhas anteriores ao analisar a falta de acabamento da pintura e ao apontar que essa se aproxima de mais de um papel de parede pintado aproxima o trabalho de Whistler ao trabalho da indústria de papéis decorativos.¹²⁸ Não é difícil perceber como as testemunhas da defesa ecoam as ideias de formação de valor acima apresentadas. A obra de Whistler não valeria o que ele pedia, pois não era um trabalho completo, sério, e não apresentava nada além de beleza e atmosfera. A demonstração final da incompreensão sofrida teria sido dada pelo resultado do julgamento. Whistler ganhou a causa e, portanto, reconheceu-se que a crítica de Ruskin afetou diretamente o trabalho do artista. Porém, das mil libras pedidas

¹²⁵ WHISTLER, J. *Op.Cit* p.15 Grifo meu. “Mr. BOWEN: “Do you think two hundred guineas a large price for that picture?” Mr. JONES: “Yes. When you think of the amount of earnest work done for a smaller sum.”

¹²⁶ *Idem* p.17

¹²⁷ *Idem* p.16

¹²⁸ *Idem* p.18

pelos danos, o juiz concedeu um *farthing*, cerca de 1/960 de uma libra, ou seja, praticamente nada.

O relato evidencia a construção da imagem programada pelo artista também por aquilo que suprime. É apenas em um comentário lateral que se pode vislumbrar algum testemunho a favor do artista, no caso, o do artista Albert Moore, que influenciou muito a estética de Whistler nos anos 1860.¹²⁹ Através da reconstrução do julgamento feito por Merrill, é sabido que Moore compareceu ao tribunal como testemunha de Whistler. Mas, ao focar o texto nas críticas recebidas durante a apreciação das testemunhas e de seu próprio interrogatório, o artista americano realça a ideia de que foi exposto ao ridículo e julgado por filisteus, aproximando-se, assim, do modelo que pretende construir, o do incompreendido. Apesar de ser pouco mais de 5% do livro, o relato da ação contra Ruskin é fundamental, pois dá indícios de tudo aquilo que o livro pretende estabelecer.

A defesa do valor

A construção de Whistler como um conhecedor da arte e defensor de suas ideias em *The Gentle Art* é muito mais dispersa do que a formação da ideia de gênio-incompreendido acima observada. São muitos os textos em que ele se propõe a demonstrar sua autoridade e domínio de seu trabalho, mas alguns possuem pequenas aberturas para observar os valores que estavam em jogo na formação da imagem artística desse americano.

¹²⁹WHISTLER, J. *Op.Cit.* pp. 16-17 O comentário é apresentado como parte de uma carta de Moore para o jornal *Echo*, onde esse explicava que o trabalho de Ticiano apresentado como padrão de acabamento artístico era uma obra dos primeiros anos do pintor italiano e que apresentava um grau de acabamento muito maior do que as suas obras de maturidade. Para Moore, esse foi um movimento calculado para produzir um efeito errôneo no júri.

Um dos documentos mais interessantes do livro é o texto “The Red Rag” ou, em tradução livre, “O Trapo Vermelho”.¹³⁰ Originalmente publicado em maio de 1878 no periódico inglês *The World* - um jornal semanal voltado para acontecimentos sociais e dirigido para o público culturalmente polido do *West End* de Londres - o texto é um dos melhores exemplos da construção da imagem artística de Whistler.¹³¹

Em claro contraste com a passividade apresentada no relato acima analisado, o artista americano projeta aqui a agressividade floreada pela qual era conhecido em seus dias. Isso é visível nas primeiras palavras do texto, ou seja, seu título. Aileen Tsui, ao fazer uma análise semiológica dos títulos das obras de Whistler, aponta para uma interpretação bastante acertada quando se considera a característica provocativa do artista. Para a estudiosa americana, o trapo vermelho é uma referência ao manto rubro que o toureador faz dançar para desafiar a besta, no caso do texto, o público.¹³² É uma ótima alegoria da relação do artista com esse. Além disso, a importância de uma figura de virilidade marcada - o toureio - como um símbolo do artista, deve ser considerada no contexto do posicionamento de gênero dos artistas da “arte pela arte”.

Em seu livro dedicado à invenção do artista americano moderno, Sara Burns destina um capítulo aos processos de regulação da masculinidade dos artistas e do combate à degeneração percebida como a feminilidade do movimento esteticista. Burns ressalta o fato de que enquanto artistas como Oscar Wilde eram considerados pelo público como alterados e perigosos em sua proximidade e fascínio que causavam no mundo feminino, Whistler conseguiu distanciar-se dessa faceta de sua arte, destacando de seu culto ao belo a busca hedonista dos prazeres sensuais. O artista americano se beneficiou da construção então em voga do homem anglo-saxão como um lutador; com

¹³⁰WHISTLER, J. *Op.Cit* pp. 126-128

¹³¹ BELL, L. *Op.Cit.* pp. 23 e 28

¹³²TSUI, Aileen “The phantasm of aesthetic autonomy in Whistler’s work: titling The White Girl” *Art History*, Vol. 29, N°3 (June 2006) p. 444

seus constantes ataques públicos aos seus inimigos, ele era o “mercenário do mundo da arte: um aventureiro independente sedento de sangue”.¹³³

Ao buscar defender os títulos sinestésicos que dava às suas obras como forma de bloquear a tentativa habitual dos observadores de formar uma narrativa a partir da imagem, Whistler procurou demonstrar seu conhecimento do estado da arte e de seu público.¹³⁴ *The Red Rag* clama pela autonomia e poder do artista sob sua obra, além de reafirmar ser a arte unicamente uma combinação de formas e cores, o que para o público londrino vitoriano seria uma grande provocação.

Meu quadro ‘*Harmony in Grey and Gold*’ é uma ilustração do meu significado – uma cena de neve com uma única figura preta e uma taverna iluminada. *Não me interessa o passado, presente, ou futuro da figura preta*, colocada ali porque o preto era necessário naquele lugar. Tudo o que eu sei é que a minha combinação de cinza e ouro é a base do quadro. Agora, *isso é precisamente o que meus amigos não conseguem compreender*.

Eles dizem, ‘porque não chamar de ‘Trotty Veck’¹³⁵, e vender por uma redonda harmonia de guinéus de ouro?’ – ingenuamente reconhecendo que, *sem batismo, não há...mercado!*¹³⁶

A falsa ligação entre uma obra imagética e uma história literária seria apenas uma isca do mercado de arte e, portanto, completamente alheia ao que a pintura em si propõe. Assim, Whistler se posiciona publicamente contra os truques do mercado de arte para chamar atenção de uma obra, cujo valor residiria somente em sua construção interna. Nesse ponto, mais uma vez o artigo de Tsui ilumina essa construção, na medida

¹³³ BURNS, Sarah. *Inventing the Modern Artist*. New Haven: Yale University Press, 1996. pp. 115 e 116 Whistler era conhecido nas colunas sociais por seu temperamento sanguíneo. Em uma ocasião chegou a brigar fisicamente com seu cunhado, jogando-o através de uma janela de vidro de um clube artístico.

¹³⁴ Também presente em textos como “A further proposition” no qual trata da formação da cor da pele na tela e do erro de visão do gosto popular.

¹³⁵ Personagem de Dickens, bastante popular na época, do conto “Trotty Veck And His Daughter Meg”.

¹³⁶ WHISTLER, J. *Op Cit.* p.126 Grifo meu. “My picture of a “Harmony in Grey and Gold” is an illustration of my meaning—a snow scene with a single black figure and a lighted tavern. I care nothing for the past, present, or future of the black figure, placed there because the black was wanted at that spot. All that I know is that my combination of grey and gold is the basis of the picture. Now this is precisely what my friends cannot grasp. They say, “Why not call it ‘Trotty Veck,’ and sell it for a round harmony of golden guineas?”—naïvely acknowledging that, without baptism, there is no ... market!”

em que a estudiosa americana analisa um caso em que Whistler teria feito uso dessa mesma manobra.

Em 1862, quando o artista americano ainda procurava os caminhos oficiais de entrada no mundo da arte do circuito Londres-Paris, uma tela foi produzida para ser exibida nos salões oficiais dessas cidades, a *Symphony in White n°1: The White Girl*. Esse título de construção sinestésica faz parte de um processo dos anos 1870 em que Whistler renomeou várias de suas obras anteriores, no intuito de manter uma linha de leitura dessas. Mas, na época de sua produção e exposição essa tela era conhecida apenas como *The White Girl*. O que o artigo de Aileen Tsui procurou demonstrar é como esse título foi alterado em cada uma de suas exposições e para cada tipo de público a que foi apresentada.

Após a rejeição da Royal Academy, a tela foi exposta em uma galeria particular e anunciada com o nome *The Woman in White*, que por sua vez era o título de um romance muito popular publicado em 1860 por Wilkie Collins. A ligação da tela com o romance garantiu a divulgação da obra e a popularidade da exposição em que se encontrava - manobra bastante importante se for levado em conta que a influência que as galerias particulares de Londres exerciam no mundo da arte ainda era pequena quando comparada com a exibição de verão da Royal Academy¹³⁷ – mas, em contrapartida, aproximava a arte ao mercado popular e a commodificação.¹³⁸ É necessário observar que a formação da cultura de galerias comerciais de arte já estava bastante avançada nos anos 1860, mas não tinha o mesmo prestígio e consideração que as exposições oficiais, pois o próprio caráter oficial dessas garantia uma aura de desinteresse comercial das exposições, sendo a arte o suposto foco. As galerias de arte levariam ainda duas décadas para formar uma retórica capaz de espantar o fantasma do

¹³⁷ Cf. FLETCHER, P. "Creating the French Gallery: Ernest Gambart and the Rise of the Commercial Art Gallery in the Mid-Victorian London." *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 6, N°1 (Spring 2007)

¹³⁸ TSUI, A. *Op.Cit.* p. 452.

comercialismo puro e se tornarem o principal meio de distribuição e acesso à arte contemporânea.

O que deve ser considerado aqui é a intenção de Whistler em direcionar a interpretação do público. Se a incompreensão era a marca da elevação estética de uma obra, assinalar publicamente esse erro de leitura era uma boa forma de demonstração de caso.¹³⁹ A resposta do público provocada por Whistler serviria para confirmar sua teoria de que esse respondia apenas a imagens que pudessem ser reduzidas em termos narrativos. “A aparente contradição presente no ato de encorajar uma leitura para poder condená-la como falsa é um exemplo da estratégia do artista de exacerbação, até de cultivo, da incompreensão pública de seus trabalhos”.¹⁴⁰

Além da questão da incapacidade do público de apreciar uma composição apenas por seus valores estéticos, em *The Red Rag* o artista aproveita para discutir o valor dos artistas enquanto criadores. Contrapondo-se à ideia de que o valor de um artista residiria na sua capacidade de imitar a perfeição formal da natureza, ele apregoa:

O imitador é um tipo pobre de criatura. Se o homem que pinta apenas a árvore, ou a flor, ou outra superfície que ele vê diante de si fosse um artista, o rei dos artistas seria o fotógrafo. É para o artista fazer algo além disso: [...] no arranjo das cores é tratar a flor como sua chave, não como seu modelo.¹⁴¹

Não é difícil perceber como o próprio advento da fotografia como técnica reprodutiva influenciou no entendimento do artista enquanto tal. O que o difere de uma máquina é seu gênio criador, sendo, portanto, a marca de um verdadeiro artista a sua

¹³⁹ TSUI, A. *Op.Cit.* p 452.

¹⁴⁰ *Idem.* p. 453. A mesma estratégia pode ser observada em Paris, no uso do nome *La Dame blanche*, mesmo título de uma ópera cômica popular na época. Contudo, nas correspondências de Whistler com seus colegas e amigos, e na apresentação posterior da obra, o título *The White Girl* prevaleceu. Para Tsui isso seria evidência de que Whistler usaria duas categorias de títulos, com funções diferentes para públicos diferentes, um incentivando interpretações narrativas do grande público para poder repudia-los, e um para o público “mais artístico” no qual prevaleceria o aspecto estético da obra.

¹⁴¹ WHISTLER, J. *Op.Cit.* p 128 “The imitator is a poor kind of creature. If the man who paints only the tree, or flower, or other surface he sees before him were an artist, the king of artists would be the photographer. It is for the artist to do something beyond this: [...] in arrangement of colours to treat a flower as his key, not as his model.”

capacidade de usar os estímulos visuais que a Natureza lhe oferece como chave para sua criação. Assim, aquilo que é considerado excêntrico na arte de Whistler, a natureza efêmera e quase abstrata de suas construções imagéticas, é o que o diferencia de um artista acadêmico, ou até mesmo de um realista, sendo esses apenas uma versão empobrecida do fotógrafo.

A autoridade de um artista enquanto tal residiria, então, em seu conhecimento da arte - seus processos de formação e suas sinuosidades - revelado apenas a quem soubesse usar a chave. Em um texto de *The Gentle Art*, a demonstração desse conhecimento é bastante visível e característica dos métodos de defesa de Whistler. Publicado originalmente em seu segundo conjunto de águas-fortes de Veneza em abril de 1886, o texto “*Propositions*” aparece como uma espécie de declaração dos direitos da arte, tratando especificamente da relação entre técnica empregada e disposição da imagem no suporte:

- I. QUE na Arte, é criminoso ir além dos meios usados em seu exercício.
- II. Que o espaço a ser coberto deve sempre ser em relação adequada aos meios usados para cobri-lo.
- [...] IV. Que todas as tentativas de ultrapassar os limites que dadas proporções insistem, são impensadas artisticamente, e tendem a revelar a insuficiência dos meios usados, ao invés de ocultar a mesma, como requerido pela Arte em seu refinamento.¹⁴²

O texto é uma resposta a dois problemas que Whistler considerava fundamentais no tratamento que era dado à arte em seu tempo: a ignorância e a intromissão. Ao procurar defender a delicadeza das gravuras em água-forte e de como essa só seria preservada em um tamanho adequado de produção, o artista demonstra seu conhecimento do meio e da técnica, entendendo como amadorismo qualquer tentativa de produção em grandes matrizes: “V. Que a grande placa, portanto, é uma ofensa – é

¹⁴² WHISTLER, J. *Op.Cit.* p.76. “I. That in Art, it is criminal to go beyond the means used in its exercise.II. That the space to be covered should always be in proper relation to the means used for covering it. [...] IV. That all attempts to overstep the limits insisted upon by such proportion, are inartistic thoroughly, and tend to reveal the paucity of the means used, instead of concealing the same, as required by Art in its refinement.”

realização de uma exposição indecorosa de determinação e ignorância...”¹⁴³ As intromissões na produção de gravuras seguiam também no dimensionamento das margens e na montagem em moldura:

IX. Que o hábito das margens, novamente, data do forasteiro (*outsider*), e continua com o colecionador em seu conhecimento irracional – tomando prazer curioso na qualidade do papel.[...]

XI. Que sagacidade desse tipo deixaria seis polegadas de tela crua entre a pintura e sua moldura dourada, para deleitar o comprador com a qualidade do pano.¹⁴⁴

A intromissão do comprador e consequentemente do *marchand* não deveria, portanto, ditar a produção dos artistas, já que os primeiros se guiam por curiosidade e vontades irracionais, enquanto o artista saberia o que melhor dispõe a imagem para a visão. Essa tentativa de demarcação pública de território de ação deve ser analisada no contexto específico do mercado britânico de gravuras da segunda metade do século XIX.

Até a década de 1840, o mercado de gravuras teve um forte crescimento e segmentação. A venda de gravuras era de acesso amplo e os tipos de vendedores se especializavam de acordo com seu público. As impressões artísticas, aquelas vendidas por *marchands* especializados, como Ernest Gambart, geralmente seguiam o padrão de serem cópias encomendadas de pinturas famosas.¹⁴⁵ Eram, portanto, uma forma de acesso e de disseminação de obras únicas e reconhecidas. Entretanto, com a evolução das técnicas de fotografia que passaram a permitir seu uso comercial, o mercado de gravuras de cópia perdeu importância e galeristas e *marchands* passaram trabalhar

¹⁴³ WHISTLER, J. *Op.Cit.* p.76 “V. That the huge plate, therefore, is an offence—its undertaking an unbecoming display of determination and ignorance[...].”

¹⁴⁴ *Idem.* p.77. “IX. That the habit of margin, again, dates from the outsider, and continues with the collector in his unreasoning connoisseurship—taking curious pleasure in the quantity of paper.[...] XI. That wit of this kind would leave six inches of raw canvas between the painting and its gold frame, to delight the purchaser with the quality of the cloth.”

¹⁴⁵ Para mais informações sobre Gambart e sua participação no mercado britânico de arte Cf. FLETCHER, P. *Op.Cit.* (2007)

preferencialmente com obras originais.¹⁴⁶ O problema óbvio era a natureza reprodutível das técnicas de gravura, sendo que o valor do desenho original se dilui com o número de cópias. O mercado de gravuras artísticas não gerava mais tantos lucros como em sua fase pré-fotografia, e não movimentavam grandes somas, sendo assim de menor interesse para a maior parte dos *marchands*.

Assim, a observação das ações de Whistler diante desse mercado dá acesso à sua estratégia de valorização de sua arte. Nos primeiros anos de sua carreira, o artista americano tentou usar suas gravuras como porta de entrada para o mercado de arte londrino; contudo, a sua política de preços para suas águas-fortes inibiu seu sucesso imediato. Whistler procurou desde o início o segmento de elite do mercado e promoveu suas gravuras com preços muito acima daqueles observados no mercado de massa, tornando suas obras gráficas uma *commodity* de luxo. Para Grischka Petri, essa política de preços elevados foi mais uma afirmação do que um passo real em direção ao mercado. Dentro do processo de reconhecimento da água-forte enquanto técnica artística de nível, a decisão de Whistler de perder um mercado imediato para investir em uma perspectiva de valorização, a longo prazo, condiz com a estratégia de autoafirmação como artista.¹⁴⁷ Ou seja, para afirmar-se enquanto um “artista autêntico”, o água-fortista deveria colocar seus preços no patamar em que ele julgasse ser merecedor do título de arte.

Falar abertamente de uma política de preços poderia ser extremamente danoso para um artista que se apresentasse como independente e desinteressado. A saída de Whistler foi mais uma vez afirmar que o valor venal de suas obras deveria ser lido apenas como uma defesa de seu valor intrínseco e não de uma ação especuladora. Nas cartas intituladas “Uma oportunidade” e “A oportunidade negligenciada”, é possível

¹⁴⁶ WATSON, Peter. *Op.Cit.* pp. 67-73

¹⁴⁷ PETRI, G. *Op.Cit.* pp. 50-54

observar como essa defesa é feita através do uso de uma linguagem bastante empregada por Whistler: a ironia¹⁴⁸.

Publicadas em *The Gentle Art*, no idioma francês em que originalmente foram escritas, a primeira carta é a resposta do diretor da *Gazette des Beaux-Arts* ao valor pedido por Whistler para a publicação de uma de suas gravuras em sua revista. Para o diretor, os quase 2000 francos¹⁴⁹ que o americano cobrou pela publicação deveriam ser um mal entendido, já que essa seria uma boa oportunidade para divulgação de sua obra, e aceitar a divulgação como única recompensa pelo uso obra era um acordo comum entre outros artistas importantes no meio. “A oportunidade negligenciada” é uma resposta curta e direta para a carta polida do diretor francês:

Caro Senhor – Eu lamento profundamente que os meus recursos não me permitam o direito de “nascer” no seu jornal. O artigo que você me ofereceu para me lançar *me custaria caro demais*. Assim, só me resta pegar minha placa e permanecer um desconhecido até os fins dos tempos, já que eu não terei a oportunidade de ser inventado pela Gazeta de Belas Artes.¹⁵⁰

Pode parecer estranho o posicionamento de Whistler nessas cartas; a recusa em aceitar uma publicidade positiva, em troca do uso de sua arte, era tida como uma troca razoável, como o próprio diretor da revista aponta. Porém, a reação do artista é extremamente consistente com sua política de autopromoção e de aposta na consagração posterior. É então que se observa como é bem construída a imagem: se ele aceitasse a proposta de ceder sua obra em troca de reconhecimento, ele estaria não só se rebaixando diante da mídia, como também desvalorizando sua obra. Apostando no seu valor, Whistler conta com a ideia de que aceitação e reconhecimento do público não seriam marca da qualidade de um verdadeiro artista.

¹⁴⁸ Títulos originais: “An opportunity” e “The opportunity neglected”

¹⁴⁹ O equivalente a 63 guinéus (cada guinéu equivale a 21 xelins)

¹⁵⁰ WHISTLER, J. *Op.Cit.* p. 183 Tradução livre por Ana Saad Corrêa. Grifo meu. “Cher Monsieur—Je regrette infiniment que mes moyens ne me permettent pas de naître dans votre Journal.L'article que vous me proposez, comme berceau, me coûterait trop cher.Il me faudrait donc reprendre ma planche et rester inconnu jusqu'à la fin des choses, puisque je n'aurais pas été inventé par la *Gazette des Beaux Arts*.”

Finalmente, em um conjunto de três cartas publicadas na *Pall Mall Gazette* em 1891, Whistler reafirma seu direito sobre sua produção e procura definir o lugar do *marchand*. Em “Auto-Biographical”, o artista escreve ao editor do jornal *Pall Mall* pedindo a divulgação de que uma tela de sua autoria estaria sendo vendida na galeria Dowdeswell sem sua autorização, pois era uma obra inacabada e que tinha sido deixada para ser destruída: “Eu penso não apenas em mim para fazer essa declaração, mas certo de que o público deveria ser avisado contra a possível compra de uma obra de forma alguma representativa e, nas atuais condições, absolutamente sem valor”.¹⁵¹ É um alerta claro ao público com relação ao mercado de arte: nem tudo que está à venda tem valor.

Em resposta no mesmo jornal à declaração de Whistler, o colecionador e comentador de arte Wallace L. Crowdy aponta com sarcasmo a falta de coerência das declarações do artista:

[...] Ele tem, contudo, gasto todo o tempo livre que tem de seus trabalhos literários esforçando-se em induzir o mundo a acreditar que o menor risco de sua caneta é digno de ser ranqueado com “Las Lanzas,” e eu, portanto, estou surpreso ao saber que ele mudou sua opinião. Ainda, eu concordo com ele quando ele diz que alguns de seus trabalhos são “absolutamente sem valor!”¹⁵²

Essa é uma carta importante para se perceber que o processo de construção da imagem de Whistler e de suas estratégias de valoração de sua arte aqui estudadas eram também acompanhadas por seus críticos. Sendo o texto de Crowdy posterior à primeira edição de *The Gentle Art*, a menção aos trabalhos literários de Whistler muito possivelmente se refere a essa obra. Crowdy acusa o artista de fazer uso do livro para equiparar uma arte “absolutamente sem valor” à obra de 1634 do espanhol Diego

¹⁵¹ WHISTLER, J. *Op.Cit* p. 288 “I think it not only just to myself to make this statement, but right that the public should be warned against the possible purchase of a picture in no way representative, and, in its actual condition, absolutely worthless”

¹⁵² *Idem.* p. 290 “He has, however, spent what time he could spare from his literary labours in endeavouring to induce the world to believe that the slightest scratch from his pen is worthy to rank with “Las Lanzas,” and I am therefore surprised to learn that he has altered his opinion. Still, I quite agree with him when he tells us that some of his work is “absolutely worthless!”

Velásquez¹⁵³. Para o colecionador de arte, era de causar surpresa que Whistler assumisse publicamente que alguma obra sua não tinha valor; o que o artista se referia em termos de mercado, o colecionador entende como valor intrínseco da arte. A resposta do pintor não poderia ser mais típica:

Senhor, — Minha carta deveria ter sido recebida sem resposta alguma. Ela foi uma declaração — impositiva e irrespondível, se é que houvesse uma. [...]

O trabalho do *marchand* é comprar e vender. No decurso de tal tráfego, esses mesmos organismos de imagem ocupados, sem me consultar, põem no mercado uma pintura que eu, o autor, pretendia apagar — e, graças à sua cortesia, eu fui habilitado a dizer tão eficazmente em seu jornal.¹⁵⁴

O que primeiro se apresenta ao leitor é a “surpresa” do artista com o comentário de Crowdy, já que a carta que seria apenas um alerta ao público não deveria ser passível de debate por seu caráter de declaração. Assim como o colecionador desmerece o artista, este desdenha da possibilidade da resposta do primeiro ser aceitável. Whistler também reafirma seu domínio sobre a obra ao marcar o seu papel, “o autor”, como o detentor dos direitos sobre sua produção. E, por fim, demarca o lugar do *marchand*: o mercado. A intromissão do mercador na esfera de domínio do autor — o poder de definição do que é arte — é o que torna vil a ação de vender o que não tinha valor. A solução, mais uma vez, foi o uso de um jornal de grande circulação para fazer valer sua intenção inicial.

Considerando as questões acima observadas, o que se vê nesse texto é um resumo daquilo que o livro pretende em termos de construção da imagem pública do artista: um homem sério, que valoriza sua arte, alerta o público e se relaciona com o mercado apenas o necessário. O uso dessa máscara, como T.J.Clark qualifica a criação

¹⁵³ Assim como no julgamento da ação contra Ruskin, a comparação é feita com uma obra de mais de 200 anos.

¹⁵⁴ WHISTLER, J. *Op.Cit* p. 291 “Sir,—My letter should have met with no reply at all. It was a statement—authoritative and unanswerable, if there ever were one.[...] The dealer's business is to buy and sell. In the course of such traffic, these same busy picture bodies, without consulting me, put upon the market a painting that I, the author, intended to efface—and, thanks to your courtesy, I have been enabled to say so effectually in your journal.”

da *persona* pública, em sua análise sobre Courbet, tem o objetivo específico à inserção que busca o artista. Ao passo que para o artista francês essa criava a vantagem do distanciamento da faceta burguesa do mundo artístico de Paris, para Whistler, a imagem pública que ele procurou regular teve a vantagem do distanciamento que criou entre suas obras e a faceta mercantil da arte.¹⁵⁵ Com o foco da imprensa e da opinião pública em sua imagem, Whistler vendeu a *persona* como forma de assegurar a liberdade de sua arte.

¹⁵⁵ CLARK, T.J. *Op.Cit.* p. 30-31

Capítulo 3 – Cultivando inimigos, ou a defesa pelo ataque

Apesar de *The Gentle Art of Making Enemies* iniciar com ares de defesa, o livro tem como foco principal os julgamentos sobre Whistler e sua produção, e as respostas do artista a esses. Além da ofensiva à crítica de arte vitoriana, o artista procurou através de ataques diretos a outros artistas defender o que ele entendia como sua propriedade intelectual. Como o próprio título da publicação denuncia, foi pela arte de fazer inimigos que Whistler ficou conhecido pelo público geral e, de certa forma, permanece até hoje.

O intuito do presente capítulo é, portanto, observar uma seleção de textos presentes em *The Gentle Art* que tratem da relação do artista com seus críticos, analisando quais eram os conceitos debatidos e como esses textos procuram caracterizar e definir uma imagem para aqueles, trabalhando a criação de uma retórica baseada na afirmação da autoridade e da preeminência do artista no campo.. Em um segundo momento, a análise da relação do artista americano com seus colegas do campo artístico visa a estudar como essas relações podem esclarecer o processo de disputa e demarcação da produção intelectual do artista como garantia de dominação no mercado.

Os falsos profetas

Assim como o relato do processo movido contra Ruskin analisado no capítulo anterior, um texto com características de manifesto se apresenta como fundamental para a leitura de *The Gentle Art*. Apresentado originalmente na Prince's Hall de Londres em Fevereiro de 1885, a *Ten O'Clock lecture*¹⁵⁶ (ou Palestra das Dez Horas) foi a melhor

¹⁵⁶ Segundo os organizadores da coleção de cartas do artista publicadas online, o título da apresentação faz referência à camada social ao qual o artista se dirigiu: era usual entre os membros polidos da sociedade jantar às 8 ou 9h da noite na cidade, ao passo que nas zonas rurais e entre as classes

tentativa de Whistler de teorizar sobre a arte, e é possível nela observar duas principais preocupações: traçar a raiz do direito do artista sobre sua produção e buscar fundamentar o combate à existência do crítico de arte. Essas questões se cruzam ao longo do texto, fazendo com que um argumento sustente o outro.

Ao iniciar o texto justificando sua necessidade de vir a público defender a arte, Whistler aponta a ubiquidade desta e seu consequente mau uso como ponto de partida. Segundo o pintor, a arte estava em todos os lugares, inclusive naqueles a que não pertencia, e era imposta à população como garantia de cultura e refinamento:

As pessoas têm sido assediadas com Arte em todas as formas, e vexadas com diversos métodos quanto à sua resistência. Eles foram informados de *como deveriam amar a Arte*, e viver com ela. Suas casas foram invadidas, suas paredes cobertas com papel, suas próprias vestes tidas como tarefa – até que, despertos finalmente, desnorteados e cheios de dúvidas e desconfortos de sugestões sem sentido, eles resentem tal intromissão, e lançam mão do falso profeta, que levou o próprio nome do belo a descrédito, e escárnio sobre eles mesmos.¹⁵⁷

Aparece já no início o grande responsável por esse movimento de expansão da arte vulgarizada segundo o autor de *The Gentle Art*, o falso profeta, aquele que define como e o que será aceito como arte: o crítico. Mas, é ao traçar uma “História do artista”, partindo do princípio de que esse sempre esteve presente na História dos homens, que o autor do texto encontra a raiz dessa ubiquidade da arte e de sua consequente banalização:

E séculos se passaram nesse uso, e o mundo foi inundado com tudo que era belo, até que surgiu uma nova classe, que descobriu o barato, e previu fortuna no fabrico da farsa.

trabalhadoras o comum era jantar às 6h. O horário da palestra de Whistler foi então escolhido para lisonjear aqueles que compareceram, sugerindo que eles comeram em um horário elegantemente tarde antes de comparecer à palestra.

¹⁵⁷ WHISTLER, J. McN *Op.Cit.* p. 136 Grifo meu “The people have been harassed with Art in every guise, and vexed with many methods as to its endurance. They have been told how they shall love Art, and live with it. Their homes have been invaded, their walls covered with paper, their very dress taken to task—until, roused at last, bewildered and filled with the doubts and discomforts of senseless suggestion, they resent such intrusion, and cast forth the false prophets, who have brought the very name of the beautiful into disrepute, and derision upon themselves.”

Então brotou para existência o espalhafatoso, o comum, a bugiganga.

O gosto do mercador suplantou a ciência do artista, e o que nasceu dos milhões voltou para eles, e os encantou, pois estava atrás de seus próprios corações; e o grande e o pequeno, o estadista e o escravo, tomaram para si a abominação que foi ofertada, e a preferiram – e vivem com ela desde então!

E a ocupação do artista se fora, e o fabricante e o mascate tomaram seu lugar.¹⁵⁸

É no surgimento do capitalismo industrial, produtor das coisas baratas e comuns, e no crescimento do poder social da burguesia, que o autor define o início do processo de decadência do papel do artista. Tal trecho é povoado de palavras-chave para o entendimento do texto dentro do contexto histórico-social no qual Bourdieu analisa a consolidação da ideologia da “autonomia da Arte” como ideologia dominante do campo artístico da segunda metade do século XIX em diante. A principal delas aparece na primeira sentença: a palavra “farsa”, usada para qualificar a produção industrial, pode ser lida dentro da seguinte observação de Bourdieu acerca da ruptura do artista com o burguês:

O desgosto mesclado de desprezo que inspiram nos escritores (Flaubert e Baudelaire principalmente) esse regime de novos-ricos sem cultura, inteiramente colocado sob o signo do falso e do falsificado, [...] o materialismo vulgar dos novos mestres da economia, o servilismo cortês de boa parte dos escritores e dos artistas não contribuiu pouco para favorecer a ruptura com o mundo ordinário que é inseparável da constituição do mundo da arte como um mundo à parte, um império em um império.¹⁵⁹

A construção de Whistler se insere, portanto, nesse contexto de combate ao “burguês sem cultura” e da própria constituição da “Arte autônoma” como tal, na qual qualquer interferência alheia ao campo é considerada falsificadora. O falso produzido para o gosto burguês, em oposição ao autêntico produzido pelo verdadeiro artista é um

¹⁵⁸ WHISTLER, J. McN *Op.Cit.* p. 142 And centuries passed in this using, and the world was flooded with all that was beautiful, until there arose a new class, who discovered the cheap, and foresaw fortune in the facture of the sham. Then sprang into existence the tawdry, the common, the gewgaw. The taste of the tradesman supplanted the science of the artist, and what was born of the million went back to them, and charmed them, for it was after their own heart; and the great and the small, the statesman and the slave, took to themselves the abomination that was tendered, and preferred it—and have lived with it ever since! And the artist's occupation was gone, and the manufacturer and the huckster took his place

¹⁵⁹ BOURDIEU, P. *Op.Cit.* pp. 75-76

dos pontos centrais para se entender a construção de *The Gentle Art* sobre as críticas negativas que o artista recebeu.

Ao mesmo tempo, esse trecho deve ser lido como crítica ao processo de democratização da arte operada pelo movimento “Arts and Crafts” e sua consequente perda de controle sobre sua vulgarização, a qual foi programada em cima do que Dowling considera um paradoxo formativo: “no coração da visão de democracia estética que inspirava Ruskin e Morris [...] encontra-se um ideal, irreconhecível como tal, de sensibilidade aristocrática [...] como a fonte oculta de valor em termos estéticos e morais”.¹⁶⁰

Considerando a situação contemporânea, a predileção pela “arte falsificada” aparece para o autor como decorrência de alguns fatores: incapacidade do homem comum de ter acesso à poesia presente da Natureza; a mediação do crítico, fruto do descompasso entre a vida real e a obrigação da polidez dos costumes impostas aqueles que querem se destacar; e decorrente disso, a falsa relação entre arte e educação, fazendo com que o gosto “natural” do público fosse artificialmente suplantado pela necessidade do refinamento da arte.

O embrutecimento imposto aos homens, aqui entendido como decorrente do próprio sistema em que vivem, impediria o homem comum de ter acesso à beleza e à poesia que o artista encontra na vida, ou seja, na Natureza, e desvia seu olhar do verdadeiro sentido da arte:

E quando a bruma da noite vestir a margem do rio com poesia, como com um véu, e os prédios pobres se perderem no céu escuro, e as chaminés altas se tornarem campanários, e os armazéns palácios na noite, e toda a cidade pairar nos céus, e o reino das fadas estiver diante de nós – então o viajante apressa-se para casa; o homem trabalhador e o culto, o homem sábio e o do prazer, deixam de entender, como

¹⁶⁰DOWLING, L. *Op.Cit.* (1996) p xii

deixaram de ver, e a Natureza, que, pela primeira vez, cantou em sintonia, canta sua requintada canção para o artista sozinho [...]¹⁶¹

A importância do olhar noturno-crepuscular, que revela na Natureza o belo, aparece como base do olhar do artista moderno para Baudelaire no texto “O pintor da vida moderna”, e pode ser entendida aqui sob o mesmo viés.¹⁶² É um fator que coloca o artista fora da ordem normal de produção e sociabilidade, e que aparece no texto de Whistler como aquilo que incapacita o trabalhador e o burguês de apreciarem a verdadeira arte. A produção artística autêntica seria, portanto, incompatível com o regulamento capitalista da vida. Para um sistema paradoxal de certificação de legitimidade, como o da “Arte autônoma”, uma mesma posição para o “artista autêntico”: fora das engrenagens da vida moderna, somente ele poderia captá-la.

No texto, o crítico, ou o “falso profeta”, aparece como parte do sistema comercial, pois é aquele que vende a imposição do refinamento cultural e sua mediação como necessários: “Por algum tempo passado, o escritor independente se tornou o intermediário nessa questão da Arte, e sua influência, enquanto alargou o abismo entre o povo e o pintor, trouxe junto a mais completa incompreensão com relação ao objetivo da imagem”.¹⁶³ A caracterização do crítico nesse trecho nos dá indícios de quem Whistler procurou combater em seu livro, “o escritor independente”, que procura na arte sentidos literários e morais, aqueles que dariam cultura e refinamento.¹⁶⁴ A

¹⁶¹ WHISTLER, J. McN *Op.Cit.* p. 144 And when the evening mist clothes the riverside with poetry, as with a veil, and the poor buildings lose themselves in the dim sky, and the tall chimneys become campanili, and the warehouses are palaces in the night, and the whole city hangs in the heavens, and fairyland is before us—then the wayfarer hastens home; the working man and the cultured one, the wise man and the one of pleasure, cease to understand, as they have ceased to see, and Nature, who, for once, has sung in tune, sings her exquisite song to the artist alone[...]

¹⁶² BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. São Paulo: Paz e Terra, 1988 p. 177

¹⁶³ WHISTLER, J. McN *Op.Cit.* p. 146 For some time past, the unattached writer has become the middleman in this matter of Art, and his influence, while it has widened the gulf between the people and the painter, has brought about the most complete misunderstanding as to the aim of the picture

¹⁶⁴ Analisando o papel da imprensa na “penetração do industrialismo na literatura” Bourdieu comenta: “Por intermédio de sua ação como críticos, os escritores-jornalistas instauraram-se, com toda a sua inocência, como medida de todas as coisas de arte e de literatura, autorizando-se, assim, a rebaixar tudo o que os ultrapasse e a condenar todos os trabalhos capazes de colocar em discussão as disposições éticas

incompreensão, predicado desse crítico que ao se opor à verdadeira arte a chancela como tal, prejudicaria também o povo a quem a arte mais pura não pertence e não agrada verdadeiramente. Assim, aquilo que o crítico promove, o intermediário entre o refinamento promulgado pela arte edificante e o gosto real do burguês, é o falso máximo, não sendo o gosto real de ninguém:

Então Arte tornou-se tolamente confundida com educação — que tudo deve ser igualmente qualificado.

Ao passo que, enquanto polidez, refinamento, cultura e criação, são de forma alguma argumentos para o resultado artístico, também não é opróbrio para o estudioso mais acabado ou o maior cavalheiro da terra que ele seja absolutamente sem olho para pintura e sem ouvido para música — que em seu coração ele prefira uma gravura popular ao arranhão da agulha de Rembrandt, ou as canções do salão à “Sinfonia em Dó menor” de Beethoven.

Deixe que ele tenha o bom senso de o dizer, e não sentir na admissão uma prova de inferioridade.¹⁶⁵

Para Peter Watson, a preocupação iluminista com os efeitos civilizadores do “bom gosto” artístico, um dos fatores que ajudou a formação de algumas das maiores coleções britânicas de arte, estimulou o surgimento de novos atores no campo, entre eles o virtuoso, ou o *coinnoisseur*. O conceito do virtuoso derivaria da ideia de que a arte continha verdades escondidas acessíveis somente para os iniciados, e que uma relação íntima com as artes era civilizadora e, portanto, uma preocupação virtuosa¹⁶⁶. Essa preocupação ajudou a criar uma demanda pelas Belas Artes, que passaram a ser utilizadas como agentes doadora de sofisticação e bom gosto sempre que uma camada social em ascensão necessitava de validação cultural.

O texto marca então alguns jogos internos à retórica whistleriana, principalmente quando considerados em associação com as estratégias de mercado do artista, que

que orientam seus julgamentos e onde se exprimem sobretudo os limites ou mesmo as mutilações intelectualmente inscritas em sua trajetória e em sua posição.” BOURDIEU, P. *Op.Cit.* p. 70

¹⁶⁵ WHISTLER, J. McN *Op.Cit.* p. 150 “So Art has become foolishly confounded with education—that all should be equally qualified. Whereas, while polish, refinement, culture, and breeding, are in no way arguments for artistic result, it is also no reproach to the most finished scholar or greatest gentleman in the land that he be absolutely without eye for painting or ear for music—that in his heart he prefer the popular print to the scratch of Rembrandt's needle, or the songs of the hall to Beethoven's "C minor Symphony." Let him have but the wit to say so, and not feel the admission a proof of inferiority”

¹⁶⁶ WATSON, P. *Op.Cit.* p. 51

esclarecem bastante os efeitos do paradoxo da negação do mercado na realidade do artista e seus mecanismos de reinterpretação.¹⁶⁷ Ao passo que defende o direito do povo e do burguês sem cultura de admitir sua predileção por aquilo que ele próprio considera não-arte, Whistler estaria eliminando um possível cliente. Porém, se esse burguês sem olho e sem ouvido segue o crítico para sua movimentação no mercado de arte, o que Whistler estaria eliminando seria o cliente do “artista comercial”. Ao apresentar a primeira *Ten O’Clock Lecture* para um público escolhido por ele, constituído basicamente de amigos e patronos, o pintor – o único apto a qualificar a arte – estaria, então, confirmando aos presentes o fato de “terem olho”. Assim, a crítica direta à burguesia industrial inculta, que poderia parecer um movimento arriscado, considerando quem eram os patronos do artista americano, aparece como elogio aos presentes.

Cabe, dessa forma, observar qual era a arte que a crítica combatida por Whistler promovia e, conseqüentemente, quais eram seus parâmetros de avaliação. Assim, analisando em conjunto as características da produção pictórica de Whistler, é possível observar o descompasso entre a crítica em questão e o artista americano. Ao elaborar sobre o processo de criação do “artista autêntico”, o pintor dá pistas do debate:

A natureza contém os elementos, em cor e forma, de todas as imagens, como o piano contém as notas de todas as músicas.

Mas o artista nasceu para selecionar, e escolher, e agrupar com ciência, esses elementos, para que o resultado possa ser belo— como o músico agrupa suas notas, e forma seus acordes, até ele trazer do caos a harmonia gloriosa.

Dizer ao pintor, que a Natureza deve ser tomada como ela é, é dizer ao pianista, que ele pode sentar no piano.¹⁶⁸

A apreciação é bastante clara: segundo a crítica de arte que Whistler procurou combater, o realismo da representação era fundamental para uma boa obra: na

¹⁶⁷ Penso aqui na estratégia de distinção, como no caso de sua produção gráfica.

¹⁶⁸ WHISTLER, J. McN *Op.Cit.* p. 143 “Nature contains the elements, in colour and form, of all pictures, as the keyboard contains the notes of all music. But the artist is born to pick, and choose, and group with science, these elements, that the result may be beautiful—as the musician gathers his notes, and forms his chords, until he bring forth from chaos glorious harmony. To say to the painter, that Nature is to be taken as she is, is to say to the player, that he may sit on the piano.”

contraposição, a argumentação do pintor se desenvolve sobre a capacidade criativa do artista. Para Whistler, a “Natureza raramente está certa” e o papel do artista é organizar os elementos fornecidos por ela. A originalidade e a composição única do artista é o que marcaria sua autenticidade; e o crítico que o julga sobre tal parâmetro estaria exigindo a supressão do seu instinto criador autêntico.

Em tal debate, outro texto presente em *The Gentle Art* dá uma descrição mais clara e enfática do crítico a ser combatido. No panfleto distribuído por Whistler após o embate legal contra Ruskin, em um claro movimento de ataque contra a resposta dos jornalistas ao evento, o crítico de arte a ser desprezado é facilmente identificável no texto: é o jornalista que ecoa os ideais do veículo para o qual trabalha e que em um exercício de eloquência ou verborragia, como diz o texto, “interpreta as intenções do artista, descobre seus vícios e decanta suas virtudes, sem jamais consultá-lo.”¹⁶⁹ Em uma ofensiva direta, ao comparar o crítico de arte do *Times* e diretor da revista *Punch*, Tom Taylor, a um ônibus de linha lotado, Whistler define o crítico a quem se dirige e suas características principais: “sua estável, resistente, enfadonha continuação no mesmo velho gasto caminho, toda virada conhecida, e frescor inesperado; seu conformado embotamento lúgubre ao dever diário à sua companhia barata.”¹⁷⁰

O crítico combatido é aquele que insiste nos velhos costumes, que procura manter os mesmos parâmetros de qualificação para todas as técnicas e gêneros, entendendo-os como fixos e direcionados aos caminhos já conhecidos. Fica assim claro que Whistler generalizou toda a crítica vitoriana como aquilo que Lyne Bell categorizou como “crítica conservadora”.¹⁷¹ A insistência em uma estética única e predefinida, sem abertura para as inovações dos artistas modernos, era uma característica bem marcada

¹⁶⁹ *Idem.* pp. 27 a 29

¹⁷⁰ *Idem.* p. 29 “its steady, sturdy, stodgy continuance on the same old much worn way, every turning known, and freshness unhopd for; its patient dreary dullness of daily duty to its cheap company”

¹⁷¹ BELL, L. *Op.Cit.* p. 48

dos conservadores, defensores da arte produzida e apresentada na Royal Academy, principalmente as pinturas históricas e de cunho moralizante.

A categorização da produção de discursos sobre a arte proposta por Elisabeth Prettejohn divide essa crítica de arte em duas classes distintas: a crítica profissional culta e a crítica generalista, publicada em periódicos não especializados, geralmente sem autoria marcada e parte da mídia empresarial moderna.¹⁷² A fim de distinguir os dois, Petri se refere à última como ‘jornalismo de arte’, o que marcaria o aspecto comercial dessa produção.¹⁷³ Esse tipo de crítica generalista apostava no uso de vocabulário comum e não visual, em geral buscando a construção simples, sendo o valor de uma pintura medida pelo valor emocional e moral da história contada por ela. A crítica generalista não tinha intenções de incitar no leitor uma nova forma de ver a arte, mas descrevendo aquilo que já era perceptível no conteúdo de uma pintura, esse crítico cumpria a função de confirmar para o espectador sua capacidade de ver.¹⁷⁴ Em contrapartida, o vocabulário técnico da crítica profissional a alienava do gosto democrático das classes médias.¹⁷⁵ Para o acesso às massas promovido pelos jornais de grande circulação, o texto do ‘jornalismo de arte’ era muito mais adequado, e Tom Taylor era um dos representantes tal classe de críticos.

Ao analisar a formação dos discursos da crítica vitoriana e suas convenções, Bell identifica duas hierarquias que estabeleciam os limites das expectativas compartilhadas por esses críticos generalistas: a hierarquia de gêneros e a de meio.¹⁷⁶ Privilegiava-se a pintura histórica sobre a pintura de gênero, paisagem e natureza-morta; e valorizava-se a pintura a óleo sobre aquarela, água-forte e pasteis. O sistema de ensino das academias

¹⁷² PETRI, G. *Op.Cit* p. 363 cita prettejohn

¹⁷³ *Idem* p. 363

¹⁷⁴ FLINKT, K. ‘The ‘Philistine’ and the New Art Critic: J. A. Spender and D. S. Maccoll's Debate of 1893’ In: *Victorian Periodicals Review*. Vol. 21, No. 1 (Spring, 1988) p. 3

¹⁷⁵ PETRI, G. *Op.Cit* p. 365

¹⁷⁶ A hierarquia de gênero baseada nas ideias do crítico francês André Félibien, do século XVII, seguiu até as últimas décadas do século XIX como fundamento teórico para o julgamento de valor da produção das artes visuais.

de arte e exposições estabeleceram essas hierarquias e, portanto, a vantagem dos artistas treinados dentro do sistema acadêmico era notável.¹⁷⁷ A arte de Whistler desafiava os paradigmas da crítica estabelecida nas duas categorias.

A resposta conservadora aos trabalhos de Whistler, segundo a estudiosa britânica, é melhor observada nas críticas de Tom Taylor, pois essas construíam o paradigma que foi seguido pela maioria dos críticos anônimos da época. Para Taylor, uma boa pintura “requeria do autor um constante contato saudável com a natureza, um treinamento acadêmico completo, conhecimento da mais severa arte antiga e italiana, e o estudo a partir do modelo vivo. Ele admirava o realismo, mas apenas quando pareado com a noção ruskiana de conteúdo sério”.¹⁷⁸

Em *The Gentle Art*, dois catálogos de exposições são reproduzidos, nos quais cada obra apresentada é seguida dos comentários que Whistler retirou da imprensa. São críticas severas que insistem na desqualificação das obras e do autor. Essa seleção não é neutra e muitas vezes o artista tira de contexto as frases selecionadas a fim de reafirmar a incompreensão da crítica e criar controvérsias que atraíssem a atenção do público.¹⁷⁹ Contudo, nela é possível observar a continuidade dos debates teóricos que Whistler travava via imprensa com a crítica estabelecida.¹⁸⁰

No texto *Mr. Whistler and His Critics*, distribuído originalmente como catálogo da sua segunda exposição de águas-fortes e pontas-secas de Veneza, em 1883, é possível observar as críticas virulentas veiculadas nos jornais¹⁸¹. A frase de abertura, sem notação de autoria ou publicação, marca os termos da “batalha”: “Seus trabalhos

¹⁷⁷ BELL, L. *Op.Cit.* pp. 33-34

¹⁷⁸ *Idem.* p. 49 É visível nesse trecho a inscrição de Taylor à chamada estética Whig.

¹⁷⁹ Essa seleção deve ser entendida dentro dos fins específicos do embate entre Whistler e a crítica conservadora. Ou seja, Whistler utiliza o vocabulário dessa crítica para formar as bases de sua contra-argumentação baseada na ideia de incompetência inerente dela.

¹⁸⁰ BELL, L. *Op.Cit* p. 163

¹⁸¹ WHISTLER, J. McN *Op.Cit.* p. 91 Grifo meu.

formam um *precedente perigoso*".¹⁸² As inovações estéticas das obras de Whistler, assim como as de outros artistas modernos, e contrárias às normas da "boa arte vitoriana" aparecem como insolentes, na medida em que desafiavam os padrões de julgamento da crítica estabelecida e, assim, a própria existência dessa. Ao descrever as obras de Whistler como "audaciosas" e "excêntricas", Taylor desconsiderava a possibilidade de essas serem levadas a sério e passíveis de crítica real.¹⁸³

A adjetivação usada nas críticas selecionadas por Whistler para o texto de 1883 evidencia a tática de desclassificação por parte da crítica conservadora: os trabalhos de Whistler são "piadas", "deficientes", "incompreensíveis", "vulgares", "incompletos", "estranhos", "subversivos", "afetados", "falhos". Se analisadas com aquilo que Taylor aprecia como fundamento da boa arte, observa-se um jogo de oposições. Frente à arte acadêmica natural, saudável e laboriosa, a produção moderna apresentaria todas as características acima mencionadas.

¹⁸² *Idem.* p. 93

¹⁸³ BELL, L. *Op.Cit.* p. 50

Figura 11- Nocturne - Grey and Gold, Canal in Holland 1883 – Aquarela sobre papel

Aquilo que Whistler colocou em exposição apresentava diversos atributos desprezados pela crítica dominante – a técnica escolhida, reproduzida em impressões artísticas, era trabalhada com o traço sintetizador do artista.¹⁸⁴ O tempo gasto na produção dessas gravuras de momentos evanescentes, velho parâmetro de valoração

¹⁸⁴ A impressão artística era uma técnica desenvolvida por gravadores na qual as variações de pigmentação e viscosidade na tinta empregada em cada impressão resultava em cópias com características únicas por variação tonal; para os puristas da água-forte como Hamerton a técnica era uma espécie de deturpação e foi ponto de muitos dos comentários na imprensa sobre a exposição de Whistler. Cf. BELL, L. *Op.Cit.* p. 45

como já observado, era ínfimo se comparado aos meses consumidos na produção de uma tela realista. Além da técnica, o olhar voltado para vida diária dos venezianos contemporâneos era considerado demasiado banal para o tratamento da ilha italiana que guardava as glórias da República Veneziana, que inspirou Ruskin a escrever o livro que consagrou sua atuação na Grã-Bretanha, *The Stones of Venice*. Bell chama atenção para o posicionamento de Ruskin com relação à situação contemporânea da ilha:

Na verdade, o texto do guia de Ruskin é permeado por desprezo não só para com a Veneza moderna, que Ruskin descreveu como "indecentemente suja", mas também para o veneziano moderno: os homens, segundo ele, vadiavam em torno de São Marcos com "uma gazeta, charuto, e baralho de cartas", enquanto que as mulheres arrastaram seus vestidos através da "bagunça, misto de poeira e cuspe com que a moderna progressiva Veneza unge suas calçadas de mármore".¹⁸⁵

Figura 12 – Old Women (1879/80) – Ponta-seca

Ao desclassificar e desconsiderar a possibilidade de crítica para a arte de Whistler, críticos como Tom Taylor se recusavam a discutir a teoria por trás da arte do pintor americano, o que Bell entende como um reflexo do “desconforto contemporâneo

¹⁸⁵ *Idem.* pp. 57-58

com estilos que ignoravam a ênfase ruskiniana sobre linha e forma e que também salientavam a experiência estética independente de associações externas e experiência [...] Taylor considerava Whistler um artista insubordinado e usou sua posição de autoridade como crítico de arte para suprimir e bloquear a visão e os valores alternativos de Whistler”.¹⁸⁶ Uma carta de Taylor em resposta a Whistler resume o posicionamento deste, e a decorrente estratégia de descredenciamento do artista. Intitulada “Sério Sarcasmo”, a carta do crítico é direta: “Me perdoe, meu caro Whistler, por ter levado você a sério por um momento. Eu deveria ter lembrado que a sua escrita, assim como a sua pintura, pertence à região do ‘irrisório’. Eu não vou esquecer de novo”.¹⁸⁷

O mesmo processo de utilização da apreciação negativa como marca da incompreensão da crítica combatida é empregado no catálogo da exposição de telas apresentadas em 1892 na galeria Goupil de Londres, a *Nocturnes, Marines and Chevalet Pieces*.¹⁸⁸ Contudo, neste caso, cada obra apresentada no catálogo é precedida pelo nome de seu possuidor, seguida, então, dos excertos de textos de ‘jornalismo de arte’ e comentários anteriormente publicados na mídia. A adjetivação das críticas permaneceu fundamentada na desclassificação do trabalho do artista e marcadas em oposição às hierarquias estabelecidas. Contudo, ao nomear todos os donos de uma obra sua Whistler cria uma lista de seus apoiadores. O efeito é o mesmo do produzido pela apresentação da *Ten O'clock Lecture*, porém aqui de forma direta: os nomes presentes no catálogo são os apoiadores de Whistler, e, portanto, apreciadores da verdadeira arte.¹⁸⁹

¹⁸⁶ BELL, L. *Op.Cit.* pp. 51 - 54

¹⁸⁷ WHISTLER, J. McN *Op.Cit* p.38 “Pardon me, my dear Whistler, for having taken you *au sérieux* even for a moment. I ought to have remembered that your penning, like your painting, belongs to the region of "chaff." I will not forget it again”

¹⁸⁸ *Idem* p.293

¹⁸⁹ Manobra possível graças à posição que Whistler alcançara então.

Na prática, o que estava em jogo era a posição dominante dos críticos no processo de certificação da qualidade de toda produção artística e, conseqüentemente, a autoridade que exerciam em seu domínio sobre o mundo da arte vitoriana e seu mercado. A disputa sobre a habilidade de atribuir valor ao trabalho do artista e de construir a caracterização da “verdadeira arte” motivava o debate de Whistler com os críticos e é fundamental para entender o processo histórico de constituição do campo artístico como um campo autônomo.

A primazia do artista

Em paralelo à argumentação sobre a situação contemporânea da arte, a *Ten O'clock Lecture* é o texto no qual Whistler procurou apresentar seus motivos e desenvolver os argumentos que buscariam provar que cabe unicamente ao “artista puro” o direito de qualquer manifestação pública sobre a arte. Essa construção deve ser lida dentro do contexto específico do cenário artístico europeu que nas décadas finais do século XIX, passava por mudanças, não apenas de ordem estética, mas fundamentalmente institucionais. Assim, como os discursos dos diversos tipos de crítica de arte da época abrem caminho para a compreensão de seus modos de produção, analisar a fala de Whistler possibilita observar algumas das questões que estavam em jogo, no caso, do ponto de vista do artista.

Definindo a arte como uma “deusa egoisticamente preocupada apenas com sua perfeição” e o artista como o escolhido por ela para revelar a beleza ao mundo, Whistler avalia o trabalho dos artistas:

Apenas sua produção era a ocupação deles, e, cheios com a poesia de *sua ciência*, eles requerem não alterar seu entorno — pois, como as leis de sua Arte foram reveladas a eles, eles viram no desenvolvimento de seus trabalhos, que a real beleza, que para eles,

era mais uma questão de certeza e triunfo como é para o astrônomo a verificação do resultado, se via com a luz dada somente a eles.¹⁹⁰

A arte seria, então, ciência e revelação, dois aspectos que fundamentam a retórica de Whistler com relação à preeminência do artista sobre todos os aspectos de sua produção e que pode ser observado em diversos textos ao longo do livro. Para o autor, assim como o cientista, o artista observa a Natureza para extrair dela suas leis, o que depende de sua capacidade de escolha e interpretação. O pareamento da arte com o campo científico – cuja autonomia já era reconhecida e aceita – é construído como argumento a favor do direito de sua autonomia, remontando ao panfleto de 1878, *Whistler v. Ruskin: Art and Art Critics*:

Agora a guerra, da qual o confronto de abertura foi travado outro dia em Westminster, é na realidade a entre o pincel e a caneta; e envolve, literalmente, como o Procurador-Geral mesmo indicou, a absoluta "raison d'être" do crítico. O clamor, da parte deles, de "precisamos viver," eu certamente encontro, neste caso, com a apropriada resposta, "Eu não vejo a necessidade."¹⁹¹

É uma declaração de guerra aos críticos de arte britânicos, fundamentada no argumento central da não necessidade do crítico para arte. Em outras palavras, o que faz o artista deveria ser julgado apenas por outros artistas. Para fundamentar tal ideia, Whistler propôs “que se pode admitir criticismo quando emanado de um homem que passou sua vida inteira na ciência em que ele ataca”.¹⁹² Para o artista americano, não bastaria passar a vida entre obras de arte para dominar a ciência, era necessário ser o cientista, o único capaz de entender a linguagem específica de sua ciência e, portanto, a

¹⁹⁰ WHISTLER, J. McN. *Op.Cit* p. 137 Their productions alone were their occupation, and, filled with the poetry of their science, they required not to alter their surroundings—for, as the laws of their Art were revealed to them they saw, in the development of their work, that real beauty which, to them, was as much a matter of certainty and triumph as is to the astronomer the verification of the result, foreseen with the light given to him alone.

¹⁹¹ *Idem.* p.25 Now the war, of which the opening skirmish was fought the other day in Westminster, is really one between the brush and the pen; and involves literally, as the Attorney-General himself hinted, the absolute "raison d'être" of the critic. The cry, on their part, of "Il faut vivre," I most certainly meet, in this case, with the appropriate answer, "Je n'en vois pas la nécessité."

¹⁹² WHISTLER, J. McN. *Op.Cit* p. 26

única autoridade a ser considerada como crítica. A não seriedade com que a arte era apreciada aparece como decorrência da falta de autogoverno e respeito ao artista:

O observatório em Greenwich sob direção de um boticário! A Faculdade de Medicina com Tennyson como presidente! E nós entendemos que a loucura está à cerca. Mas uma escola de arte com um hábil *littérateur* em seu comando não perturba ninguém! E é exatamente o que o mundo entende como racional, enquanto Ruskin escreve para pupilos, e Colvin se mantém em Cambridge.¹⁹³

Aquilo que acontecia na arte é apresentado como impossível no mundo da ciência, por não ser admitido pelos próprios cientistas, e também, por não ser aceitável aos olhos da população – a interferência externa aparece aqui como loucura. Ao passo que procura proteger os privilégios profissionais dos artistas na prática do ensino – o que o próprio Whistler faria mais tarde ao dar aulas na Académie Carmen em Paris – o autor procura abrir o debate sobre as aptidões daqueles que dominam algumas posições no campo artístico.

Para provar a incompetência dos críticos e, consequentemente, a “insanidade” em se tomar seu julgamento como aceitável, Whistler procurou nos embates midiáticos com os críticos demonstrar a ignorância dos que diziam dominar a ciência da arte. Essa estratégia, buscando minar a autoridade da crítica conservadora, foi empreendida ao longo de décadas de debate via jornais. Em *The Gentle Art*, alguns dos textos escolhidos se fundamentam nessa tática. O mais emblemático desses é a resposta de Whistler a uma crítica de Hamerton sobre sua tela *Symphony in White N° III*, na qual o crítico comenta a presença de outras cores além do branco na composição. A resposta do artista, iniciada com sarcasmo característico, apresenta ao leitor “a estupidez” da interpretação literal do título:

O quão agradável que tal falatório profundo deva inevitavelmente encontrar seu lugar na prensa! “Não precisamente uma sinfonia em

¹⁹³ *Idem*. p.33 The Observatory at Greenwich under the direction of an Apothecary! The College of Physicians with Tennyson as President! and we know that madness is about. But a school of art with an accomplished *littérateur* at its head disturbs no one! and is actually what the world receives as rational, while Ruskin writes for pupils, and Colvin holds forth at Cambridge.

branco ... pois tem um vestido amarelado ... cabelos castanhos, etc ... outra com cabelos avermelhados ... e é claro tem a cor da pele da tez.”

Bon Dieu! Essa pessoa sábia esperava cabelos brancos e faces de gesso? E ele então, em sua consequência surpreendente, acredita que uma sinfonia em fá não contenha outra nota, mas deva ser uma continua repetição de fá, fá, fá.?....Tolo!¹⁹⁴

A falta de conhecimento artístico de Hamerton é o foco da condenação de Whistler, que mostra para o leitor que o crítico além de não ter um conhecimento básico do significa uma composição tonal (transposta da música para a pintura neste caso) insiste na busca por uma narrativa através da leitura errônea do título da obra, acarretando o erro cômico. Em suas cartas publicadas no jornal *The World*, Whistler procurou apontar outras observações da ignorância dos produtores do ‘jornalismo de arte’, derivada da falta de informações básicas sobre o processo de criação e fatura de uma obra. Dialogando com o editor chefe do jornal, Edmund Hodgson Yates - pseudônimo “Atlas”- Whistler comenta com humor os deslizes dos críticos:

“[...] mas certamente, caro Atlas, quando o crítico de arte do *Times*, sofrendo possivelmente de catarro crônico, é levado à Grosvenor sem guia ou compasso, e não pode pelo simples sentido do olfato distinguir entre óleo e aquarela, ele deveria, como Mark Twain, “indagar.”

Tivesse ele perguntado ao guarda ou ao bombeiro na galeria, um dos dois poderia ter dito a ele para não falar que um dos pontos mais interessantes do desenho em aquarela que o Sr. Herkomer fez do Sr. Ruskin “se adiciona o fato de se *o primeiro retrato a óleo* que vimos do nosso grande crítico de arte”!¹⁹⁵

Oferecendo a julgamento público um erro grosseiro como esse, e outros em que os críticos confundem técnicas e intenções da composição, Whistler forma uma imagem bastante negativa da crítica da época, ao ponto de a mera presença do crítico Henry

¹⁹⁴WHISTLER, J. McN. *Op.Cit.* p. 44 O humor da resposta no jogo final com as palavra se perde com a tradução. “How pleasing that such profound prattle should inevitably find its place in print! "Not precisely a symphony in white ... for there is a yellowish dress ... brown hair, etc.... another with reddish hair ... and of course there is the flesh colour of the complexions." *Bon Dieu!* did this wise person expect white hair and chalked faces? And does he then, in his astounding consequence, believe that a symphony in F contains no other note, but shall be a continued repetition of F, F, F?... Fool!”

¹⁹⁵ *Idem* p. 69 “[...] but surely, dear Atlas, when the art critic of the *Times*, suffering possibly from chronic catarrh, is waf.ted in at the Grosvenor without guide or compass, and cannot by mere sense of smell distinguish between oil and water colour, he ought, like Mark Twain, "to inquire."Had he asked the guardian or the fireman in the gallery, either might have told him not to say that one of the chief interests of Mr. Herkomer's large water-colour drawing of Mr. Ruskin "attaches to it as being *the first oil portrait* we have ever seen of our great art critic"!”

Quilter ao lado de uma obra sua, vestido em um “incrível ‘arranjo’ em um forte mostarda-agrião” teria “destruído absolutamente, sem nenhuma intenção, de uma vez por todas, [seu] trabalho do ano”.¹⁹⁶

Aqui é importante notar que a ideia de citar os críticos para ridicularizá-los foi proposta por Théophile Gautier no prefácio de sua obra de 1835, *Mademoiselle de Maupin*, considerado por muitos o primeiro manifesto da “arte pela arte”, e segundo Bell, a prática de empregar a crítica adversa como forma de propaganda foi também usada nos círculos literários britânicos.¹⁹⁷ Observando o papel da crítica moralista em seu tempo, Gautier propôs:

Não seria interessante criticar os críticos?[...] Haveria o suficiente para preencher um jornal de grande formato. Seus erros históricos ou de outros tipos, suas citações forjadas, seus erros de francês, seus plágios, suas senilidades, suas brincadeiras de mau gosto, a pobreza de suas ideias, sua falta de inteligência e tato, sua ignorância das coisas mais simples [...] forneceriam amplo material aos autores para sua revanche, sem qualquer outro trabalho que sublinhar passagens com lápis e reproduzi-las na íntegra...¹⁹⁸

Ao generalizar essa imagem negativa do crítico, em paralelo com a apresentação do que esses “filisteus” teriam dito sobre ele, obtém-se a fórmula em que o livro se baseia, na qual o negativo das críticas sobre negativo do conhecimento de quem as produz positivaria a imagem de Whistler. Ademais, como já observado em seus textos de proposições, nos quais ainda procurava educar o público, Whistler se aproveitava dos erros desse ‘jornalismo de arte’ para esclarecer algumas questões debatidas nos jornais, como quando comenta com Yates: “Sério, então, meu Atlas, uma água-forte não depende, para ser importante, do seu tamanho. ‘Eu não estou argumentando com você

¹⁹⁶ WHISTLER, J. McN. *Op.Cit* pp. 72-73

¹⁹⁷ BELL, L. *Op.Cit.* p. 163

¹⁹⁸ GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. The Project Gutenberg, 2004 parágrafo 138. Tradução livre. “Ne serait-ce pas quelque chose à faire que la critique des critiques ? [...] Il y aurait de quoi remplir un journal quotidien et du plus grand format. Leurs bêtises historiques ou autres, leurs citations controuvées, leurs fautes de français, leurs plagats, leur radotage, leurs plaisanteries rebattues et de mauvais goût, leur pauvreté d’idées, leur manque d’intelligence et de tact, leur ignorance des choses les plus simples [...] fourniraient amplement aux auteurs de quoi prendre leur revanche, sans autre travail que de souligner les passages au crayon et de les reproduire textuellement ; ”

— *Eu estou lhe dizendo.*’ Como bem fala um de seus encantadores motes também sem importância em comprimento!’¹⁹⁹

Apresentando tão impositivamente sua opinião sobre a questão, observa-se a internalização do segundo aspecto da retórica do artista: a arte como revelação. Ao tomar o artista como aquele nomeado pela Arte, mais uma vez o pintor americano se aproxima da noção romântica do artista-gênio. Em *Ten O'clock Lecture*, a Natureza se colocou ao serviço do artista - aquele que, escolhido pelos deuses, e amante da Arte, produz uma beleza superior àquela que lhe oferece o olhar:

Separado por eles para completar seus trabalhos, ele produz aquela coisa maravilhosa chamada obra-prima, que supera em perfeição tudo o que eles tinham planejado no que se chama Natureza; e os Deuses pararam e maravilharam-se, e perceberam o quão mais belo é a Venus de Melos do que a sua própria Eva.²⁰⁰

E consciente da heresia da proposição ainda comenta:

Isso pareceria, até para o mais inteligente, uma doutrina quase de blasfêmia. Tão incorporado com a nossa educação o suposto aforismo se tornou, que sua crença é considerada parte do nosso ser moral, e as próprias palavras têm, nos nossos ouvidos, o círculo da religião. Ainda assim, raramente a Natureza consegue produzir uma Imagem.²⁰¹

A exteriorização da crença na superioridade do artista, até frente aos Deuses, aparece como uma forma de justificar a preeminência desse sobre quaisquer aspectos que envolvessem sua produção. Assim como um clérigo recebe o chamado de Deus, o artista seria aquele escolhido pela Arte - maestria não poderia, pois, ser alcançada apenas com treinamento espartano nas academias. Em *Ten O'clock Lecture*, o artista é o escolhido e, por isso, ele “não argumenta”, mas é o único que pode “dizer”. É uma ideia

¹⁹⁹ WHISTLER, J. McN. *Op.Cit.* p.51 Grifo meu “Seriously, then, my Atlas, an etching does not depend, for its importance, upon its size. “I am not arguing with you—I am telling you.” As well speak of one of your own charming *mots* as unimportant in length!”

²⁰⁰ *Idem.* p.146 “Set apart by them to complete their works, he produces that wondrous thing called the masterpiece, which surpasses in perfection all that they have contrived in what is called Nature; and the Gods stand by and marvel, and perceive how far away more beautiful is the Venus of Melos than was their own Eve”

²⁰¹ *Idem.* p.143 “This would seem, to even the most intelligent, a doctrine almost blasphemous. So incorporated with our education has the supposed aphorism become, that its belief is held to be part of our moral being, and the words themselves have, in our ear, the ring of religion. Still, seldom does Nature succeed in producing a Picture.”

cara à guerra que Whistler se propôs a travar contra os críticos, e uma que se baseia na uma autoridade chancelada pelo sublime da Arte. Dessa forma, o direito do artista sobre sua produção aparece como Direito divino não discutível e não revogável.

É extremamente interessante notar que meio século antes da apresentação da *Ten O'clock Lecture* as ideias do artista como amante da Musa (a Arte), o crítico como um produtor de necessidades falsas e a beleza como única preocupação do artista já estavam na fala de Gautier; observar como essas ideias percorreram o século XIX em continuo debate entre com os produtores culturais é perceber que no terreno da produção artística muito do que se proferiu em matéria de arte teve raízes no longo processo de emancipação do artista e seu domínio sobre seu campo de atuação. Assim, o discurso da “arte pela arte”, a utopia do descolamento do mundo, pode ser entendido como uma construção ideológica para as transformações necessárias na realidade de um campo fundamentando em uma doxa a princípio incompatível com o sistema capitalista. É nas torções que os artistas operam sobre essa doxa que se observa o descompasso entre as mudanças de sistemas produtivos econômicos e as mentalidades vigentes no mundo da produção cultural.

O que também se disputa em *The Gentle Art* é uma posição vantajosa no campo artístico britânico. Frente o crescimento e a expansão dos produtores, alimentados pela patronagem industrial londrina e norte-americana, a disputa por um lugar nesse mercado é aqui observável através dos discursos sobre a crítica, mas também sobre outros artistas.²⁰² A intensa marcação pública de escolhas estéticas para serem reconhecidas como um estilema whistleriano compreendem diversos níveis da produção do artista, de sua caracterização pessoal à suas montagens de exposições e decorações de interiores. Nos textos do volume estudado é possível entrever algumas dessas disputas.

²⁰²Sobre a situação do mercado de arte em Londres Cf. FLETCHER P., HELMEREICH, A. “Introduction” In: *The rise of the modern art market in London, 1850-1939*. Manchester: Manchester University Press, 2011.

O debate se dá não apenas no domínio da mídia, mas também do comando das instituições, como a comparação com o campo científico deixou entrever. Sobre esse ponto, alguns textos de *The Gentle Art* procuram deixar o leitor vislumbrar essas “batalhas”, em especial uma série de cartas sobre a presidência polêmica de Whistler na Royal Society of British Artists em 1886. Em um texto em forma de entrevista sobre a sua gestão, no qual o artista americano expõe seus objetivos de modernização dessa associação, as críticas internas recebidas, principalmente com relação aos gastos com reformas das salas de exposição da sociedade, aparecem como decorrência de costumes enraizados da “velha guarda”:

“Você não vê,” ele continua, com uma de suas risadas estridentes, “o que pode ser considerado, pelo imprudente, como benefício, foi resentido, pelos mais velhos e mais sábios da equipe, como inovações e intrusões de uma natureza impertinente e ofensiva. Mas o resultado imediato foi que o interesse na *Society* foi inegavelmente desenvolvido, não apenas em casa, mas certamente no exterior. Notavelmente em Paris todo o círculo da arte estava profundamente ligado no que estava acontecendo na rua Suffolk; e, apesar do interesse deles em outras instituições neste país ter sido previamente marcado, houve uma forte vontade de participar nas suas exposições”.²⁰³

Além dos problemas derivados dos esforços de modernização das exposições para uma possível internacionalização da sociedade - condição para a entrada no mercado moderno que começava a se desenhar entre as galerias privadas e suas filiais internacionais – a oposição às ações de Whistler teria reflexos do espírito anti-americanista, presentes em muitas avaliações sobre seu trabalho na década 1880, o que, segundo Bell, “escalou dramaticamente quando o americano se tornou presidente da mais britânica das instituições artísticas”.²⁰⁴ Tal sentimento deveria ser entendido dentro

²⁰³ WHISTLER, J. McN. *Op.Cit* p.209 "Don't you see," he continued, with one of his strident laughs, "what might be considered, by the thoughtless, as benefits, were resented, by the older and wiser of the crew, as innovations and intrusions of an impertinent and offensive nature. But the immediate result was that interest in the Society was undeniably developed, not only at home, but certainly abroad. Notably in Paris all the art circle was keenly alive to what was taking place in Suffolk Street; and, although their interest in other institutions in this country had previously flagged, there was the strong willingness to take part in its exhibitions.

²⁰⁴ BELL, L. *Op.Cit.* p.166

de uma larga tradição cultural de crítica ao “American way of life” desenvolvida entre os escritores britânicos do século XIX:

Os críticos ingleses do espírito industrial, como Matthew Arnold e William Morris, começaram a menosprezar a estreita associação da América com o industrialismo e sua devoção à riqueza material. Consequentemente, o americano era cada vez mais retratado na literatura britânica como um indivíduo que era demasiado preocupado com o avanço material e que adquiria cultura apenas através da força do dólar.²⁰⁵

A nacionalidade do produtor era, portanto, mais um entrave à leitura programada do “artista autêntico”, quando o caráter materialista da sociedade americana era apontado como um demérito para o artista. Linda Dowling observa que o título original do texto que Ruskin publicou em *Fors Clavigera* e que levou à disputa legal com o pintor – *The Social Monster* – intencionava “descrever um homem motivado somente por dinheiro, então aplicado a Whistler como artista, levado pela ganância característica de tantos americanos, mas impelido por uma força mais destrutiva contra o reino livre da sociabilidade humana”.²⁰⁶

Pode-se argumentar que, dessa forma, os escritores britânicos criticavam o mesmo sistema que os sustentava, mas que observado na ex-colônia aparecia como materialismo puro. Assim, observa-se no campo artístico-literário britânico o mesmo processo de “ruptura com o burguês” analisado por Bourdieu na França, porém dimensionado para fora da realidade imediata desses artistas, e fazendo com que os aspectos corruptores do dinheiro fossem vistos aí como influência externa, e não sistêmica.

Para Whistler, qualquer relação direta com o dinheiro era mais um risco à sua posição no campo. Sua mediação da leitura dessas relações era, então, fundamental para a manutenção da posição alcançada. Questionado sobre a queda das vendas na Royal

²⁰⁵ *Idem* p.167

²⁰⁶ DOWLING, Linda. *Op.Cit* (1996). p 42

Society durante sua presidência, o pintor americano se viu obrigado a discutir cifras, algo que poderia parecer demasiadamente vulgar para os agentes do campo artístico. Pelas características próprias da internalização das regras implícitas do campo, Whistler não se esquivou de responder as acusações de Wyke Bayliss, que o sucedeu na presidência da Royal Society.

A defesa de Whistler se deu em duas frentes: primeiro, ele procurou demonstrar, através de uma entrevista que procurava sublinhar as características excêntricas da personalidade do entrevistado, que sua presidência fora uma tentativa de modernizar a Sociedade, tirando seus membros de seu “prístino sentido de sonolência imperturbada”, ao transformar a Royal Society em um “centro de arte”, enquanto seus opositores “queriam que ela continuasse como uma loja”.²⁰⁷

Expondo a queda de vendas no mercado de arte como um todo como o principal motivo dos números alcançados pela Sociedade, Whistler ainda provoca os membros produtores das “pinturas antiquadas” que sofreram com o declínio do mercado, ao observar que suas obras “deixaram de ser uma mercadoria vendável – compradores simplesmente não iriam comprá-las”. Apresentando a Sociedade como um comércio, e seus membros conservadores como artesãos de produtos sem mercado, o pintor desclassificou aqueles que o rejeitaram, assim como fez com os produtores do ‘jornalismo de arte’ que o rechaçavam com veemência.

Whistler se aproveitou, mais uma vez, da imprensa, e reiterou a construção no volume aqui estudado, para tentar provocar a leitura de que ele, como produtor da verdadeira arte, o inescrutável entre os mundanos, não pôde levar adiante a renovação da sociedade que a transformaria em uma instituição coerente com um campo autônomo

²⁰⁷ WHISTLER, J. McN. *Op.Cit.* p.207

e capaz de realizar exposições artísticas legítimas. A preeminência do “artista autêntico” teria sido solapada pela ignorância do artífice de obras datadas.

Além da incompreensão entre aqueles que teoricamente seriam seus pares, outras cartas em *The Gentle Art* procuram mostrar ao leitor outros níveis de “sabotagens” sofridas e a consequente ação de demarcação de propriedade intelectual empreendida via imprensa. Na continuação dos debates sobre sua atuação na Royal Society, a disputa pública sobre o painel de entrada da sociedade de artistas que Whistler pintou aparece como uma situação que revela, mais uma vez, a querela por espaços de dominação entre os artistas. Reclamando abertamente do processo de restauro sofrido pelo painel, no qual a sua característica borboleta-signo do artista fora apagada, Whistler procurava reverter momentaneamente esse erro ao reclamar seus direitos sobre a placa:

Senhor — aceite meus cumprimentos, e seja bom o suficiente para me informar logo sob autoridade de quem, e sob qual pretexto, a pintura, projetada e executada por mim mesmo, sobre o painel de entrada das galerias da rua Suffolk, foi desfigurada. A adulteração com o trabalho de um artista, mesmo que obscuro, é considerado, no que pode ser chamado de as leis internacionais do mundo da arte, um crime vil...²⁰⁸

Ao incluir os textos sobre o assunto em *The Gentle Art*, a intenção do pintor foi de manter na História o registro não só do mal que lhe fora infligido, mas da existência de uma obra que fora apagada e que marcava sua dominação sobre a instituição.

Quando eu fui eleito presidente da Sociedade eu me ofereci para pintar a tabuleta que deveria proclamar para o passante o nome e a natureza da sociedade [...] Você diz que eles dizem que era apenas uma borboleta. A mendácia não poderia ir mais longe. Eu pintei um leão e uma borboleta. O leão estava com a borboleta — uma harmonia em ouro e vermelho, com o qual eu tive muito trabalho assim como fiz com a melhor pintura q já fiz. E agora eles revestiram desajeitadamente meu leão dourado, grosseiramente, e temerosamente

²⁰⁸ WHISTLER, J. McN. *Op.Cit* p.218 “Sir—Pray accept my compliments, and be good enough to inform me at once by whose authority, and upon what pretence, the painting, designed and executed by myself, upon the panel at the entrance of the galleries of Suffolk Street, has been defaced. Tampering with the work of an artist, however obscure, is held to be, in what might be called the international laws of the whole Art world, so villainous an offence”

com um casaco sujo de preto. Minha borboleta se foi, os contornos e linhas, que eu havia tratado decorativamente, desapareceram. Não estou justificado em chamar isso de uma peça de bruto vandalismo?”²⁰⁹

A placa que marcaria o sentido da sociedade, que Whistler teria tentado transformar em um “centro de artes”, tinha todos os sinais de qualificação que o artista considerava formadores da sua arte, e, portanto, de uma boa arte: preocupações com arranjos de cores, linhas e efeito decorativo, eram tidas como marcas de excelência visível ao passante. E é sobre a criação de uma estética decorativa que outra sequência de cartas publicadas originalmente em três jornais diferentes (*Pall Mall*, *Truth* e *The World*) traz para o livro mais uma questão que Whistler teria combatido: o plágio.

Para observar as disputas sobre produções intelectuais entre artistas que se inscrevem no campo autônomo como “artistas autênticos”, é necessário notar que se tratavam principalmente de “demarcações de território”. No processo de separação da arte e de seus produtores da influência direta do Estado e/ou da Igreja, a existência de um mercado “livre” foi fundamental para que os artistas pudessem se colocar como produtores culturais profissionais, em oposição aos “pintores amadores de fim de semana”.

A criação de um mercado de arte moderno em Londres, que viabilizava a carreira de artistas modernos como Whistler, deve ser compreendida também como decorrente do crescimento econômico que a capital do Império Britânico viu entre a segunda metade do século XIX e a crise deflagrada pelo colapso do mercado financeiro em 1929. À expansão econômica correspondeu uma expansão das classes médias e do

²⁰⁹WHISTLER, J. McN. *Op.Cit.* p.220 “When I was elected to the presidency of the Society I offered to paint a signboard which should proclaim to the passer-by the name and nature of the Society[...] You say they say it was only a butterfly. Mendacity could go no further. I painted a *lion* and a butterfly. The lion lay with the butterfly—a harmony in gold and red, with which I had taken as much trouble as I did with the best picture I ever painted. And now they have clothed my golden lion clumsily, awkwardly, and timorously with a dirty coat of black. My butterfly has gone, the checks and lines, which I had treated decoratively, have disappeared. Am I not justified in calling it a piece of gross Vandalism?”

consumo conspícuo como forma de diferenciação entre capitalistas que competiam por validação cultural com a aristocracia agrária e as novas classes médias. Assim, para Fletcher e Helmerich, a distinção se operava nas escolhas de cada classe, sendo as escolhas de estilo de vida e habitação, na qual se incluía a posse de arte, uma das formas de se afastarem das classes operárias.²¹⁰ A democratização da arte operada pela vulgarização da preocupação estética – por parte de uma classe média até então culturalmente isolada – acarretou o processo de massificação da produção de bens estetizados – supostamente sem qualidade – preconizado inicialmente pelo movimento “Arts and Crafts”, levando muitos artistas a se desiludirem com a “arte social” proposta pelo movimento. Assim, a “arte pela arte”, da qual Whistler era partidário, despontou como alternativa a tal processo de distinção, tomado como necessário à marcação da posição social de cada membro da sociedade londrina.

No artigo intitulado ‘Home of Taste’, de 1888, o jornalista da *Pall Mall Gazette* entrevista um artista identificado na versão publicada em *The Gentle Art* como Mr. Blank, ou Sr. Vazio, um australiano cujas ideias inovadoras de decoração de interior apoiadas no uso de tonalidades de amarelo são elogiadas. Uma breve pesquisa revela a identidade do Mr. Blank como sendo Mortimer Menpes, pintor australiano radicado em Londres e até meados dos anos 1880 um amigo de Whistler. A relação dos dois artistas teria desandado quando Menpes se retirou da Royal Society of British Artists pouco antes da renúncia de Whistler, que o acusou de ser o “rato precoce que abandona o navio afundando”.²¹¹

Confiando ser a entrevista uma prova da má fé do australiano, que roubava as suas ideias “assim como um canguru põe tudo em seu bolso”, Whistler prontamente publica uma carta no *The World*, comentando com “Atlas” a ingenuidade do jornalista –

²¹⁰ FLETCHER P., HELMEREICH, A. *Op.Cit.* pp. 2-3

²¹¹ http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/people/biog/?bid=Menp_ML&firstname=&surname=Menpes Acesso: 12/12/2013

certamente um “ignorante” noviço que nada sabia do mundo da arte – ao admirar a beleza do *palazzo* veneziano de Menpes:

A “tonalidade” na fachada do “Palazzo” em Fulham que ele mais ou menos chama de “veneziano” e que o agrada – e a mim também, Atlas – pois *eu que a misturei!*

E ainda, ó Atlas, eles dizem que eu não consigo manter um amigo – meu caro, eu não posso me dar ao luxo – e *você* apenas guarda pra mim seus escalpos!²¹²

A querela continua quando em uma carta publicada no jornal *Truth*, na qual mais uma vez o nome de Menpes é omitido, Whistler se reafirma como o inventor do sistema de gestão de imprensa que seu colega teria dito ser o criador.²¹³ É interessante notar no caso o quão aberto era para conhecimento geral de que o americano tinha um “sistema de gestão” para lidar com a mídia. Era visível, portanto, que o artista usava da imprensa para se defender, mas também para se promover, o que teria provocado a ira de muitos críticos, inclusive de Ruskin, cujo título do texto que desencadeou seu embate com Whistler, ‘The Social Monster’, pode ser entendido também como uma referência a essa prática.

Certamente, a disputa mais midiática e conhecida foi entre Whistler e Wilde, que após o fim de sua amizade debateram calorosamente pelos jornais de Londres sobre a autoria de suas ideias e teorias sobre Arte. Em *The Gentle Art*, o pintor americano procurou relembrar o debate, e deixar marcada sua posição como se vê no excerto de um discurso que ele teria enviado para a National Art Exhibition em 1886:

O que tem Oscar em comum com Arte? exceto que ele janta em nossas mesas e pega de nossos pratos as ameixas para o pudim ele vende nas províncias. Oscar— o amável, irresponsável, sôfrego Oscar — sem mais noção de uma imagem do que do caimento de um casaco, tem a coragem das opiniões...dos outros!²¹⁴

²¹²WHISTLER, J. McN. *Op.Cit.* p. 234 “The “hue” on the “face” of the Fulham “Palazzo” he moreover calls “Venetian,” and is pleased with it—and so was I, Atlas—for *I mixed it myself!* And yet, O Atlas, they say that I cannot keep a friend—my dear, I cannot afford it—and *you* only keep for me their scalps!”

²¹³ *Idem.* p. 235. Cf. GUW 03534 In: MACDONALD, M. et al. *Op.cit.*

²¹⁴WHISTLER, J. McN. *Op.Cit.* 164 “What has Oscar in common with Art? except that he dines at our tables and picks from our platters the plums for the pudding he peddles in the provinces. Oscar—the amiable, irresponsible, esurient Oscar—with no more sense of a picture than of the fit of a coat, has the courage of the opinions ... of others!”

Apreciando a notoriedade e a associação atual que se faz entre Wilde e os estetas da “arte pela arte” britânicos, pode-se dizer que, no decorrer da História da Arte, Oscar ganhou a batalha.²¹⁵ Mas, para o leitor de *The Gentle Art*, a imagem que se cria é a de que o debate sequer teria sido levado a sério pelos contemporâneos, sendo Whistler mais uma vez, apresentado como um gênio criador, e Wilde ou Menpes como plagiadores sem dom. Ao considerar a importância mercadológica do tipo de produção disputada, é visível que se trata de uma tentativa de minar a concorrência e garantir um mercado fixo.

Em suma, com relação à formação de uma história dos combates de Whistler como se vê no livro analisado, é possível perceber que se trata de uma “gentil arte de fazer inimigos”, mas inimigos muito bem escolhidos, e devidamente caracterizados de forma a apresentar o artista como aquele que combate incessantemente a ignorância dos críticos e a cobiça de colegas. A respeito da generalização que o artista faz da crítica de seu tempo, da qual o leitor de *The Gentle Art* fica com uma ideia negativa, pode-se observar em uma carta de fevereiro de 1885, à época da apresentação da *Ten O'clock Lecture*, que o artista diferenciava bem a existência de uma variedade de formações e opiniões entre os críticos.²¹⁶

O trabalho de Lyne Bell, que se concentra na recepção crítica do artista em seu período de maior atividade midiática, de 1880 a 1892, identifica os diferentes tipos de críticas recebidas e as diferentes imagens do artista americano disponíveis para os leitores de jornais da época. Para a crítica conservadora dos periódicos tradicionais, o artista “radical e perturbador”; para os seus partidários nas gazetas especializadas, “Whistler o artista sério e altamente talentoso”; para os tabloides de fofoca, o artista-

²¹⁵ SARTWELL, C. “Art for art’s sake” In: KELLY, Michael. *Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 1998. V. 1 p. 118

²¹⁶ GUW 00293 In: MACDONALD, M. et al. *Op.cit.*

celebridade; e finalmente, para os jornais satíricos que se fiavam nos critérios conservadores de validação, o artista “bufão”.²¹⁷ Para o leitor atento de *The Gentle Art of Making Enemies*, é possível entrever todas essas imagens, mas, sem dúvidas, como programado, a do artista sério e incompreendido se sobrepõe a todas as outras.

²¹⁷ BELL, L. *Op.Cit.* pp.333-334

Figura 13 – Nocturne in Black and Gold: The falling rocket, 1875

Considerações finais

A partir da leitura histórica de *The Gentle Art of Making Enemies*, é perceptível que os ideais que moldaram a vida de Whistler e, conseqüentemente, seu livro, são respostas às condições encontradas por ele no campo artístico inglês. Essas respostas, por sua vez, têm algumas particularidades que se procurou observar aqui e que respondem a dois principais problemas: como se manter publicamente dentro do que era considerado no campo autônomo como a regra máxima de validação de um “artista autêntico”, seguro pela observância do repúdio às relações mediadas pelo dinheiro; e como, ao mesmo tempo, transitar dentro de instituições que garantiam ao artista sua viabilidade material e independência, sem com isso perder o capital simbólico que legitimaria esse transito.

Assim, foi importante considerar a inserção de Whistler em dois campos artísticos diferentes, para entender essas particularidades em seu tempo e espaço. Se for levado em conta o fato de que em 1892, ano da edição definitiva de *The Gentle Art*, o artista se encontrava em uma posição bastante estável no campo francês, legitimada pela Legião de Honra e a inserção de uma obra sua na coleção pública do país; e que, em contrapartida, no campo britânico sua posição foi constantemente contestada por uma crítica cuja educação artística se deu sob a égide de Ruskin, apoiado na crença do poder regenerador da esfera estética; com tal quadro é possível entender por que o livro foi publicado somente em inglês. Não havia necessidade de se afirmar no campo francês, e a legitimação que Whistler tinha nele, dava escopo para sua defesa britânica.

No que tange a constante luta do pintor americano para manter a leitura de sua produção artística pelos termos definidos por ele – a-histórica e amoral, pura forma – foi possível observar como os aspectos intrínsecos (textuais), e os extrínsecos, (materiais), são frutos de uma produção objetiva e regrada segundo os preceitos de um campo

autônomo em consolidação. A formação de um lastro visual, e a constante afirmação pública da preocupação com todos os aspectos de suas obras, prezando pela qualidade estética e material, são visíveis na produção do livro em seus aspectos extrínsecos. *The Gentle Art of Making Enemies* é uma obra de Whistler, e como tal, recebeu o mesmo tratamento dado à sua produção plástica, inclusive na sua marcação de preço, procurando através da distinção um segmento de mercado elitizado cuja sensibilidade aristocrática correspondesse à ética que regia sua produção.

O controle total da obra, fundamento da internalização da ideologia da Autonomia em Whistler, é observado no processo de publicação – notado na retirada de Sheridan Ford da empreitada –, editoração e divulgação do volume que, remetendo com suas cores e diagramação à coleção de escritos do artista, representa-o também em sua visualidade. A estética do livro é ainda uma forma de afirmação de pertencimento à “arte pela arte”, efeito produzido pelo contraste que a obra produz em relação à produção editorial ligada à “arte social” de William Morris e sua Kelmscott Press.

Na escolha dos textos presentes no volume, Whistler procurou controlar também sua imagem pública, afirmando-se constantemente como um artista incompreendido por um público formado de filisteus ávidos por leituras narrativas de obras visuais. É nessa concepção de sua imagem que o livro procura organizar e direcionar, que se observam algumas das estratégias empreendidas para a manutenção do *status* de autonomia e como essas são moldadas por imagens pré-estabelecidas no campo. Ao mesmo tempo, no eterno “combate” entre Whistler e seus críticos é visível a construção da imagem do artista como um incansável defensor da Arte.

No caso do artista americano, a constante relação com a imprensa foi o principal método de divulgação dessa imagem, que atingiu seu auge após a disputa que travou contra John Ruskin, o crítico de arte responsável pela formação do gosto artístico de

uma geração de leitores britânicos de todas as camadas sociais. Preconizando a construção de uma esfera estética a ser realizada na vida da população, Ruskin foi o principal teórico da “arte social” que o movimento “Arts and Crafts” de Morris procurou realizar.

Em sua análise sobre as mudanças na mentalidade vitoriana que estavam em jogo no debate entre Ruskin e Whistler iniciado em 1878, Linda Dowling observa que o modelo operativo de Whistler se baseia na ideia de conhecimento especializado e *expertise* profissional, não em uma democracia estética – ao negar a legitimidade da função do crítico, e zombar do público a menos que esse se submetesse à recepção silenciosa, “Whistler fez nada menos do que fraturar a esfera sócio-estética postulada pela tradição da estética Whig como domínio crucial da cidadania.”²¹⁸ A formação de uma aristocracia da *expertise*, como indicada por Whistler em *Ten O'clock Lecture* justificaria o entendimento de uma escola de arte encabeçada por um *litterateur* como um absurdo revoltante. O texto busca justificar a construção do que Dowling chamou de uma “elite tecnológica de especialistas praticantes”, construindo a preeminência do artista como garantia de sua liberdade.

Observou-se, então, nas soluções encontradas por Whistler uma torção da lógica que rege o campo: a autonomia do artista pode ser garantida pelo enfrentamento direto das forças corruptoras do dinheiro, contanto que ele fosse o responsável por legitimar todos os aspectos de sua produção. Ou seja, se é o artista que regulamenta a validação do que é considerado como a arte, a sua autonomia já está garantida. Nesse cenário, a representação monetária do valor intrínseco de uma obra é apenas uma abstração de seu valor real atribuído pelo artista. Assim, quanto maior a remuneração monetária *pedida*, maior seria a afirmação do valor intrínseco da obra. Para Petri, a solução para o

²¹⁸ DOWLING, L. *Op.Cit.* (2007) p. 45

paradoxo interno da “autonomia da Arte” deve ser lida como um efeito Veblen, ou seja, na crença que o consumo conspícuo da Arte seria a distinção necessária para a garantia de sua liberdade.²¹⁹

Tal solução implicou a constante demarcação do território de atuação dos outros agentes do campo. Como observa Petri, Whistler não se opunha à atuação do *marchand*, nem mesmo ao lucro obtido por esse, pois assim estaria elevando seu valor no mercado como um todo.²²⁰ Mas, para a imagem programada em *The Gentle Art*, esse aparece apenas como um mal necessário. Sendo sua produção única preocupação do artista, a “terceirização” das ações no mercado operadas pelo *marchand* seria válida se fosse frutos do exercício da autoridade do artista livre.

O que o americano tentou controlar foi sua concorrência e posteriormente seu mercado secundário. No volume considerado aqui foi possível perceber que o uso da imprensa não se resumiu à afirmação da legitimidade do artista, mas também foi campo de disputa pública entre os produtores do campo que precisavam reclamar sua participação no mercado de arte. A constante proclamação dos direitos autorais do artista deve também ser entendida como uma forma de reafirmação de sua autoridade.

Após a publicação de *The Gentle Art*, a especulação advinda de seus patronos foi o que Whistler mais combateu; era considerada um uso abominável de sua arte, pois esses estariam saindo de sua alçada de atuação: ao burguês industrial cabia somente o papel de apoiador, única função legítima para alguém externo ao campo. Tal observação é respaldada pela continuação das ações de Whistler que insistiram na dominação do artista sobre a validação da arte, e principalmente, sobre seu direito inalienável sobre ela. Sua última publicação da série dos “Brow papers” narra a disputa legal entre o pintor e seu antigo patrono Sir William Eden pelo retrato inacabado de Lady Eden.

²¹⁹ PETRI, G. *Op.Cit* p. 596

²²⁰ *Idem.* p. 548

Insatisfeito com a remuneração oferecida por Eden, Whistler se recusou a entregar o retrato. Após um extenso processo, a corte de Paris concedeu o direito de posse da obra ao artista, que publicou em 1899 *Eden versus Whistler: the baronet and the butterfly*. Em seu último panfleto, as palavras do advogado de Whistler resumem o posicionamento que o artista tomou ao longo de sua vida artística:

Ademais, senhores, todos vocês sabem, e é um fato universalmente reconhecido que o artista não abandona seu trabalho, e a transferência de uma obra de arte não acontece salvo pelo consentimento formal do artista. O artista é o mestre de seu trabalho do ponto de vista elementar, visto que ele é seu criador. O artista é o dono de suas criações. Ele continua sendo o mestre e dono de seus trabalhos até o último momento, até o dia que ele mesmo estiver satisfeito.²²¹

²²¹ WHISTLER, J. McN. *Eden versus Whistler: the baronet and the butterfly*. New York: R.H. Russel, 1899. Disponível em: <https://archive.org/details/edenversuswhistl00whisuoft> “Besides, gentlemen, you all know, and it is a fact universally recognized, the artist does not give up his work, and the transmission of a work of art does not take place, save by the formal consent of the artist. The artist is the master of his work from the elemental point of view, seeing that he is its creator. The artist is the owner of his creations. He continues to be the master and owner of his work till the very last moment, till the day when he is himself completely satisfied”

Referências bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BENDIX, Deanna M. *Diabolical Designs: Paintings, Interiors, and Exhibitions of James McNeill Whistler*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1995.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In.: *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas; v.3)
- BERGER, Klaus. *Japonism in western painting from Whistler to Matisse*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BUCHLOH, Benjamin H.D. "The Social History of Art: Models and Concepts" In: FOSTER, Hal (et al) *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism v1*. London: Thames & Hudson, 2004
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

- BURNS, Sarah. *Inventing the Modern Artist*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- CAUQUELIN, Anne. “A Arte Moderna ou o regime do consumo”. In: *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.
- CLARK, T. J. *Modernismos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007
- _____. *Pintura da vida moderna : Paris na arte de Manet e seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004
- _____. *Image of the people: Gustave Courbet and the second French republic 1848-1851*. London: Thames and Hudson, 1973
- CODELL, Julie F. *The Victorian Artist: Artists' Life Writings in Britain, 1870-1910*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- CURY, David P. *James McNeill Whistler: Uneasy pieces*. New York: Quantuck Lane Press, 2004.
- _____. *James McNeill Whistler at the Freer Gallery of Art*. Washington: Freer Gallery of art, 1984.
- DURET, Théodore. *Histoire de J. McN. Whistler: et de son oeuvre*. Paris : H. Floury, 1914.
- DOWLING, Linda. *The vulgarization of art: the Victorians and aesthetic democracy*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1996.
- FINE, Ruth E. (Ed.). *James McNeill Whistler: a reexamination*. Washington; Hanover, [N.H.] : National Gallery of Art: Distributed by the University Press of New England, 1987.

- FLETCHER P., HELMEREICH, A. (Ed.) *The rise of the modern art market in London, 1850-1939*. Manchester: Manchester University Press, 2011.
- GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. The Project Gutenberg, 2004. EBook #14288
- GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- _____. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- HASKELL, Francis (org.). *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*. Bologna: CLUEB, 1981.
- HAUG, W. F. *Crítica estética da mercadoria*. São Paulo: UNESP, 1997.
- HAUSER, A. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- JENSEN, Robert. *Marketing modernism in fin de siècle Europe*. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- KELLY, Michael. *Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 1998. V. 1
- MACDONALD, M., MONTFORT, P.de, THORP, N. (ed.) *The Correspondence of James McNeill Whistler, 1855-1903*. On-line edition, University of Glasgow. <http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence>
- MACDONALD, M., GALASSI, S., RIBEIRO, A., MONTFORT, P. *Whistler, women and fashion*. New Haven: Yale University Press, 2003.
- MAINARDI, P. *The End of the Salon: art and the state in early Third Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

- MEGGS, P. B. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- McNAMARA, Carole. *Whistler: Prosaic Views, Poetic Vision*. New York: Thames and Hudson, 1994.
- MCKITTERICK, David (Ed.) *The Cambridge History of the Book in Britain*, Vol. VI: 1830-1914. Cambridge: Cambridge University Press, 1999-2012.
- MILNER, John. *The studios of Paris: the capital of art in the late nineteenth century*. New Haven and London: Yale University Press, 1988
- NAYLOR, Maria (org.) *Etchings of James A. McN. Whistler*. New York : Dover Publications, 1993.
- PENELL, E.R.; PENNELL, J. *The life of James McNeill Whistler*. London: W. Heinemann, 1911. Kindle Edition
- PETRI, Grischka. *Arrangement in Business. The art markets and the career of James McNeill Whistler*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2011.
- PICON, Gaëtan. *1863: naissance de la peinture moderne*. Genève: Editions d'Art Albert Skira, 1974.
- PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: Passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- REWALD, John. *Historia do Impressionismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ROBINS, Anna G. *A fragile modernism: Whistler and his impressionist followers*. New Haven: Yale University Press, 2007.
- RUSKIN, J. *Fors Clavigera: letters to the workmen and labourers of Great Britain*. New York: LONGMANS, GREEN, AND CO., 1907

- SPALDING, Frances. *Whistler*. Oxford: Phaidon, 1979.
- SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. *A Arte Moderna: séculos XIX e XX*. São Paulo: Edusp, 2010.
- YOUNG, Andrew McL.; MACDONALD, Margaret; SPENCER, Robin; MILES, Hamish. *The paintings of James McNeill Whistler*. London: Yale University Press, 1980
- WATSON, Peter. *From Manet to Manhattan: the rise of the modern art market*. New York: Random House, 1992.
- WHISTLER, James Abbot McNeill. *The gentle art of making enemies*. New York: Dover Publications, 1967.
- _____. *Eden versus Whistler: the baronet and the butterfly*. New York: R.H. Russel, 1899
- WEINTRAUB, Stanley. *Whistler a biography*. New York: Da Capo Press, 2001

Artigos:

- BURNS, Sarah. "Whistler in the Public Eye in Turn-of-the-Century America" *American Art Journal*, Vol. 22, No. 1 (Spring, 1990), pp. 29-49
- BURWICK, Frederick " 'Art for Art's Sake' and the Politics of Prescinding: 1790s, 1890s, 1990s" *Pacific Coast Philology*, Vol. 34, No. 2, (1999), pp. 117-126
- CRAVEN, David. "Ruskin vs. Whistler: The Case against Capitalist Art." *Art Journal*, Vol. 37, No. 2 (Winter, 1977-1978), pp. 139-143

- DALY, Nicholas. "The Woman in White: Whistler, Hiffernan, Courbet, Du Maurier" *MODERNISM / modernity*, V.12, n°1 , pp. 1–25. 2005
- DRUICK, Douglas W. "Art from Industry: James McNeill Whistler and the Revival of Lithography" *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 24, No. 1, (1998), pp. 8-19+135
- FLETCHER, P. "Creating the French Gallery: Ernest Gambart and the Rise of the Commercial Art Gallery in the Mid-Victorian London." *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 6, N°1 (Spring 2007)
- FLINKT, K. 'The 'Philistine' and the New Art Critic: J. A. Spender and D. S. Maccoll's Debate of 1893' In: *Victorian Periodicals Review*. Vol. 21, No. 1 (Spring, 1988) pp. 3-8
- GALENSON, David W.; JENSEN, Robert. 'Careers in canvases : the rise of the market for modern art in nineteenth-century Paris' In: *Van Gogh Studies I Current issues in 19th-century art*. Van Gogh Museum. Zwolle: Waaanders Publichers, 2007
- GARB, Tamar. "Revising the Revisionists: The formation of the Union des Femmes Peintres et Sculpteurs" *Art Journal*, Vol. 48, N°1 (Spring 1989), pp.63-70
- GREEN, Nicholas. "Circuits of production, circuits of consumption: the case of mid-nineteenth-century French art dealing." *Art Journal*, Vol. 48, N°1 (Spring 1989), pp. 29-34
- HOLMES, C.J. " Whistler and Modern Painting" *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 14, No. 70 (Jan., 1909), pp. 204-196
- HOPKINSON, Martin. "Whistler's 'Company of the Butterfly'" *The Burlington Magazine*, Vol. 136, No. 1099 (Oct., 1994), pp. 700-704

- HOROWITZ, Ira M. "Whistler's frames" *Art Journal*, Vol. 39, No. 2 (Winter, 1979-1980), pp. 124-131
- MACDONALD, Margaret F., NEWTON, Joy, "Whistler: Search for a European Reputation" *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 41 Bd., H. 2 (1978), pp. 148-159
- MENESES, Ulpiano T.B. de. "Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares." *Revista Brasileira de História*. Vol. 23, nº45, pp. 11-35
- MERRILL, Linda "Whistler and 'Lange Lijzen'" *The Burlington Magazine*, Vol. 136, No. 1099 (Oct., 1994), pp. 683-690
- MONTFORT, Patricia de. "The Gentle Art - An artistic autobiography?" *The Whistler Review*, Vol. 1 (1999)
- MONTFORT, P. "Whistler and Heinemann: Adventures in publishing in the 1890's" *The Whistler Review*, Vol. 1 (1999)
- NEWTON, Joy. "Whistler and La Société des Vingt" *The Burlington Magazine*, Vol. 143, No. 1181 (Aug., 2001), pp. 480-488
- PENELL, Joseph. "James McNeill Whistler" *The North American Review*, Vol. 177, No. 562 (Sep., 1903), pp. 378-384
- PYNE, Kathleen "Whistler and the Politics of the Urban Picturesque" *American Art*, Vol. 8, No. 3/4 (Summer - Autumn, 1994), pp. 61-77
- SANDBERG, John. "'Japonism' and Whistler" *The Burlington Magazine*, Vol. 106, No. 740 (Nov., 1964), pp. 500-507
- _____. "Whistler Studies" *The Art Bulletin*, Vol. 50, No. 1 (Mar., 1968), pp. 59-64

- SPENCER, Robin. "Whistler's Early Relations with Britain and the Significance of Industry and Commerce for His Art. Part I" *The Burlington Magazine*, Vol. 136, No. 1093 (Apr., 1994), pp. 212-224
- _____ "Whistler's Early Relations with Britain and the Significance of Industry and Commerce for His Art. Part II" *The Burlington Magazine*, Vol. 136, No. 1099 (Oct., 1994), pp. 664-674
- _____ "Whistler's 'The White Girl': Painting, Poetry and Meaning" *The Burlington Magazine*, Vol. 140, No. 1142 (May, 1998), pp. 300-311
- TSUI, Aileen "The phantasm of aesthetic autonomy in Whistler's work: titling The White Girl" *Art History*, Vol. 29, N°3 (June 2006) pp. 444-475
- VELTHUIS, Olav. "Symbolic meanings of prices: Constructing the value of contemporary art in Amsterdam and New York galleries." *Theory and Society*, Vol. 32, No. 2 (2003) pp. 181-215.
- WARD, Martha. "Impressionist Installations and Private Exhibitions" *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 4 (Dec., 1991), pp. 599-622
- WEST, Shearer. "Tom Taylor, William Powell Frith, and the British School of Art" *Victorian Studies*, Vol. 33, N°2, (Winter, 1990) pp. 307-326
- WUGGENIG, Ulf. "The Dealer as a Genius: the creative industries approach and the history of the 19th century revolutionary art" *European Institute for Progressive Cultural Policies – EIPCP* multilingual webjournal.

Teses:

- MACLEAN, Lisa Anne. “Henry James and James McNeill Whistler: Representing modernity” 1997 Tese (Doutorado em filosofia) – University of British Columbia
- BELL, Lyne. “Fact and Fiction: James McNeill Whistler’s critical reputation in England, 1880 – 1892” 1987 Tese (Doutorado em filosofia) – University of East Anglia
- MERRILL, Linda. “The diffusion of Aesthetic taste. Whistler and the popularization of Aestheticism, 1875-1885” 1985 Tese (Doutorado em filosofia) - University College, University of London

Anexo I – Lista dos textos publicados em *The Gentle Art of Making Enemies*²²²

Título ²²³	Publicação original	Data original	Página em TGA	Autor
Publicher's note	TGA	1890	-	Heinemann
Extraordinary Piratical Plot	American Register (Paris edition)	08/03/1890	-	-
Seizure of Mr. Whistler's Pirated Writings	New York Herald (London edition)	23/03/1890	-	-
The Exploded Plot	Pall Mall Gazette	27/03/1890	-	-
Mr. Whistler's Paper Hunt	Sunday Times	30/03/1890	-	-
A Great Literary Curiosity	Pall Mall Gazette	03/1890	-	-
A Last Effort	Pall Mall Gazette	09/04/1890	-	-
The gentle art of making enemies (A new edition)	TGA	1892	Folha de rosto	Whistler
Rights of translations...	TGA	1890	Direitos autorais	Heinemann(?)
To the rare few...	TGA	1890	Dedicatória	Whistler
Prologue	Fors Clavigera	02/07/1877	1	Ruskin
The Action	TGA	15/11/1878	2 -18	Whistler
Veredict	TGA	1890	19	Whistler
Professor ruskin group	The World	11/12/1878	20	Whistler
Art & Art's critics	(panfleto)	12/1878	21-34	Whistler
The art critic of the times	The World	06/01/1879	35-36	Tom Taylor
The Position	The World	15/01/1879	37	Whistler
Serious sarcasm	The World	15/01/1879	38	Tom Taylor
Final	The World	15/01/1879	39	Whistler
“Balaam's Ass”	Vanity Fair	11/01/1879	41-42	Rasper ²²⁴

²²² Fontes das informações complementares: <http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/>.

²²³ Títulos dados por Whistler em *The Gentle Art of Making Enemies* (TGA), não necessariamente o título na publicação original.

²²⁴ Crítico identificado somente por esse pseudônimo

The Point acknowledged	Vanity Fair	18/01/1879	43	Whistler
Critic's Analysis	The Saturday Review	01/06/1867	44	P.G. Hamerton
The Critic's Mind Considered	TGA	06/1867 ²²⁵	45	Whistler
A Troubled One	The World	03/07/1878	46	?
Full Absolution	The World	10/07/1878	46	Whistler
"Confidences" with an Editor	The Hour	11/06/1874	47-48	Whistler
Critic's "Copy"	The World	08/12/1880	50	?
A Proposal	The World	29/12/1880	51	Whistler
The Painter-Etcher Papers	The Cuckoo	11/04/1881	52-53	?
Later	The Cuckoo	30/04/1881	54-60	Editor
La Suite	TGA	10/5/1881 ²²⁶	61-65	Whistler
A Correction	The World	14/11/1883	66	Whistler
A Warning	The World	01/06/1881	67	"Atlas" ²²⁷
Naïf Enfant	The Times	02/05/1881	68	?
A Straight Tip	The World	18/05/1881	69	Whistler
An Eager Authority	The World	09/02/1881	70	?
An Admission	The World	16/02/1881	71	Whistler
'Arry in the Grosvenor	The World	17/05/1882	72-73	Whistler
Encouragement	The World	15/02/1882	74	Whistler
A Remonstrance	The World	22/02/1882	75	Whistler
Propositions ²²⁸	Catálogo ²²⁹	04/1886	76-77	Whistler
An Unanswered Letter	TGA	13/09/1867	78	P.G. Hamerton
Inconsequences	Etching & Etchers	1868	79	P.G. Hamerton
Uncovered Opinions	Fine Arts Quarterly	1863(a) ²³⁰	80	P.G. Hamerton
The Fate of an Anecdote	New York Tribune	12/09/1880	81-84	Whistler

²²⁵ Petri afirma ser um texto da época da publicação do livro, e a data colocada antes da assinatura faz parecer que houve uma resposta imediata. *C.f.* PETRI, G. *Op.Cit.* p.368

²²⁶ Data da carta original para o comitê da "Painter-Etchers' Society"

²²⁷ Atlas era o pseudônimo do editor do *The World*, Edmund Hodgson Yates

²²⁸ Título original "L'envoi"

²²⁹ Para exposição 'Notes' - 'Harmonies' - 'Nocturnes', Second Series, Messrs Dowdeswell, London, 1886

²³⁰ Data atribuída pelo contexto

In Excelsis	TGA	28/09/1880	86	P.G. Hamerton
A Suspicion	TGA	7/10/1880	87	Whistler
Conviction	New York Tribune	11/10/1880	88-89	P.G. Hamerton
Mr. Whistler and His Critics	Catálogo ²³¹	1883	91-105	Vários
Taking the Bait	The Academy	24/02/1883	106	F. Wedmore
An Apology	The World	28/02/1883	107-108	Whistler
"Jeux Innocents"	The World	26/12/1883	110	"Atlas"
A Line from the Land's End	The World	02/01/1884	111-112	Whistler
The Easy Expert	The World	30/01/1884	113-114	Whistler
Propositions - No. 2 ²³²	Catalogo ²³³	1884	115-116	Whistler
A Hint	The World	17/02/1886	118	"Atlas"
A Distinction	The World	24/02/1886	119-120	Whistler
A Document	The world	24/03/1886	121-123	Whistler
Sacrilege	The world	17/10/1883	124-125	Whistler
The Red Rag	The World	22/05/1878	126-128	Whistler
A Rebuke	The World	9/12/1885	129	"Atlas"
"Les points sur les i"	The World	16/12/1885	130	Whistler
Mr. Whistler's "Ten O'clock"	TGA	20/02/1885	131-160	Whistler
"Rengaines!"	Pall Mall Gazette	21/02/1885	161	O.Wilde
Tenderness in Tite Street	The World	25/02/1885	162	Whistler
-	The World	25/02/1885	163	O.Wilde
To The committe...	The world	17/11/1886 ²³⁴	164	Whistler
Quand Même!	The World	24/11/1886	165	Wilde/Whistler
Philantropy and Art	Truth	19/08/1886	166-168	-
"Nous avons ..."	Truth	2/09/1886	169-172	Whistler
The Inevitable	Truth	09/09/1886	173	Whistler

²³¹ Para a exposição *Mr Whistler's Etchings*, The Fine Art Society, London, 1883

²³² Título original "L'Envoie"[sic]

²³³ Para a exposição 'Notes' - 'Harmonies' - 'Nocturnes', Messrs Dowdeswell, London, 1884

²³⁴ No livro a data marcada é 1888, um erro segundo pesquisas dos organizadores da coleção online das cartas de Whistler. Cf. GUW 11406 em <http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/>

“Noblesse oblige”	The World	31/12/1884	174-175	Whistler
Early Laurels	The Observer	11/04/1886	176	Whistler
A Further Proposition	Art Journal	01/07/1886 ²³⁵	177-179	Whistler
An Opportunity	TGA	12/06/1878	181-182	Loius Gonse
The Opportunity Neglected	TGA	06/1878	183	Whistler
Nostalgia	The World	13/10/1886	184-185	Whistler
An Insinuation	The Daily News	22/11/1886	187	Whistler
An Imputation	The Daily News	24/11/1886	188	“A British Artist”
“Autre Temps autre Moeurs”	The Daily News	26/11/1886	189-191	Whistler
Talent in a Napkin	TGA	07/10/1885	193	J.c. Horsley
The Critic "Catching on"	Pall Mall Gazette	8/12/1885	194	-
Ingratitude	Pall Mall Gazette	10/12/1885	195	Whistler
The Complacent One	Magazine of Art	12/1887	196	-
The Critic-flaneur	Sunday Times	15/01/1888	197-198	Whistler
A Played-out Policy	Pall Mall Gazette	09/12/1886	199-204	Whistler
An Interview with an ex-President.	Pall Mall Gazette	11/06/1888	205-210	Whistler
Statistics	Pall Mall Gazette	06/07/1888	211-212	-
A Retrospect	TGA	07/1888	213-217	Whistler
The New Dynasty	The Morning Post	30/03/1889	218	Whistler
An Embroidered Interview	Pall Mall Gazette	03/04/1889	219-220	-
The "Pall Mall" Puzzled	Pall Mall Gazette	04/04/1889	221	Whistler
Official Bumbledom	TGA	01/01/1889	223-224	Wyke Bayliss
"Aussi que diable allait-il..."	TGA	1889	225	Whistler
The Royal Society...	The Athenaeum	27/04/1889	226-228	Whistler
An Official Letter	Vários ²³⁶	03/08/1888	229	Whistler

²³⁵ A data publicada em TGA se refere à publicação posterior. Cf. GUW 13166 In: MACDONALD, M. et al. *Op.cit.*

²³⁶ Carta publicada em diversos jornais. Cf. GUW 07979

The Home of Taste	Pall Mall Gazette	01/12/1888	230-232	-
Another Poacher in the Chelsea	The World	26/12/1888	233-234	Whistler
A Suggestion	Truth	28/03/1889	235	Whistler
The Habit of Second Natures	Truth	02/01/1890	236-238	Whistler
In the Market Place	Truth	09/01/1890	239-240	O.Wilde
Panic	Truth	16/01/1890	241-242	Whistler
Just Indignation	TGA	1889/1890?	243	Whistler
An Advanced Critic	Pall Mall Gazette	28/03/1888	244	Whistler
The Advantage of Explanation	Pall Mall Gazette	31/03/1888	245-246	-
Testimony	Pall Mall Gazette	07/04/1888	247-249	Whistler
An Apostasy	Fortnightly Review	06/1888	250-258	C. Swinburne
"Et tu, brute!"	TGA	06/1888	259-261	Whistler
Freeing a Last Friend	The World	03/06/1888	262	Whistler
An Editor's Anxiety	Pall Mall Gazette	26/04/1889	264	-
Rassurez vous!	Pall Mall Gazette	27/04/1889	265	Whistler
Whistler's Grievance	New York Herald (Paris edition)	03/10/1889	266-268	-
Whacking Whistler	New York Herald (Paris edition)	04/10/1889	269-272	-
"Whistler's Grievance"	New York Herald	06/10/1889	273-276	Whistler
The Art-Critic's Friend	The Scots Observer	05/04/1890	277-278	-
A Question	The Scots Observer	19/04/1890	279-280	Whistler
The End of the Piece	TGA	25/04/1890	282	Romeike e Curtice
Exit the Prompter	TGA	25/04/1890	283	Whistler
L'Envoi	Sunday times	05/05/1889	285-286	-
Auto-Biographical	Pall Mall Gazette	28/07/1891	288	Whistler
Mr. Whistler 'had on his own toast'	Pall Mall Gazette	01/08/1891	289-290	Wallace L. Crowdy
What "Mr. Whistler had...	Pall Mall Gazette	04/08/1891	291-292	Whistler

Nocturnes, marines, and Chavalet Pieces	Catálogo ²³⁷	1892	293-331	Vários
A Zealous Inquirer	The World	23/02/1892	332	-
Final Acknowledgments	The World	30/03/1892	333	Whistler

²³⁷ Para a exposição *Nocturnes, Marines and Chevalet Pieces*, Boussod, Valadon & Cie, Goupil Gallery, London, 1892

Anexo II - *Ten O'clock Lecture*²³⁸

Ladies (p. 135) and Gentlemen:

It is with great hesitation and much misgiving that I appear before you, in the character of The Preacher.

If timidity be at all allied to the virtue modesty, and can find favour in your eyes, I pray you, for the sake of that virtue, accord me your utmost indulgence.

I would plead for my want of habit, did it not seem preposterous, judging from precedent, that aught save the most efficient effrontery could be ever expected in connection with my subject—for I will not conceal from you that I mean to talk about Art. Yes, Art—that has of late become, as far as much discussion and writing can make it, a sort of common topic for the tea-table.

Art is upon the Town!—to be chucked under the chin by the passing gallant—to be enticed within the gates of the householder—to be coaxed into company, as a proof of culture and refinement.

If (p. 136) familiarity can breed contempt, certainly Art—or what is currently taken for it—has been brought to its lowest stage of intimacy.

The people have been harassed with Art in every guise, and vexed with many methods as to its endurance. They have been told how they shall love Art, and live with it. Their homes have been invaded, their walls covered with paper, their very dress taken to task—until, roused at last, bewildered and filled with the doubts and discomforts of senseless suggestion, they resent such intrusion, and cast forth the false prophets, who have brought the very name of the beautiful into disrepute, and derision upon themselves.

²³⁸ Transcrição feita por “Project Gutenberg” [eBook #24650] disponível em: www.gutenberg.org. O numero de página entre parêntesis refere-se à paginação original da 2a edição do livro.

Alas! ladies and gentlemen, Art has been maligned. She has naught in common with such practices. She is a goddess of dainty thought—reticent of habit, abjuring all obtrusiveness, purposing in no way to better others.

She is, withal, selfishly occupied with her own perfection only—having no desire to teach—seeking and finding the beautiful in all conditions and in all times, as did her high priest Rembrandt, when he saw picturesque grandeur and noble dignity in the Jews' quarter of Amsterdam, and lamented not that its inhabitants were not Greeks.

As (p. 137) did Tintoret and Paul Veronese, among the Venetians, while not halting to change the brocaded silks for the classic draperies of Athens.

As did, at the Court of Philip, Velasquez, whose Infantas, clad in inæsthetic hoops, are, as works of Art, of the same quality as the Elgin marbles.

No reformers were these great men—no improvers of the way of others! Their productions alone were their occupation, and, filled with the poetry of their science, they required not to alter their surroundings—for, as the laws of their Art were revealed to them they saw, in the development of their work, that real beauty which, to them, was as much a matter of certainty and triumph as is to the astronomer the verification of the result, foreseen with the light given to him alone. In all this, their world was completely severed from that of their fellow-creatures with whom sentiment is mistaken for poetry; and for whom there is no perfect work that shall not be explained by the benefit conferred upon themselves.

Humanity takes the place of Art, and God's creations are excused by their usefulness. Beauty is confounded with virtue, and, before a work of Art, it is asked: "What good shall it do?"

Hence it is that nobility of action, in this life, is hopelessly linked with the merit of the work that portrays (p. 138) it; and thus the people have acquired the habit of

looking, as who should say, not *at* a picture, but *through* it, at some human fact, that shall, or shall not, from a social point of view, better their mental or moral state. So we have come to hear of the painting that elevates, and of the duty of the painter—of the picture that is full of thought, and of the panel that merely decorates.

A favourite faith, dear to those who teach, is that certain periods were especially artistic, and that nations, readily named, were notably lovers of Art.

So we are told that the Greeks were, as a people, worshippers of the beautiful, and that in the fifteenth century Art was engrained in the multitude.

That the great masters lived in common understanding with their patrons—that the early Italians were artists—all—and that the demand for the lovely thing produced it.

That we, of to-day, in gross contrast to this Arcadian purity, call for the ungainly, and obtain the ugly.

That, could we but change our habits and climate—were we willing to wander in groves—could we be roasted (p. 139) out of broadcloth—were we to do without haste, and journey without speed, we should again *require* the spoon of Queen Anne, and pick at our peas with the fork of two prongs. And so, for the flock, little hamlets grow near Hammersmith, and the steam horse is scorned.

Useless! quite hopeless and false is the effort!—built upon fable, and all because "a wise man has uttered a vain thing and filled his belly with the East wind."

Listen! There never was an artistic period.

There never was an Art-loving nation.

In the beginning, man went forth each day—some to do battle, some to the chase; others, again, to dig and to delve in the field—all that they might gain and live, or lose and die. Until there was found among them one, differing from the rest, whose pursuits

attracted him not, and so he stayed by the tents with the women, and traced strange devices with a burnt stick upon a gourd.

This man, who took no joy in the ways of his brethren—who cared not for conquest, and fretted in the field—this designer of quaint patterns—this deviser of the beautiful—who perceived in Nature about him curious curvings, as faces are seen in the fire—this dreamer apart, was the first artist.

And (p. 140) when, from the field and from afar, there came back the people, they took the gourd—and drank from out of it.

And presently there came to this man another—and, in time, others—of like nature, chosen by the Gods—and so they worked together; and soon they fashioned, from the moistened earth, forms resembling the gourd. And with the power of creation, the heirloom of the artist, presently they went beyond the slovenly suggestion of Nature, and the first vase was born, in beautiful proportion.

And the toilers tilled, and were athirst; and the heroes returned from fresh victories, to rejoice and to feast; and all drank alike from the artists' goblets, fashioned cunningly, taking no note the while of the craftsman's pride, and understanding not his glory in his work; drinking at the cup, not from choice, not from a consciousness that it was beautiful, but because, forsooth, there was none other!

And time, with more state, brought more capacity for luxury, and it became well that men should dwell in large houses, and rest upon couches, and eat at tables; whereupon the artist, with his artificers, built palaces, and filled them with furniture, beautiful in proportion and lovely to look upon.

And the people lived in marvels of art—and ate and drank (p. 141) out of masterpieces—for there was nothing else to eat and to drink out of, and no bad building

to live in; no article of daily life, of luxury, or of necessity, that had not been handed down from the design of the master, and made by his workmen.

And the people questioned not, *and had nothing to say in the matter.*

So Greece was in its splendour, and Art reigned supreme—by force of fact, not by election—and there was no meddling from the outsider. The mighty warrior would no more have ventured to offer a design for the temple of Pallas Athene than would the sacred poet have proffered a plan for constructing the catapult.

And the Amateur was unknown—and the Dilettante undreamed of!

And history wrote on, and conquest accompanied civilisation, and Art spread, or rather its products were carried by the victors among the vanquished from one country to another. And the customs of cultivation covered the face of the earth, so that all peoples continued to use what *the artist alone produced.*

And centuries passed in this using, and the world was flooded with all that was beautiful, until there arose (p. 142) a new class, who discovered the cheap, and foresaw fortune in the facture of the sham.

Then sprang into existence the tawdry, the common, the gewgaw.

The taste of the tradesman supplanted the science of the artist, and what was born of the million went back to them, and charmed them, for it was after their own heart; and the great and the small, the statesman and the slave, took to themselves the abomination that was tendered, and preferred it—and have lived with it ever since!

And the artist's occupation was gone, and the manufacturer and the huckster took his place.

And now the heroes filled from the jugs and drank from the bowls—with understanding—noting the glare of their new bravery, and taking pride in its worth.

And the people—this time—had much to say in the matter—and all were satisfied. And Birmingham and Manchester arose in their might—and Art was relegated to the curiosity shop.

Nature contains the elements, in colour and form, of all pictures, as the keyboard contains the notes of all music.

But (p. 143) the artist is born to pick, and choose, and group with science, these elements, that the result may be beautiful—as the musician gathers his notes, and forms his chords, until he bring forth from chaos glorious harmony.

To say to the painter, that Nature is to be taken as she is, is to say to the player, that he may sit on the piano.

That Nature is always right, is an assertion, artistically, as untrue, as it is one whose truth is universally taken for granted. Nature is very rarely right, to such an extent even, that it might almost be said that Nature is usually wrong: that is to say, the condition of things that shall bring about the perfection of harmony worthy a picture is rare, and not common at all.

This would seem, to even the most intelligent, a doctrine almost blasphemous. So incorporated with our education has the supposed aphorism become, that its belief is held to be part of our moral being, and the words themselves have, in our ear, the ring of religion. Still, seldom does Nature succeed in producing a picture.

The sun blares, the wind blows from the east, the sky is bereft of cloud, and without, all is of iron. The windows of the Crystal Palace are seen from all (p. 144) points of London. The holiday-maker rejoices in the glorious day, and the painter turns aside to shut his eyes.

How little this is understood, and how dutifully the casual in Nature is accepted as sublime, may be gathered from the unlimited admiration daily produced by a very foolish sunset.

The dignity of the snow-capped mountain is lost in distinctness, but the joy of the tourist is to recognise the traveller on the top. The desire to see, for the sake of seeing, is, with the mass, alone the one to be gratified, hence the delight in detail.

And when the evening mist clothes the riverside with poetry, as with a veil, and the poor buildings lose themselves in the dim sky, and the tall chimneys become campanili, and the warehouses are palaces in the night, and the whole city hangs in the heavens, and fairyland is before us—then the wayfarer hastens home; the working man and the cultured one, the wise man and the one of pleasure, cease to understand, as they have ceased to see, and Nature, who, for once, has sung in tune, sings her exquisite song to the artist alone, her son and her master—her son in that he loves her, her master in that he knows her.

To him her secrets are unfolded, to him her lessons have (p. 145) become gradually clear. He looks at her flower, not with the enlarging lens, that he may gather facts for the botanist, but with the light of the one who sees in her choice selection of brilliant tones and delicate tints, suggestions of future harmonies.

He does not confine himself to purposeless copying, without thought, each blade of grass, as commended by the inconsequent, but, in the long curve of the narrow leaf, corrected by the straight tall stem, he learns how grace is wedded to dignity, how strength enhances sweetness, that elegance shall be the result.

In the citron wing of the pale butterfly, with its dainty spots of orange, he sees before him the stately halls of fair gold, with their slender saffron pillars, and is taught how the

delicate drawing high upon the walls shall be traced in tender tones of orpiment, and repeated by the base in notes of graver hue.

In all that is dainty and lovable he finds hints for his own combinations, and thus is Nature ever his resource and always at his service, and to him is naught refused.

Through his brain, as through the last alembic, is distilled the refined essence of that thought which began with the Gods, and which they left him to carry out.

Set (p. 146) apart by them to complete their works, he produces that wondrous thing called the masterpiece, which surpasses in perfection all that they have contrived in what is called Nature; and the Gods stand by and marvel, and perceive how far away more beautiful is the Venus of Melos than was their own Eve.

For some time past, the unattached writer has become the middleman in this matter of Art, and his influence, while it has widened the gulf between the people and the painter, has brought about the most complete misunderstanding as to the aim of the picture.

For him a picture is more or less a hieroglyph or symbol of story. Apart from a few technical terms, for the display of which he finds an occasion, the work is considered absolutely from a literary point of view; indeed, from what other can he consider it? And in his essays he deals with it as with a novel—a history—or an anecdote. He fails entirely and most naturally to see its excellences, or demerits—artistic—and so degrades Art, by supposing it a method of bringing about a literary climax.

It (p. 147) thus, in his hands, becomes merely a means of perpetrating something further, and its mission is made a secondary one, even as a means is second to an end.

The thoughts emphasised, noble or other, are inevitably attached to the incident, and become more or less noble, according to the eloquence or mental quality of the writer, who looks the while, with disdain, upon what he holds as "mere execution"—a matter belonging, he believes, to the training of the schools, and the reward of assiduity. So

that, as he goes on with his translation from canvas to paper, the work becomes his own. He finds poetry where he would feel it were he himself transcribing the event, invention in the intricacy of the *mise en scène*, and noble philosophy in some detail of philanthropy, courage, modesty, or virtue, suggested to him by the occurrence.

All this might be brought before him, and his imagination be appealed to, by a very poor picture—indeed, I might safely say that it generally is.

Meanwhile, the *painter's* poetry is quite lost to him—the amazing invention that shall have put form and colour into such perfect harmony, that exquisiteness is the result, he is without understanding—the nobility of thought, that shall have given the artist's (p. 148) dignity to the whole, says to him absolutely nothing.

So that his praises are published, for virtues we would blush to possess—while the great qualities, that distinguish the one work from the thousand, that make of the masterpiece the thing of beauty that it is—have never been seen at all.

That this is so, we can make sure of, by looking back at old reviews upon past exhibitions, and reading the flatteries lavished upon men who have since been forgotten altogether—but, upon whose works, the language has been exhausted, in rhapsodies—that left nothing for the National Gallery.

A curious matter, in its effect upon the judgment of these gentlemen, is the accepted vocabulary of poetic symbolism, that helps them, by habit, in dealing with Nature: a mountain, to them, is synonymous with height—a lake, with depth—the ocean, with vastness—the sun, with glory.

So that a picture with a mountain, a lake, and an ocean—however poor in paint—is inevitably "lofty," "vast," "infinite," and "glorious"—on paper.

There are those also, sombre of mien, and wise with the wisdom of books, who frequent museums and burrow (p. 149) in crypts; collecting—comparing—compiling—classifying—contradicting.

Experts these—for whom a date is an accomplishment—a hall mark, success!

Careful in scrutiny are they, and conscientious of judgment—establishing, with due weight, unimportant reputations—discovering the picture, by the stain on the back—testing the torso, by the leg that is missing—filling folios with doubts on the way of that limb—disputatious and dictatorial, concerning the birthplace of inferior persons—speculating, in much writing, upon the great worth of bad work.

True clerks of the collection, they mix memoranda with ambition, and, reducing Art to statistics, they "file" the fifteenth century, and "pigeon-hole" the antique!

Then the Preacher "appointed"!

He stands in high places—harangues and holds forth.

Sage of the Universities—learned in many matters, and of much experience in all, save his subject.

Exhorting—denouncing—directing.

Filled with wrath and earnestness.

Bringing powers of persuasion, and polish of language, to prove—nothing.

Torn (p. 150) with much teaching—having naught to impart.

Impressive—important—shallow.

Defiant—distressed—desperate.

Crying out, and cutting himself—while the gods hear not.

Gentle priest of the Philistine withal, again he ambles pleasantly from all point, and through many volumes, escaping scientific assertion—"babbles of green fields."

So Art has become foolishly confounded with education—that all should be equally qualified.

Whereas, while polish, refinement, culture, and breeding, are in no way arguments for artistic result, it is also no reproach to the most finished scholar or greatest gentleman in the land that he be absolutely without eye for painting or ear for music—that in his heart he prefer the popular print to the scratch of Rembrandt's needle, or the songs of the hall to Beethoven's "C minor Symphony."

Let him have but the wit to say so, and not feel the admission a proof of inferiority.

Art happens—no hovel is safe from it, no Prince may depend upon it, the vastest intelligence cannot bring (p. 151) it about, and puny efforts to make it universal end in quaint comedy, and coarse farce.

This is as it should be—and all attempts to make it otherwise are due to the eloquence of the ignorant, the zeal of the conceited.

The boundary line is clear. Far from me to propose to bridge it over—that the pestered people be pushed across. No! I would save them from further fatigue. I would come to their relief, and would lift from their shoulders this incubus of Art.

Why, after centuries of freedom from it, and indifference to it, should it now be thrust upon them by the blind—until wearied and puzzled, they know no longer how they shall eat or drink—how they shall sit or stand—or wherewithal they shall clothe themselves—without afflicting Art.

But, lo! there is much talk without!

Triumphantly they cry, "Beware! This matter does indeed concern us. We also have our part in all true Art!—for, remember the 'one touch of Nature' that 'makes the whole world kin.'"

True, indeed. But let not the unwary jauntily suppose that Shakespeare herewith hands him his passport to Paradise, and thus permits him speech among (p. 152) the chosen. Rather, learn that, in this very sentence, he is condemned to remain without—to continue with the common.

This one chord that vibrates with all—this "one touch of Nature" that calls aloud to the response of each—that explains the popularity of the "Bull" of Paul Potter—that excuses the price of Murillo's "Conception"—this one unspoken sympathy that pervades humanity, is—Vulgarity!

Vulgarity—under whose fascinating influence "the many" have elbowed "the few," and the gentle circle of Art swarms with the intoxicated mob of mediocrity, whose leaders prate and counsel, and call aloud, where the Gods once spoke in whisper!

And now from their midst the Dilettante stalks abroad. The amateur is loosed. The voice of the æsthete is heard in the land, and catastrophe is upon us.

The meddler beckons the vengeance of the Gods, and ridicule threatens the fair daughters of the land.

And there are curious converts to a weird *culte*, in which all instinct for attractiveness—all freshness and sparkle—all woman's winsomeness—is to give way to a strange vocation for the unlovely—and this desecration in the name of the Graces!

Shall this gaunt, ill-at-ease, distressed, abashed mixture (p. 153) of *mauvaise honte* and desperate assertion call itself artistic, and claim cousinship with the artist—who delights in the dainty, the sharp, bright gaiety of beauty?

No!—a thousand times no! Here are no connections of ours.

We will have nothing to do with them.

Forced to seriousness, that emptiness may be hidden, they dare not smile—

While the artist, in fulness of heart and head, is glad, and laughs aloud, and is happy in his strength, and is merry at the pompous pretension—the solemn silliness that surrounds him.

For Art and Joy go together, with bold openness, and high head, and ready hand—fearing naught, and dreading no exposure.

Know, then, all beautiful women, that we are with you. Pay no heed, we pray you, to this outcry of the unbecoming—this last plea for the plain.

It concerns you not.

Your own instinct is near the truth—your own wit far surer guide than the untaught ventures of thick heeled Apollos.

What! will you up and follow the first piper that leads you down Petticoat Lane, there, on a Sabbath, to gather, for the week, from the dull rags of ages (p. 154) wherewith to bedeck yourselves? that, beneath your travestied awkwardness, we have trouble to find your own dainty selves? Oh, fie! Is the world, then, exhausted? and must we go back because the thumb of the mountebank jerks the other way?

Costume is not dress.

And the wearers of wardrobes may not be doctors of taste!

For by what authority shall these be pretty masters? Look well, and nothing have they invented—nothing put together for comeliness' sake.

Haphazard from their shoulders hang the garments of the hawker—combining in their person the motley of many manners with the medley of the mummers' closet.

Set up as a warning, and a finger-post of danger, they point to the disastrous effect of Art upon the middle classes.

Why this lifting of the brow in deprecation of the present—this pathos in reference to the past?

If Art be rare to-day, it was seldom heretofore.

It is false, this teaching of decay.

The master stands in no relation to the moment at which (p. 155) he occurs—a monument of isolation—hinting at sadness—having no part in the progress of his fellow men.

He is also no more the product of civilisation than is the scientific truth asserted dependent upon the wisdom of a period. The assertion itself requires the *man* to make it. The truth was from the beginning.

So Art is limited to the infinite, and beginning there cannot progress.

A silent indication of its wayward independence from all extraneous advance, is in the absolutely unchanged condition and form of implement since the beginning of things.

The painter has but the same pencil—the sculptor the chisel of centuries.

Colours are not more since the heavy hangings of night were first drawn aside, and the loveliness of light revealed.

Neither chemist nor engineer can offer new elements of the masterpiece.

False again, the fabled link between the grandeur of Art and the glories and virtues of the State, for Art feeds not upon nations, and peoples may be wiped from the face of the earth, but Art *is*.

It (p. 156) is indeed high time that we cast aside the weary weight of responsibility and co-partnership, and know that, in no way, do our virtues minister to its worth, in no way do our vices impede its triumph!

How irksome! how hopeless! how superhuman the self-imposed task of the nation! How sublimely vain the belief that it shall live nobly or art perish.

Let us reassure ourselves, at our own option is our virtue. Art we in no way affect.

A whimsical goddess, and a capricious, her strong sense of joy tolerates no dulness, and, live we never so spotlessly, still may she turn her back upon us.

As, from time immemorial, she has done upon the Swiss in their mountains.

What more worthy people! Whose every Alpine gap yawns with tradition, and is stocked with noble story; yet, the perverse and scornful one will none of it, and the sons of patriots are left with the clock that turns the mill, and the sudden cuckoo, with difficulty restrained in its box!

For this was Tell a hero! For this did Gessler die!

Art, the cruel jade, cares not, and hardens her heart, and hies her off to the East, to find, among the opium-eaters of Nankin, a favourite with whom she lingers fondly—caressing his blue porcelain, and painting his coy (p. 157) maidens, and marking his plates with her six marks of choice—indifferent in her companionship with him, to all save the virtue of his refinement!

He it is who calls her—he who holds her!

And again to the West, that her next lover may bring together the Gallery at Madrid, and show to the world how the Master towers above all; and in their intimacy they revel, he and she, in this knowledge; and he knows the happiness untasted by other mortal.

She is proud of her comrade, and promises that in after-years, others shall pass that way, and understand.

So in all time does this superb one cast about for the man worthy her love—and Art seeks the Artist alone.

Where he is, there she appears, and remains with him—loving and fruitful—turning never aside in moments of hope deferred—of insult—and of ribald misunderstanding;

and when he dies she sadly takes her flight, though loitering yet in the land, from fond association, but refusing to be consoled.[33]

[33]And so have we the ephemeral influence of the Master's memory—the afterglow, in which are warmed, for a while, the worker and disciple.

With the man, then, and not with the multitude, are her intimacies; and in the book of her life the names inscribed are few—scant, indeed, the list of those who have helped to write her story of love and beauty.

From (p. 158) the sunny morning, when, with her glorious Greek relenting, she yielded up the secret of repeated line, as, with his hand in hers, together they marked in marble, the measured rhyme of lovely limb and draperies flowing in unison, to the day when she dipped the Spaniard's brush in light and air, and made his people live within their frames, and *stand upon their legs*, that all nobility and sweetness, and tenderness, and magnificence should be theirs by right, ages had gone by, and few had been her choice.

Countless, indeed, the horde of pretenders! But she knew them not.

A teeming, seething, busy mass, whose virtue was industry, and whose industry was vice!

Their names go to fill the catalogue of the collection at home, of the gallery abroad, for the delectation of the bagman and the critic.

Therefore have we cause to be merry!—and to cast away all care—resolved that all is well—as it ever was—and that it is not meet that we should be cried at, and urged to take measures!

Enough have we endured of dulness! Surely are we weary of weeping, and our tears have been cozened from us falsely, for they have called out woe! when there was no grief—and, alas! where all is fair!

We (p. 159) have then but to wait—until, with the mark of the Gods upon him—there come among us again the chosen—who shall continue what has gone before. Satisfied that, even were he never to appear, the story of the beautiful is already complete—hewn in the marbles of the Parthenon—and brodered, with the birds, upon the fan of Hokusai—at the foot of Fusi-yama.