

OÙ VA LA PEINTURE MODERNE? ARTISTAS E TENDÊNCIAS NAS REVISTAS FRANCESAS DOS ANOS DE 1920

*Renata Gomes Cardoso*¹

Où va la peinture moderne? Com essa pergunta o Bulletin de l'Effort Moderne dava início a uma enquete, em sua edição inaugural de janeiro de 1924, convidando seus leitores a colaborarem com respostas a esse questionamento, de forma que pudessem contribuir para o entendimento das características e do destino da arte nesses anos. O boletim propunha ainda algumas interpretações para esse momento artístico, nas entrelinhas do prefácio e no texto explicativo da referida enquete. No prefácio afirmava que o objetivo dessa publicação seria primordialmente o de expor “as produções verdadeiramente modernas, de arquitetos, pintores, escultores, gravadores e artesãos”², dirigindo-se, para isso, às obras do presente, a partir da palavra de ordem “Merci le morts, vivent les vivants!”, que conferia ao mesmo tempo o devido respeito ao passado e à tradição artística, reconhecendo sua importância. O texto explica que se tratava de um momento em que muitas “tendências diferentes anima[va]m a pintura moderna”, fato que em si já era o motor desse tipo de reflexão no meio artístico francês³. A enquete ganhou maior relevância por ter exposto as análises, opiniões e conclusões de diversos artistas e escritores, publicadas ao longo de 1924 no referido Bulletin, o que constitui hoje uma importante fonte para enriquecer o debate sobre as características da arte daquele período.

Os boletins, revistas e jornais publicados no cenário francês desse período contribuíram em grande medida para a circulação das obras de arte, através da publicação de muitas reproduções, tanto de artistas do passado quanto do presente, reforçando a divulgação dos modelos e tendências que apareciam nas exposições organizadas por galerias e pelos principais salões de arte de Paris. Tais periódicos constituem importante material para o entendimento da dinâmica desse ambiente cultural, permitindo ampliar a análise sobre a arte praticada na Europa no contexto do entreguerras, para além dos conhecidos conceitos de “Retorno à Ordem” e de “Escola de Paris”, amplamente utilizados na história da arte para designar esse período. Dentre o grande número de revistas em circulação, destacaremos algumas no presente artigo, analisando obras que foram reproduzidas e os comentários divulgados de forma mais geral sobre a atividade artística da capital francesa, com o objetivo de propor um debate sobre as tendências que circularam nessas revistas, como um reflexo de toda a movimentação cultural que se dava em Paris, nesses anos.

A grande quantidade de revistas sobre arte que circulava na Europa nesse período de pós-guerra não passou despercebida pelos intelectuais daquele contexto. Um artigo publicado na primeira edição da revista L'Esprit Nouveau – da qual falaremos mais adiante, fazia um balanço sobre as revistas francesas entre os anos de 1914 e 1920, agrupando-as em categorias, de acordo com as características de seus colaboradores, fossem amadores, galeristas, escritores ou artistas⁴, ou ainda segundo o teor da publicação, no caso de serem voltadas para a arte ou para a cultura de forma geral, serem filiadas às vanguardas ou engajadas na defesa de uma proposta artística específica ou que expunham o momento artístico a partir da descrição dos eventos e acontecimentos de maior relevância naquele cenário.

No caso do Bulletin de l'Effort Moderne, tratava-se de uma publicação da galeria L'Effort Moderne,

¹ Profa. Dra. EACH-USP. Doutora em Artes pelo IA-UNICAMP e Mestre em História da Arte pelo IFCH-UNICAMP.

² “Avant-propos”. Bulletin de l'Effort Moderne, n.1, janeiro de 1924, p. 1.

³ “Enquete du Bulletin de l'Effort Moderne”. Idem, p. 16.

⁴ LACAZE-DUTHIERS, Gérard de. “Notes sur les revues françaises pendant six ans (1914-1920)”. In, L'Esprit Nouveau, n. 1, 1920. pp. 99-102.

comandada por Léonce Rosenberg. A publicação das reproduções tinha assim uma primeira razão evidente, a de mostrar ao público as obras disponíveis na galeria para aquisição. Essa coleção se iniciara em 1915, com obras de Picasso, mas cresceu substancialmente ao longo dos anos da Primeira Guerra Mundial, sobretudo em vista da saída de Daniel-Heinrich Kahnweiler, grande colecionador dos cubistas, do mercado de arte francês. Sendo alemão, Kahnweiler fora obrigado a deixar a França com o início da guerra e sua coleção foi confiscada pelo governo e vendida posteriormente em leilão, junto com a coleção de Wilhelm Uhde, outro colecionador de arte moderna, entre 1921 e 1923⁵. O Bulletin comentou o leilão dessas coleções, com o artigo “Séquestres “Uhde et Kahnweiler”” assinado por L.R., tratando-se provavelmente do próprio Léonce Rosenberg. Essa informação é relevante para colocar em análise as obras que aos poucos apareceram reproduzidas nesse periódico, já que a primeira edição apresenta tanto imagens do cubismo dos anos de 1910 quanto dos anos de 1920. Sabe-se, porém, que no primeiro período cubista, Kahnweiler havia assinado contratos com Picasso, Braque, Derain, Gris e Léger, que lhe dava exclusividade sobre essas obras. O fato de aparecerem reproduzidas no Bulletin ao lado das obras mais recentes desses artistas, já dos anos de 1920, demonstra terem sido provavelmente adquiridas por Léonce Rosenberg nesse leilão.⁶

A observação das imagens expostas no Bulletin permite avaliar a dimensão da relação e da convivência em um mesmo espaço entre tendências muito diferentes, seja a partir de obras que eram exemplares dos movimentos artísticos mais recentes, seja por obras que combinavam as questões modernistas de uma maneira mais difusa, sem uma filiação direta a uma tendência específica. As páginas dedicadas às reproduções de obras nesse boletim contribuem para entender como a questão da moderação no tratamento do plano pictórico, voltando muitas vezes à figura em seu aspecto mais mimético, ganhou cada vez mais espaço nas obras dos anos de 1920, sobretudo pensando em artistas que estavam em plena evidência e tinham grandes cotações nas galerias, em vista de suas produções cubistas, como Picasso e Léger.

No caso do primeiro número do Bulletin, a seção de reproduções de obras começou com quatro de Léger, com diferentes abordagens, que passavam da articulação do espaço com formas geométricas à ambientação e maior definição de figuras nesse espaço. As duas primeiras são de pinturas realizadas em 1922, com os títulos *La mère et l'enfant* e *Le nu au bouquet* [Figs. 1 e 2], e em ambas as figuras se destacam do conjunto, ainda que inseridas na ambientação geométrica característica das obras de Léger. A terceira reprodução é de uma obra de 1917, *La partie des cartes*, e nela as construções volumétricas sobressaem-se, mesclando todos os elementos da composição, de forma que estes não se individualizam no conjunto, como ocorre nas duas obras anteriores. A quarta reprodução, separada do conjunto de Léger com obras de outros artistas, é uma fotografia do balé *Création du monde*, com figurinos e decoração de Léger, incorporando elementos das culturas não-ocidentais e de sua própria pesquisa pictórica. Essas diferentes abordagens do artista, reproduzidas na revista com as respectivas datas de realização, ilustram bem o clima de reflexão, quase em forma de revisão crítica, pela qual passavam vários artistas nesse período, mesmo quando se tratavam de ícones de uma tendência vanguardista.

As principais diferenças entre esses dois momentos do contexto artístico europeu – o início do século XX e a fase que se segue no primeiro pós-guerra, são novamente observadas no próximo conjunto de imagens selecionadas pelo Bulletin para compor essa mesma edição: reproduções de obras dos artistas Gino Severini e Jean Metzinger [Figs. 3, 4 e 5]. As obras são datadas de 1922 e 1923, e, em ambas, a fragmentação característica do cubismo foi transformada, sendo substituída por uma nova ênfase na abordagem da figura, partindo de

⁵ Cf. GREEN, Christopher. *Art in France 1900-1940*. Yale University Press/ Pelican History of Art, 2000, p.54.

⁶ Idem, *ibidem*.

temas tradicionais da pintura europeia: o Arlequin, de Metzinger e a tela *La famille du pauvre Pierrot* de Severini, retomam personagens da *Comedia dell'Arte*, enquanto as figuras de *La femme a la Mandoline* de Severini, e de *Le gouter*, de Metzinger se voltam para as cenas da pintura de gênero. Severini abordou uma mulher tocando instrumento, tema muito trabalhado antes por Jean-Baptiste Camille Corot, artista que por sinal recebera, em 1921, uma homenagem na revista *L'Esprit Nouveau* de n.8, com reproduções de suas obras em preto e branco, acompanhadas por um artigo, não assinado, sobre sua trajetória. Metzinger por sua vez retomou um motivo no qual havia trabalhado em 1911, realizando um interior com natureza-morta, mesa e figura bebendo chá, no entanto muito diferente da famosa *Le Gouter*, que fora exposta no Salão do Outono daquele ano e considerada por André Salmon – um dos grandes defensores do cubismo – como “A monalisa do cubismo”, na abordagem histórica que fez do movimento, no texto *La Jeune Peinture Française*.⁷

Com essa publicação, de uma galeria que se especializara e se destacava por comercializar obras de pintores cubistas, o retorno à tradição e à figuração, questão em ampla discussão no ambiente cultural francês, era demonstrado através de obras três artistas que foram expoentes da vanguarda. A enquete proposta pela revista levava o público a pensar sobre o destino e a continuidade da arte moderna, auxiliado pela observação e acompanhamento dessas transformações nas obras ali reproduzidas. Esse questionamento sobre as características da arte moderna, nesse novo período que se iniciara com o fim da guerra, poderia também minimizar o choque ou estranhamento causado pela brusca mudança de abordagens nas obras de um mesmo artista, sobretudo quando apresentavam uma diferença relativamente pequena entre os anos de realização. O conjunto de Picasso escolhido para constar nesse mesmo número do *Bulletin de L'Effort Moderne* reafirma a contextualização da enquete proposta, através de reproduções de obras de diferentes períodos. Duas são de 1914, anos de grande experimentação cubista: as obras *L'Homme a la pipe* e *La femme au fauteuil* [Figs. 6 e 7]; e duas são versões de um mesmo motivo, *La toilette de Vênus*, um de 1922 e outro de 1923 [Figs. 8 e 9], em que o artista abandonou a fragmentação cubista estudada nos anos anteriores para compor com figuras monumentais, referenciadas na arte clássica, questão muitas vezes denominada na trajetória do artista como sendo o seu período “clássico”.

As publicações seguintes do *Bulletin* destacaram as diversas respostas à enquete do primeiro número. Várias delas reafirmaram que havia naquele momento uma grande dificuldade em prever um futuro para a pintura, dadas as diferentes abordagens dos artistas mais conhecidos. A resposta de Gino Severini, no entanto, foi muito precisa. A partir de um paralelo entre as propostas da pintura metafísica e os ideais de construção e ordem já colocados por essa época pelo Purismo, Severini afirmou que a pintura tendia cada vez mais para uma “expressão mais ordenada e pura da arte, na qual o caráter metafísico e o sentimento retomar[iam] seu lugar de direito”. Ainda de acordo com sua premissa, essa expressão seria realizada por uma pintura que fosse “clara, [e] consequência imediata de certas preocupações de métiers”, ou seja, dos processos e da técnica da pintura em si, já que na continuidade de sua resposta o trabalho do artista foi comparado com aquele do artesão, profundamente conhecedor das técnicas de seu trabalho. A fala de Severini torna-se ainda mais interessante quando este prevê uma transposição da arte plástica realizada no cavalete para a parede, seja pela pintura mural ou pela pintura pensada na sua relação com a arquitetura.⁸

As revistas consideradas como afiliadas às vanguardas ou representantes da arte considerada como mais avançada exerceram também o papel de difusão da ideia de reavaliação das transformações artísticas de início de século, sobretudo em comparação com as propostas de grandes artistas. A revista *L'Esprit Nouveau* se

7 SALMON, André. *La jeune peinture française*. Paris: Collections des Trinite, 1912.

8 SEVERINI, Gino. “Réponse à notre enquête: Où va la peinture moderne?”. *Bulletin de l'Effort Moderne*, n.2, fevereiro de 1924.

destaca nesse caso, porque além de ser um dos meios de divulgação do principal movimento artístico do pós-guerra, o Purismo, com reprodução de obras mais recentes, incorporou em suas edições homenagens a artistas do passado, considerados relevantes naquele momento para a história da arte por terem apresentado algumas soluções e transformações muito singulares, consolidadas ao longo dos anos. L'Esprit Nouveau expunha as novas convicções artísticas pautadas nos princípios de racionalidade e universalidade das formas, prestando homenagem ao cubismo no sentido desse movimento ter “purificado” o vocabulário da pintura, pela insistência na utilização da forma pura⁹. As ideias puristas colocavam em questão as ações da vanguarda anterior, mas faziam também uma apreciação da arte do ponto de vista histórico, elegendo como exemplos alguns modelos do passado que tinham um sentido mais racional e universal, ao mesmo tempo em que negavam outros, considerados como mais ligados ao subjetivismo ou ao individualismo. Em carta a Maurice Raynal, escritor que publicara diversos textos sobre o cubismo, Ozenfant debateu essas novas convicções artísticas, propondo um novo conjunto de questões como enfoque da produção artística do pós-guerra:

Realmente acredito que as obras que verdadeiramente contam são aquelas que apresentam universalidade e durabilidade. Eu fundei L'Esprit Nouveau e dentre outras questões insisti no seguinte: se os egípcios e os negros e os gregos e os chineses ... nos tocam por meio da arte, é porque eles empregam métodos universais. Os homens diferem em raça, período e individualidade, mas eles são muito mais similares do que diferentes, por tudo isso. (...) Purismo: uma tentativa de pintar pelo uso de fatores comuns aos sentidos e à alma e não por um tipo de código simbólico de um período em particular.¹⁰

O Purismo buscava assim a utilização de elementos universais da pintura, de forma a “purificar” a linguagem plástica, ação que, segundo seus protagonistas, teve sua origem em Cézanne e fora seguida pela experiência cubista. No primeiro número de L'Esprit Nouveau, Ozenfant e Jeanneret discutiram, através do artigo “Sur la plastique”, quais seriam esses elementos fundamentais da plástica pura, essenciais para o ofício do artista:

O métier compreende de uma parte a ciência da composição, de outra parte, a técnica de execução. Diremos desde já: uma estética que não dispõe de meios suficientes, tem que limitar a concepção à medida dos seus meios de realização. Só se concebe claramente o que se pode executar perfeitamente. (...) A obra de arte é um objeto físico artificial destinado a produzir reações subjetivas. A necessidade de ordem é a mais elevada das necessidades humanas. Ela é a causa primeira da arte. Elementos primários [desenhados um triângulo, um quadrado e um círculo]: essas formas são os elementos primários de toda obra plástica. Ritmo: Essa associação [dos elementos primários], em virtude sempre do princípio de ordem, se torna sensível através do ritmo; o ritmo é o fio condutor imperativo do olho.¹¹

Nesse mesmo artigo são posteriormente listados os artistas que tiveram sucesso na utilização desses elementos universais:

Depois de um século, apenas contam, antes de certos CUBISTAS, INGRES, COROT, CÉZANNE, SEURAT e mesmo esse excelente ROUSSEAU. Por quê? Ao se conhecer a vida desses artistas observando-se suas

⁹ Cf. OZENFANT, A & JEANNERET, C. La Peinture Moderne, Collection de “L'Esprit Nouveau”. Paris: Les Éd. Crés & C, sd. [1925], pp. I-V; 87-133.

¹⁰ RAYNAL, M. Modern French Painters. NY: Arno Press, 1969 [Ayer Publishing, 1928], p. 130-133. Livre tradução.

¹¹ OZENFANT, A. & JEANNERET, C. “Sur la plastique”. In, L'Esprit Nouveau, n. 1, [1920], pp. 39-47. Coleção Mário de Andrade, Biblioteca do IEB/USP. Livre tradução. Grifo meu.

obras, constata-se a inexorável teimosia com a qual organizaram a estrutura de suas obras. Essa estrutura é idêntica como são idênticas as de POUSSIN, CHARDIN, ou de RAFAEL. É necessário avaliar que todos os movimentos recentes baseados na exaltação da sensibilidade, na libertação do ser e seu afastamento das contingências, das condições “tirânicas” do métier (composição, execução), se colapsam lamentavelmente. Isso acontece porque eles repudiaram ou ignoraram a física da arte.¹²

O texto trata de uma ciência da arte, que fora profundamente estudada pelos artistas então destacados. Com tal análise sobre os processos da linguagem artística, compreende-se a escolha do grande artista homenageado nesse primeiro número da revista: Georges Seurat, que desenvolveu um método que seria decisivo para pintura de fins do século XIX, tendo L'esprit nouveau apresentado várias reproduções de sua obra, sendo uma, inclusive, em cores. As reproduções da obra de Seurat são acompanhadas por um artigo de Roger Bissière, ele mesmo também artista, que usou o exemplo de Seurat para afirmar que os artistas do momento deveriam ter uma nova atitude diante da natureza e da tela, procurando “inventar novos meios para se exprimir logicamente”, como o fizera Seurat, evitando assim a mera repetição de fórmulas, ou o risco de “devaneios infrutíferos”¹³ como proposta. Bissière realçou ainda a necessidade de se buscar no passado os modelos para a criação desses novos métodos, que deveriam estar ainda à altura da nova posição do artista moderno, diante das transformações sociais, artísticas e culturais da época. Partindo dessa espécie de manifesto em defesa de uma arte pensada e praticada do ponto de vista universalista, as edições seguintes de L'esprit Nouveau destacaram textos e reproduções de obras de artistas que se dedicaram a pesquisas cujo enfoque era primordialmente a estrutura da obra, seja pelo desenho ou pelo estudo da cor, de Ingres a Cézanne, dando espaço ainda para aqueles artistas de um passado mais distante, como Poussin e Corot, todos acompanhados com textos que analisavam a relevância de suas produções artísticas para transformações definitivamente estabelecidas na história da arte e observadas ao longo dos anos.

Já o boletim publicado pela galeria Bernheim-Jeune, teve sua primeira edição em dezembro de 1919, mesmo ano de reabertura do Salão do Outono após o final da Primeira Guerra. O Bulletin de la Vie Artistique afirmava em seu editorial que sua proposta não era a de se vincular ou de defender uma tendência artística específica, mas, pelo contrário, de mostrar, “através de um olhar curioso, as expressões das ideias contemporâneas, (...) [e] as novidades da vida artística”, confiando o trabalho da escrita sobre os artistas e tendências a escritores cuja “alta integridade” seria a garantia de uma apresentação correta e justa da arte naquele momento. Assinaram os artigos desse Bulletin os escritores Félix Fénéon, Guillaume Janneau e Pascal Forthuny.

Com essa intenção de mostrar a arte do momento independentemente de preferências individuais, o número inaugural fez um balanço do Salão do Outono de 1919, prevendo uma “invasão cubista”. Ao comentar as transformações ocorridas no âmbito dessa tendência, a partir dos novos contextos de criação surgidos com os desdobramentos da guerra, o autor do editorial acabou retomando uma discussão que teve importância nos anos precedentes, envolvendo as definições de cubismo, futurismo e o orfismo:

Modificado, acelerado, o cubismo de antes apresenta agora fórmulas muito novas e muito pensadas. Alguns pintores, com sinceridade, procuram traduzir em movimentos as imagens consecutivas que o olho retém às vezes simultaneamente. Eles procuram resumir uma sucessão de estados. Os efeitos intermitentes, mas que

¹² Idem, ibidem. Livre tradução.

¹³ BISSIÈRE, Roger. “Notes sur l'art de Seurat”. In, L'Esprit Nouveau, n.1, 1920, pp. 13-28.

se repetem em intervalos regulares, desfiles militares, feiras, oferecem notas estranhamente interessantes.¹⁴

Além de rever os significados dessas tendências no que tange a motivos e ao espaço construído na tela, o texto comentou ainda, ao final, como o Salão do Outono se constituía como um espaço para mostrar a plena convivência de tendências muito variadas, no ambiente francês, algo que por fim o caracterizava como um centro cultural da Europa, para onde se deslocavam artistas de várias nacionalidades. A enumeração de alguns expositores ao lado dos mencionados cubistas é uma prova dessa diversidade, algo que poderia estar esboçado no espaço de algumas galerias, quando estas não restringiam sua coleção a uma determinada tendência artística:

E tudo isso fraterniza-se com os retratos refinados de Guérin, os efeitos claros de plein air de Labasque, os arpejos sutis de Bonnard, o misticismo delicado de Maurice Denis e a piedade cruel de Desvallières, as distintas flores de Laprade, o nu voluntário de Marquet, os interiores discretos de Espagnat, as obras sentidas de Albert André, as sábias audácias de Henri Matisse.¹⁵

Além das notícias sobre as exposições em circulação daquele momento, o boletim da Bernheim-Jeune publicava em suas páginas notícias relacionadas ao papel específico das galerias, discutindo valores de obras, informações sobre colecionadores, suas aquisições ou os eventos realizados com a finalidade específica de compra e venda de obras. Dado o contexto do armistício, trazia também análises sobre a importância da aquisição de determinadas obras pelas instituições públicas francesas, como forma de garantir que “grandes obras” de artistas franceses não saíssem do país pela mão de colecionadores estrangeiros, como foi o caso da apresentação, nessa primeira edição do boletim, da trajetória da obra *L’Atelier*, de Gustave Courbet, que passou da família do artista para colecionadores e seria então, posteriormente, adquirida pelo Louvre.¹⁶ Como já se tratava de um contexto de pós-guerra, essa seção do boletim fez também uma análise sobre as ações de preservação e guarda do acervo do Louvre desde agosto de 1914, início dos conflitos.

Apresentamos aqui tendências e obras que circularam nas edições de três revistas francesas que tinham determinada relevância no contexto do pós-guerra. Uma por sua filiação a um dos principais movimentos desse período, o Purismo, as duas outras por serem publicações de galerias de renome, que além de publicarem reproduções de seus acervos, demonstravam o conjunto de tendências em circulação na Europa pelos textos que veiculavam, de escritores a artistas, ou ainda pela reprodução de muitas das obras que participaram dos salões de arte da capital francesa, caso em que se destacou, sobretudo, o boletim da galeria Bernheim-June.

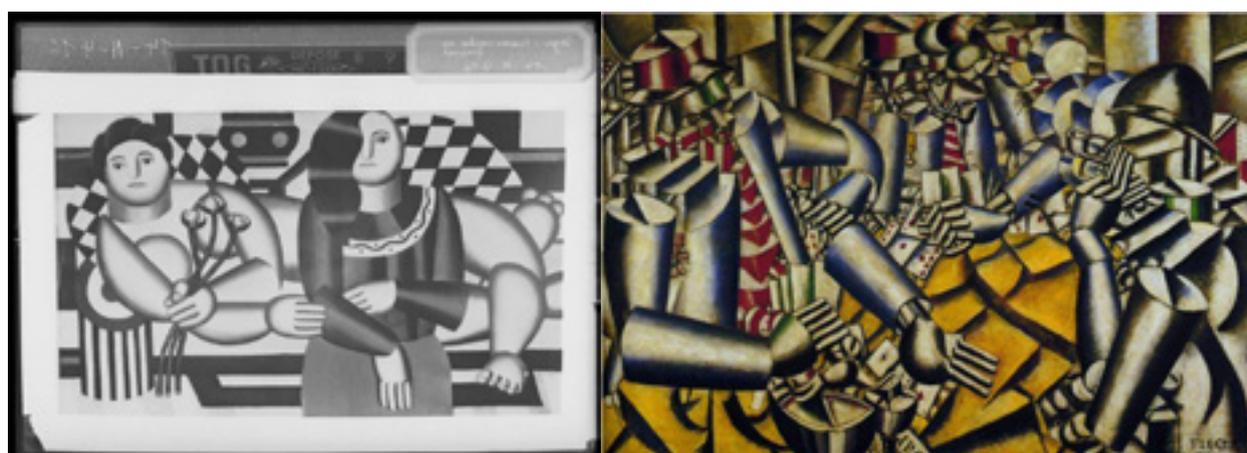
¹⁴ Le Bulletin de la Vie Artistique, n. 1, 1 de dezembro de 1919, pp. 6-7. Livre tradução. A discussão mencionada ocorreu no âmbito do Salão dos Independentes de 1913 e estava ligada às definições de simultaneidade e do termo orfismo, com debate sobre esses conceitos e significações, entre figuras ligadas ao cubismo e ao futurismo, em textos publicados nas revistas desse ano.

¹⁵ Idem, ibidem. Livre tradução.

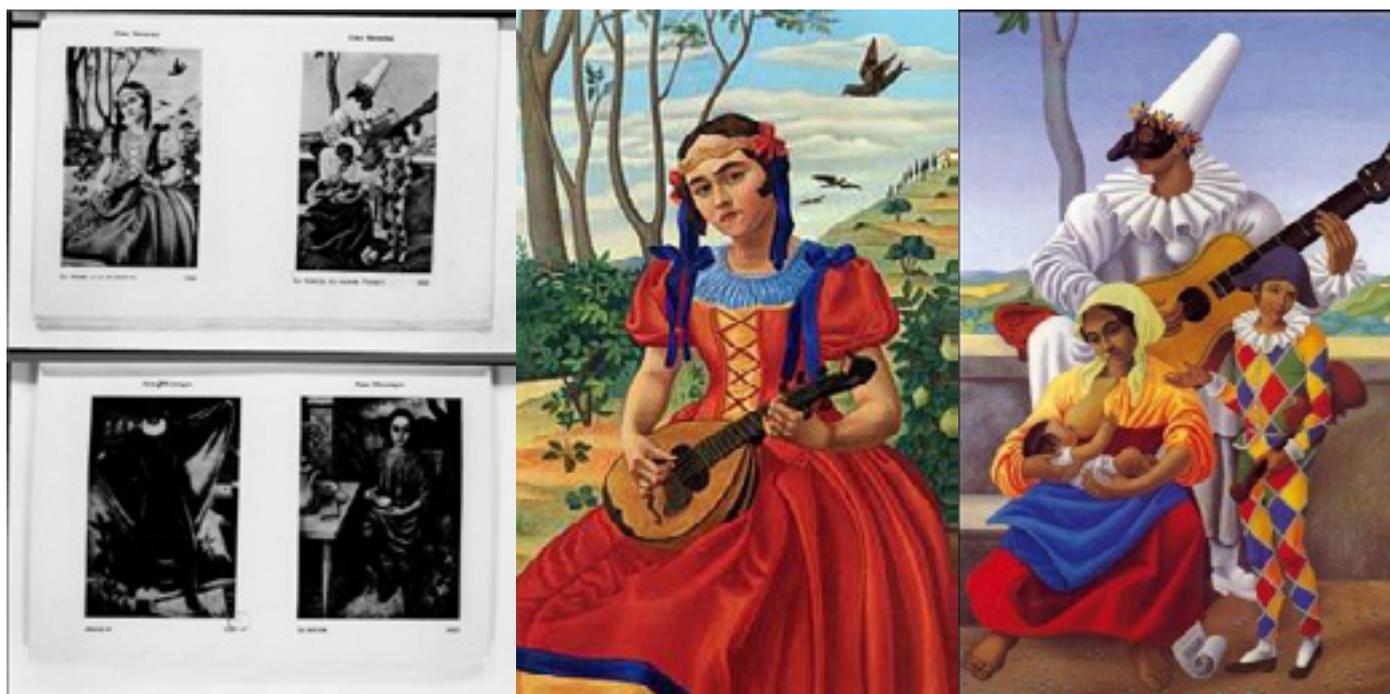
¹⁶ A obra se encontra hoje no Musée d’Orsay.



1. a. Página do Bulletin de L'Effort Moderne, n. 1, 1924; b. F. Léger. La mère et l'enfant, 1922. Kunstmuseum Basel, Suíça.

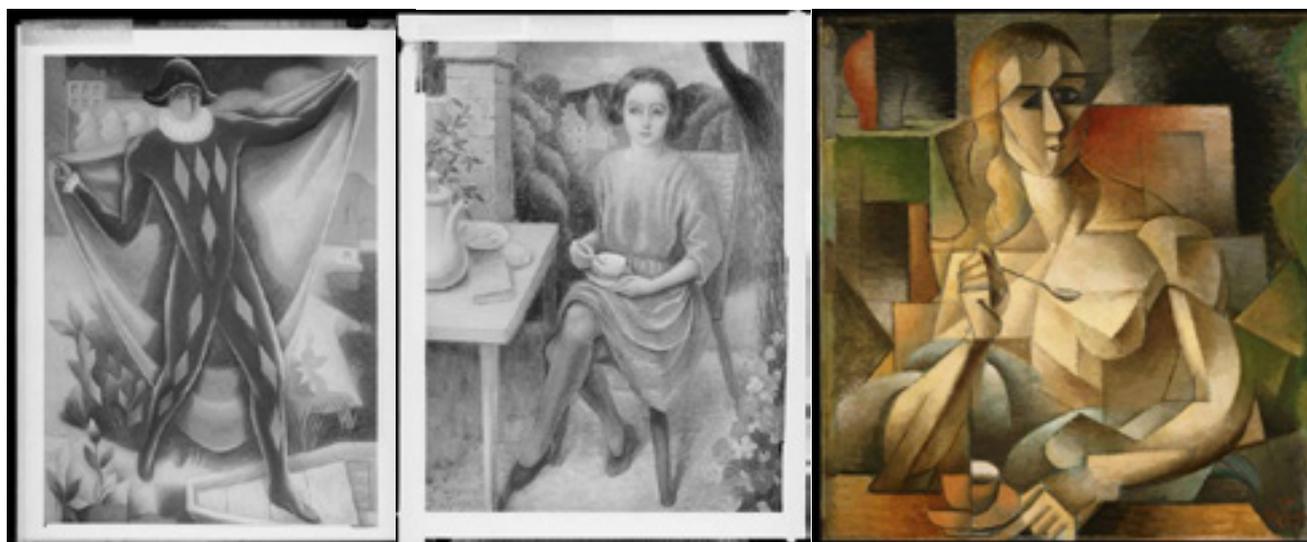


2. a. Fotografia da obra de F. Léger, Le nu au bouquet. Coleção Léonce Rosenberg, Ministère de la Culture (France) – Médiathèque de l'architecture et du patrimoine. b. F. Leger. Fernand Léger. La partie de cartes, 1917. Kröller-Müller Museum, Holanda



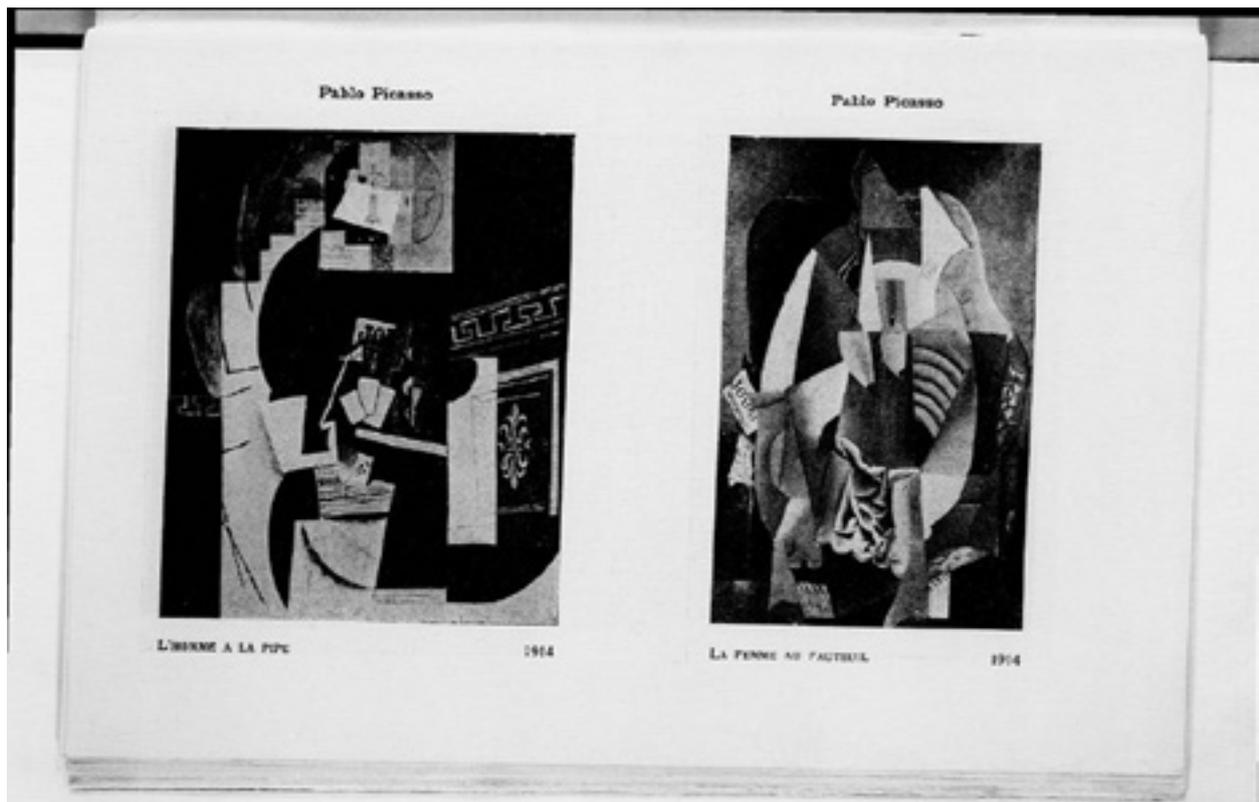
3. Página do Bulletin de L'Effort Moderne, n. 1, 1924, com obras de G. Severini e J. Metzinger.

4. Gino Severini. a. La femme a la mandoline, 1923; b. La famille du pauvre Pierrot, 1923. Coleção Particular.



5. a. Fotografias de obras de Jean Metzinger: Arlequin, 1922 e Le Gouter, 1923 [Jeune femme assise tenant un bol].

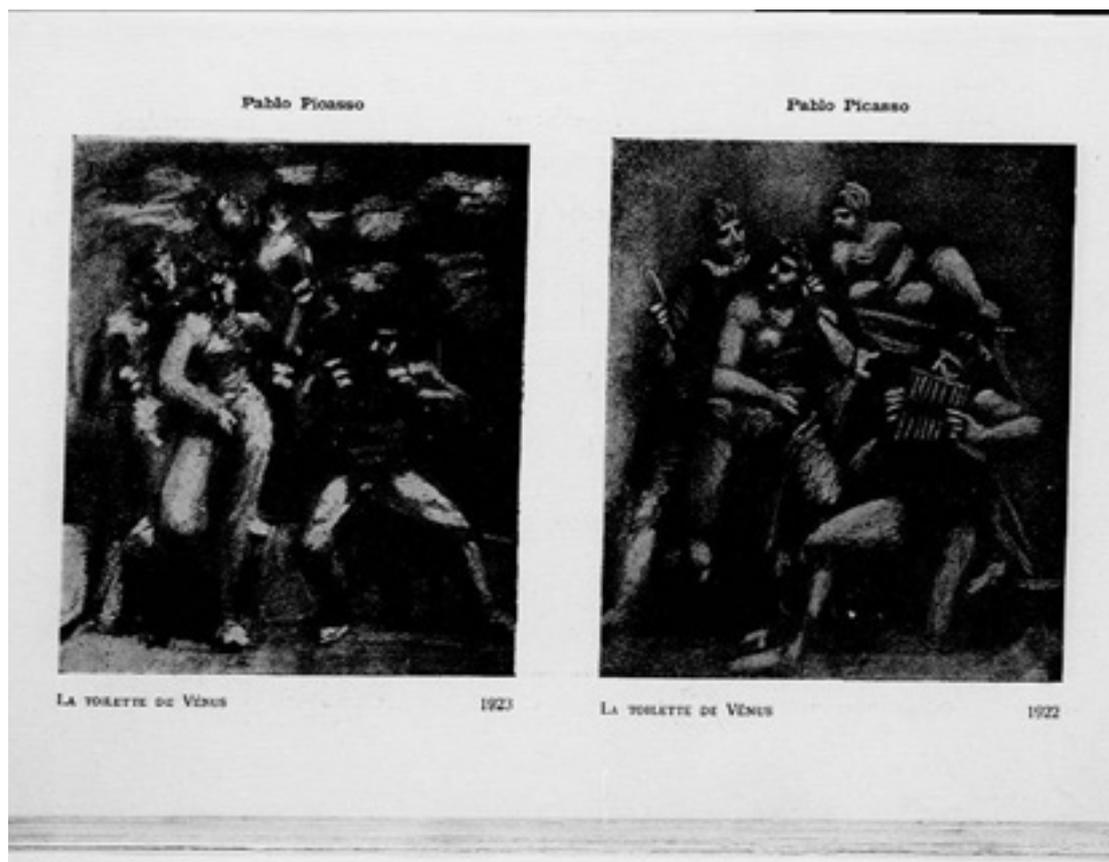
Coleção Léonce Rosenberg, Ministère de la Culture (France) – Médiathèque de l'architecture et du patrimoine. b. Jean Metzinger. Le gouter, 1911. Philadelphia Museum of Art.



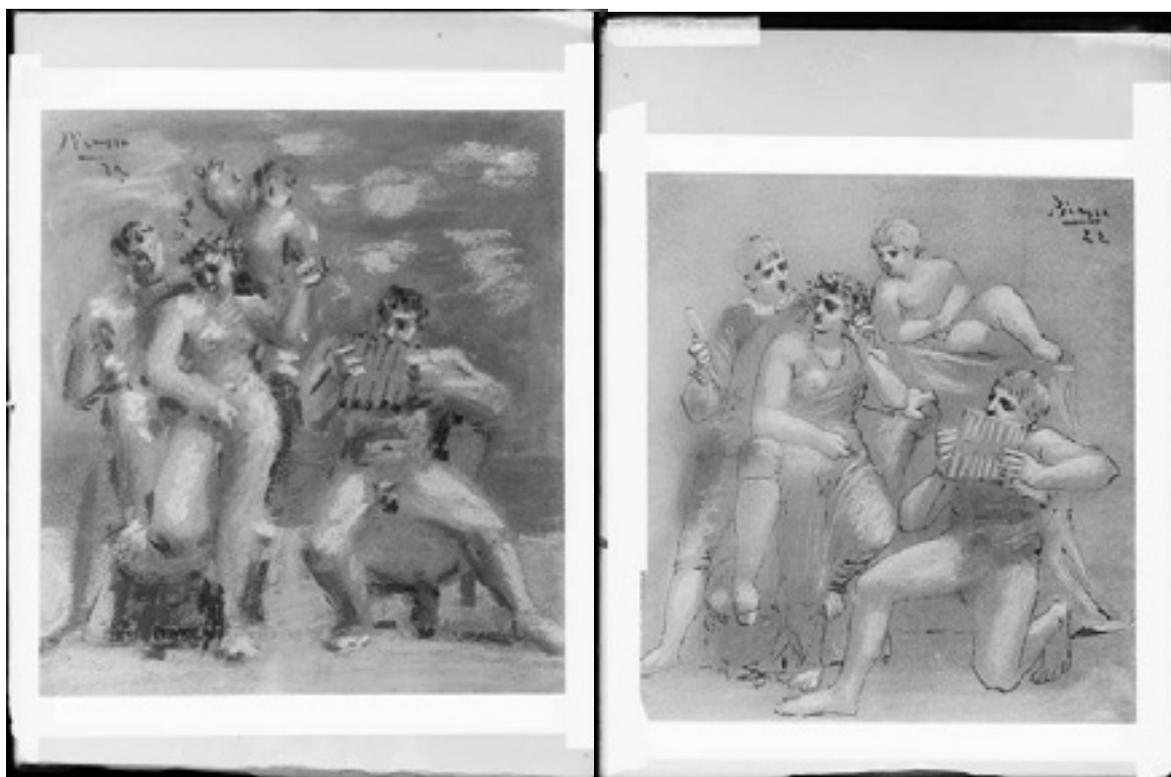
6. Página do Bulletin de L'Effort Moderne, n. 1, 1924, com obras de Picasso.



7. Pablo Picasso. a. Card Player, 1914. MoMA, NY. b. La femme au fauteuil, 1914. Musée Picasso.



8. Página do Bulletin de L'Effort Moderne, n. 1, 1924, com obras de Picasso.



9. Fotografias de duas obras de Pablo Picasso com título Hommes, femme et enfant, 1923. Coleção Léonce Rosenberg, Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

Referências Bibliográficas

GREEN, Christopher. Art in France 1900-1940. Yale University Press/ Pelican History of Art, 2000.

OZENFANT, A & JEANNERET, C. La Peinture Moderne, Collection de “L’Esprit Nouveau”. Paris: Les Éd. Crés & C, sd. [1925].

RAYNAL, M. Modern French Painters. NY: Arno Press, 1969 [Ayer Publishing, 1928].

SALMON, André. La jeune peinture française. Paris: Collections des Trinite, 1912.