

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA
DA ARTE

CAROLINA ROSSETTI DE TOLEDO

**Arte moderna dos Estados Unidos:
obras e origens do acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP**

São Paulo
2022

CAROLINA ROSSETTI DE TOLEDO

**Arte moderna dos Estados Unidos:
obras e origens do acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte
da Universidade de São Paulo para obtenção
do título de doutora em Teoria e Crítica de Arte.

Área de concentração: Teoria e Crítica de Arte
Orientadora: Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães

São Paulo
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho por qualquer meio convencional ou eletrônico para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação. Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

TOLEDO, Carolina Rossetti de

Arte moderna dos Estados Unidos: obras e origens do acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP/ Carolina Rossetti de Toledo; orientador Ana Magalhães — São Paulo, 2022.

245 f.

Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Área de Concentração: Estética e História da Arte.

1. HISTÓRIA DA ARTE. 2. ARTE MODERNA. 3. ESTADOS UNIDOS. I. Magalhães, Ana, orient. II Título.

Carolina Rossetti de Toledo

**Arte moderna dos Estados Unidos:
obras e origens do acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte
da Universidade de São Paulo para obtenção
do título de doutora em Teoria e Crítica de Arte.

Área de concentração: Teoria e Crítica de Arte
Orientadora: Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães

Aprovado em: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof(a). Dr(a). _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a). _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a). _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a). _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a). _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Aos artistas, pois o objeto de suas expressões criativas é o motivo desta pesquisa.

Aos mentores e colegas que acompanharam e auxiliaram a construção deste trabalho, em especial à orientadora Ana Gonçalves Magalhães.

Aos familiares e amigos que me apoiaram no caminho, Heitor, Peter e Dilce.

RESUMO

TOLEDO, Carolina Rossetti de. **Arte moderna dos Estados Unidos: obras e origens do acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP**. 2022. Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

O MAC USP possui 58 obras de artistas estadunidenses ou naturalizados, reunidas entre os anos de 1946 e 1963, transferidas do acervo do antigo MAM SP para o museu da universidade. Esta pesquisa realiza o primeiro levantamento sistemático desse conjunto, recuperando a sua proveniência e identificando a circulação e a repercussão desses trabalhos. Os percursos de aquisição das obras são contextualizados levando em consideração o papel de iniciativas culturais no Pós-Guerra que estavam a serviço de um objetivo estratégico de aproximação política, diplomática e simbólica entre os Estados Unidos e o Brasil. Esse acervo foi reunido, em sua grande parte, por meio da doação de empresários estadunidenses, bem como por meio das Bienais de São Paulo. Desse modo, analisa-se também o percurso das representações dos Estados Unidos nas Bienais durante as cinco edições iniciais, mostrando como a imagem que o país buscou projetar foi profundamente alterada ao longo dos anos 1950. Inicialmente mais diversa e internacional, com a presença de artistas com diferentes abordagens estéticas e a inclusão de estrangeiros, o país passa a adotar, no final da década, uma visão mais afunilada e nacional, com a valorização do Expressionismo Abstrato. O acervo do MAC USP é um registro dessa história e uma chave a partir da qual podemos questionar algumas premissas que predominaram por décadas na historiografia sobre a arte moderna dos Estados Unidos.

Palavras-chave: Arte moderna dos Estados Unidos; Bienais de São Paulo; acervo MAC USP; coleção MAM SP; doações Nelson Rockefeller, Lessing Rosenwald e Henry Ford I.

ABSTRACT

TOLEDO, Carolina Rossetti de. **Modern art of the United States: artworks and origins of the collection of the Museum of Contemporary Art at USP.** 2022. Thesis (PhD) — Post-graduate program in Aesthetics and Art History, University of São Paulo, São Paulo, 2022.

MAC USP has fifty-eight works by American or naturalized artists, gathered between 1946 and 1963, transferred from the collection of the former MAM SP to the university museum. This research carries out the first systematic survey of this nucleus, recovering its provenance and identifying the circulation and repercussion of these works. The acquisition processes of these works are contextualized considering the role of cultural initiatives in the Post-war period that were in line with strategic objectives of political, diplomatic, and symbolic approximation between the United States and Brazil. This collection was gathered, for the most part, through donations from American businessmen, as well as through the São Paulo Biennials. This research analyses the history of the United States representation at the Biennials during the five initial editions, showing how the image that the country sought to project internationally was profoundly changed throughout the 1950s. Initially more diverse and international, with the presence of artists with different aesthetic approaches and the inclusion of immigrants, the country began to adopt, at the end of the decade, a more narrowed and national vision, one that valued mostly Abstract Expressionism. The MAC USP collection is a record of this history and a key from which we can question some assumptions that prevailed for decades in the historiography of modern art in the United States.

Keywords: Modern art from the United States; São Paulo Biennials; MAC USP collection; MAM SP collection; Nelson Rockefeller, Lessing Rosenwald and Henry Ford I donations.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Mapa indicando o local de nascimento dos artistas estudados nesta pesquisa	22
Figura 2 Ben Shahn. Laissez-faire, s.d., litografia em cores sobre papel, 45,2 × 62,3 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Acervo MAC USP.....	31
Figura 3 Recorte de jornal, com a legenda: “funcionários da Ford atacando o líder do C.I.O ontem”, Times Wide World, 27 maio 1937. Disponível em Ben Shahn Papers, 1933-1970. Archives of American Art, Smithsonian Institution.....	31
Figura 4 Ben Shahn e Leonard Baskin, Beatitudes, 1955, xilogravura sobre papel, 40,8 × 53,3 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Lessing Rosenwald. Acervo MAC USP.....	32
Figura 5 Ben Shahn, Beatitudes, 1952, têmpera sobre papel. Acervo do Himeji Museum, Japão.....	32
Figura 6 Dorothea Langue. Hightstown, N.J. Member of the Farming Group, June 1936. FSA-OWI. Ben Shahn Papers, 1933-1970, folder Farming. Archives of American Art, Smithsonian Institution.....	33
Figura 7 Jacob Lawrence, A aula, 1946, aquarela sobre papel, 55,4 cm × 76,4 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.....	38
Figura 8 Robert Gwathmey, O porta-estandarte, 1946, óleo sobre tela, 86,5 × 61,6 cm Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência. Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.....	39
Figura 9 Robert Gwathmey, The Standard Bearer (Senator), s.d., desenho; Acervo particular.	40
Figura 10 Kenneth Kilstrom, O Ataque a Marshall Gilbert, 1948, verniz mole, buril, água-tinta e offset sobre papel, 25,4 × 45,2 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.....	43
Figura 11 Peter Hoag, Clamor, 1955, xilografia em cores sobre papel, 45,9 × 59,1 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Lessing J. Rosenwald por intermédio da International Graphic Arts Society de Nova York. Acervo MAC USP.....	43
Figura 12 Edward Landon, Aquele a quem pranteamos, 1945, serigrafia em cores sobre papel, 46,7 × 36,7 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.....	44
Figura 13 Henri Mark, Eterno errante, 1947, serigrafia em cores sobre papel, 36,8 × 26,8 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.....	45

Figura 14 Fotografia da sombra de uma pessoa caminhando após o bombardeio nuclear de Hiroshima. Universal History Archive. Getty Images.	46
Figura 15 Arthur Dove, Clamor, 1942, óleo sobre tela, 50,8 × 71,3 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Acervo MAC USP.....	49
Figura 16 Alfred Leslie, Cracóvia, 1958, óleo sobre tela, 167,5 cm × 153 cm. Doação Francisco Matarazzo Sobrinho. Acervo MAC USP.....	50
Figura 17 Ralph Du Casse, O viking, 1955, óleo sobre tela, 182,8 × 111,7 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Prêmio Aquisição III Bienal de São Paulo. Acervo MAC USP.....	51
Figura 18 Carl Morris, Construção, 1955, óleo sobre tela, 122 × 102 cm. Doação ao Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação sr. e Sr ^a Ferdinand Smith. Acervo MAC USP.....	52
Figura 19 Alexander Calder, Móbile amarelo, preto, vermelho e branco, s.d., metal pintado, 93 × 130 × 125 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.....	53
Figura 20 David Weinrib, Espacial III, 1963, acrílico, aço laminado e madeira, 110 × 100 × 63 cm. Proveniência: Aquisição MAC USP realizada após a VI Bienal. Acervo MAC USP. 53	
Figura 21 Byron Browne, Mulher do circo, 1946, óleo sobre tela, 127,1 × 101,5 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.....	77
Figura 22 Everett Spruce, A montanha Antílope, 1946, óleo sobre tela, 61,3 × 76,5 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.....	77
Figura 23 Arthur Osver, Floresta de chaminés, 1945, óleo sobre tela, 92 × 53,2 cm, Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.....	79
Figura 24 Morris Graves. Ramalhete de inverno, 1953, óleo sobre de madeira, 122,1 × 67,8 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Henry Ford II. Acervo MAC USP.....	80
Figura 25 Montagem da I Bienal com vista para a obra Attic, de Willem de Kooning, em 1951. Fotografia de Peter Scheier. Arquivo Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo. ...	89
Figura 26 Mapa com local de nascimento dos artistas da delegação dos Estados Unidos na I Bienal.....	91
Figura 27 Edward Hopper, Cape Cod Morning, 1950, óleo sobre tela, 86.7 x 102.3 cm. Smithsonian American Art Museum.	94

- Figura 28 Reginald Marsh, *Swimming Off West Washington Market*, 1940, aquarela sobre papel, 68 × 102 cm. Acervo Albright-Knox Art Gallery. Estate of Reginald Marsh. Artists Rights Society..... 95
- Figura 29 Jacob Lawrence, *Tombstones*, 1942, guache sobre papel, 73 × 57,2 cm. Whitney Museum of American Art..... 95
- Figura 30 Robert Gwathmey. *Tobacco Farmers*, 1947, serigrafia, 34,9 × 26,7 cm. Acervo Particular..... 96
- Figura 31 Jackson Pollock, *Lucifer*, 1947, óleo e esmalte sobre tela, 104,6 cm × 268 cm. Anderson Collection at Stanford University. 96
- Figura 32 Vista da exposição dos Estados Unidos na I Bienal, com destaque para Jovem fúria, de Theodore Roszak, vencedora do prêmio de aquisição Jafet. Fotografia do acervo documental do MAC USP. 101
- Figura 33 Theodore Roszak, *Back to Construction*, 1932-45, cabo de aço pintado, 59,7 × 43,2 × 25,4 cm. Acervo Barney A. Ebsworth, Seattle, Washington. 107
- Figura 34 Theodore Roszak, *Firebird*, 1950-1951, ferro com bronze e latão, 78,7 × 104,1 × 68,6 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York..... 107
- Figura 35 Theodore Roszak, *Jovem fúria*, 1948, bronze e madeira, 77,3 × 93 × 65,4 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Prêmio Aquisição Jafet na I Bienal. Acervo MAC USP. 108
- Figura 36 Theodore Roszak, *Young Fury and Firebird*, 1948, nanquim sobre papel. Acervo Colorado University Art Museum, University of Colorado Boulder. 108
- Figura 37 Vista da exposição da Sala Alexander Calder na II Bienal. Foto do Arquivo Histórico Wanda Svevo. 109
- Figura 38 Alexander Calder, *Grande móbile branco*, 1948, metal pintado, 158 × 220 × 90 cm. Acervo MAC USP..... 116
- Figura 39 Alton Pickens, *Pastoral*, 1947, água-forte e água-tinta sobre papel, 30,2 × 59,9 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP. 117
- Figura 40 Morris Graves, *Na noite*, 1943, têmpera sobre papel, 58,8 × 76,4 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP..... 133
- Figura 41 Mark Tobey, *Written over the Plains*, 1950, mídia mista em masonite e papel, 76,5 cm × 101,6 cm. Acervo do SFMoMA. 133
- Figura 42 Richard Diebenkorn, *Berkeley #32*, 1955, óleo sobre tela, 149,9 × 144,8 cm. Coleção privada. 134

- Figura 43 David Park, *City Street*, 1955, óleo sobre tela, 149,9 × 115,6 cm. Acervo do Sheldon Museum of Art, University of Nebraska. 134
- Figura 44 Lorsen Feitelston. *Magical Space Forms*, 1954, óleo sobre tela, 127 × 152,4 cm. Coleção privada. 135
- Figura 45 Vista da exposição da III Bienal — Pavilhão dos Estados Unidos. Reprodução do catálogo *Pacific Coast Art*. Acervo Universidade Harvard. 137
- Figura 46 Vista da exposição *Pacific Coast Art* no San Francisco Museum of Art. Reprodução do catálogo *Pacific Coast Art*. Acervo Universidade Harvard. 138
- Figura 47 Vista da exposição *Pacific Coast Art* no San Francisco Museum of Art. Reprodução do catálogo *Pacific Coast Art*. Acervo Universidade Harvard. 138
- Figura 48 Fotografia de Grace McCann Morley com a pintura *O viking*, de Ralph Du Casse. 144
- Figura 49 Folder da exposição dos Estados Unidos no Rio de Janeiro, realizada nas lojas Mesbla e organizada pelo Instituto Brasil-Estados Unidos, com a obra de Ralph Du Casse na capa. 144
- Figura 50 Reprodução da pintura *Botafogo*, de Ralph Du Casse, na exposição *Contemporary American Painting and Sculpture (1957)*, na University of Illinois. 145
- Figura 51 Vista da exposição *Pacific Coast Art* realizada na Mesbla, no Rio de Janeiro, em novembro de 1955. Fonte: Reprodução do catálogo *Pacific Coast Art*. Acervo Universidade Harvard. 145
- Figura 52 Vista da Sala Pollock na IV Bienal. Arquivo Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo. 146
- Figura 53 Vista do pavilhão dos Estados Unidos, na IV Bienal, com detalhe da escultura *Sorcerer*, de Seymour Lipton. Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. ... 150
- Figura 54 Seymour Lipton. *Sem título*, 1968, crayon sobre papel, 28 × 21,7 cm. Acervo MAC USP. 151
- Figura 55 Vista do pavilhão dos Estados Unidos na V Bienal, com detalhe da obra *Cracóvia*, de Alfred Leslie, ao fundo à direita. Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. 153
- Figura 56 Armin Landeck, *Alleyway*, 1948, buril e ponta seca sobre papel, 34,9 × 17,7 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP. 164
- Figura 57 Louis Schanker, *Carnaval*, 1945, xilografia em cores sobre papel, 46 cm × 61,2 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP. 168

- Figura 58 Adja Yunkers, *Dead Bird*, 1947, xilografia em cores sobre papel, 51,1 cm × 61,1 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP..... 168
- Figura 59 Adja Yunkers, *Composition*, 1955, xilografia em cores sobre papel, 61,8 cm × 42,3 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Lessing J. Rosenwald por intermédio da International Graphic Arts Society de Nova York. Acervo MAC USP..... 168
- Figura 60 Seong Moy, *The Little Act on Horseback*, 1949, xilografia em cores sobre papel, 56,5 cm × 46 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP. 169
- Figura 61 Louise Krueger, *The Boaters*, 1949, xilografia em cores sobre papel, 58,7 × 29,3 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP. 169
- Figura 62 Sidney Jack Hurwitz, *Horizon*, 1956, xilografia em cores sobre papel, 24,5 × 50,7 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Lessing J. Rosenwald por intermédio da International Graphic Arts Society de Nova York. Acervo MAC USP..... 171
- Figura 63 James Forsberg, *Composição em oval*, 1948, xilografia em cores sobre papel, 27,6 × 14,8 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Rockefeller. Acervo MAC USP..... 171
- Figura 64 Boris Margo, *O mar*, 1948-1949, cellocut em cores sobre papel, 52,8 cm × 46,2 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP. 174
- Figura 65 Raymond Jordan, *Síntese*, 1948, verniz mole e buril sobre papel, 45,4 × 35,2 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP..... 174
- Figura 66 Max Kahn, *Passeio do gato*, 1949, litografia em cores sobre papel, 40,5 cm × 57,9 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP. 175
- Figura 67 Stanley William Hayter, *Tarantelle*, 1943. Art Institute of Chicago 179
- Figura 68 Stanley William Hayter, *Tarantelle*, 1943, verniz mole e buril em cores sobre papel, 64 cm × 38,5 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP. 179
- Figura 69 Sue Fuller, *Hen*, 1945, verniz mole e água-forte sobre papel, 37,4 × 30,3 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP..... 180
- Figura 70 Sue Fuller, colagem preparatória para a gravura *Hen*, feita em renda. Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens, San Marino, California. 181

- Figura 71 Fred Becker, Aerial Jungle, 1948, água-forte, água-tinta e ponta-seca em cores sobre papel, 44,8 × 30,3 cm. Doação MAM SP. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP..... 184
- Figura 72 Gabor Peterdi, I know f the Lobster, 1947-1948, verniz mole e água-tinta em cores sobre papel, 66,5 cm × 50,9 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP..... 185
- Figura 73 Stanley William Hayter, Mèrou, 1958, água-forte em cores sobre papel, 50,2 cm × 65,7 cm. Doação Francisco Matarazzo Sobrinho. Acervo MAC USP..... 185
- Figura 74 Stanley William Hayter, Varèche, 1958, água-forte em cores sobre papel, 48,9 cm × 67,5 cm 186
- Figura 75 Ernst Freed, Scheherazade, 1953, talho doce em cores sobre papel, 55 × 91 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação SFMoMA. Acervo MAC USP..... 187
- Figura 76 Jim Steg, Autoanálise, 1947, buril sobre papel, 60,6 × 33,9 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP. 189
- Figura 77 Mauricio Lasansky, Autorretrato, 1945, buril sobre papel, 30,5 × 25,4 cm. The Art Institute of Chicago. 189
- Figura 78 Minna Citron, Squid under Pier, 1948, água-forte em cores sobre papel. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP..... 193
- Figura 79 Minna Citron, Way through the Woods, 1950, verniz mole em cores sobre papel, 22,8 × 30,3 cm. Doação Francisco Matarazzo Sobrinho. Acervo MAC USP. 194
- Figura 80 Minna Citron, Deac, 1948, verniz mole em cores sobre papel, 19 × 23 cm. Doação Francisco Matarazzo Sobrinho. Acervo MAC USP..... 194
- Figura 81 Minna Citron, Marine, 1948, água-tinta e verniz mole sobre papel, 15,8 × 22,7 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP..... 195
- Figura 82 Recorte de jornal sobre Eleanor Coen. Chicago Sunday, 25 fev. 1962. 197
- Figura 83 Eleanor Coen, Baby in High Chair, 1950, litografia em cores sobre papel, 40,3 × 27,7 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP. 198
- Figura 84 Marjean Kettunen, Heavy Bird, 1950, buril e ponta-seca sobre papel, 45,3 × 49,2 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP. 201

- Figura 85 Anne Ryan, *The Captive*, 1946, monotipia em cores sobre papel, 35,7 × 39,7 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.201
- Figura 86 Dorr Bothwell, *Brocado fusco*, 1954, litografia em cores sobre papel, 41 × 53,2 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: doação da artista. Acervo MAC USP.202
- Figura 87 Richard Florsheim, *Praia*, 1953, litografia sobre papel, 40,3 cm × 51,1 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Lessing Rosenwald. Acervo MAC USP.208
- Figura 88 Walter Rogalski. *Fiddlers, s.d.*, água-forte e buril sobre papel, 41,1 cm × 77,2 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Acervo MAC USP.208
- Figura 89 Leonard Baskin, *Homem com plantas de primavera*, 1953, xilogravura sobre papel, 52,5 × 34 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Lessing Rosenwald. Acervo MAC USP.209
- Figura 90 Karl Schrag, *Rain and the Sea*, 1946, buril, verniz mole e água-tinta sobre papel, 48,6 cm x 38,9 cm. Doação Museu de Arte de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.210
- Figura 91 Hans Jelinek, *Peixes na Voragem*, 1953, serigrafia em cores sobre papel, 51 cm x 40,2 cm, Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Lessing Rosenwald. Acervo MAC USP.210
- Figura 92 Bernard Reder, *Galos de Briga*, 1949, monotipia em cores sobre papel. 61,5 cm x 45,8 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.211
- Figura 93 Peter Takal, *Cidade ao Amanhecer*, 1956, litografia em cores sobre papel, 43,9 cm x 56,5 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Lessing Rosenwald. Acervo MAC USP.211

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Processos de formação do conjunto de obras estadunidenses no MAC USP.....	59
Tabela 2 Artistas da delegação dos Estados Unidos premiados na Bienal (1951-1963).....	74
Tabela 3 Naturalidade de artistas na representação dos Estados Unidos em Bienais de São Paulo (1951-1959).	154

SUMÁRIO

1 Introdução	17
1.1 Artistas imigrantes e narrativas transnacionais: definindo um escopo de pesquisa	19
1.2 Modernismos americanos: artistas, temáticas e aspectos gerais do conjunto	27
1.2.1 Imagens da Grande Depressão nas gravuras de Ben Shahn	27
1.2.2 Tensões raciais nas obras de Jacob Lawrence e Robert Gwathmey	34
1.2.3 O trauma da guerra, as ansiedades do mundo pós-nuclear e as experiências de abstração de Nova York à Califórnia	41
2 Arte moderna dos Estados Unidos no MAC USP: percursos de aquisição	54
2.1 Doações de empresários estadunidenses	61
2.1.1 As doações Nelson Rockefeller de 1946 e 1951: aspectos fundamentais	62
2.1.2 Doações Lessing Rosenwald e Henry Ford II	70
2.2 Prêmios e aquisições nas Bienais de São Paulo	73
3 Os Estados Unidos nas Bienais de São Paulo na década de 1950	81
3.1 O aparato institucional da representação dos Estados Unidos: a prevalência do MoMA e o desvio do SFMoMA	83
3.2 O cosmopolitismo e a diversidade estética dos Estados Unidos na I Bienal	90
3.2.1 A premiação de <i>Jovem fúria</i> , de Theodore Roszak	101
3.3 “Escultura às avessas”: a Sala Calder na II Bienal	109
3.3.1 O prêmio de desenho de Ben Shahn	116
3.4 <i>Pacific Coast Art</i> na III Bienal	119
3.4.1 Do MoMA ao SFMoMA: bastidores da organização do pavilhão	119
3.4.2 A trajetória curatorial e institucional de Grace Morley	122
3.4.3 Recorte curatorial de <i>Pacific Coast Art</i>	129
3.4.4 O prêmio aquisição da pintura <i>O viking</i> , de Ralph Du Casse	139
3.5 A Sala Pollock na IV Bienal e o prêmio aquisição de Seymour Lipton	146
3.6 A “ofensiva informal” da V Bienal	151
4 Gravuras dos Estados Unidos na coleção do MAC USP	156
4.1 O dilema da “americanidade” na gravura dos Estados Unidos	157
4.2 A gravura moderna nos anos 1930 e 1940: inovações técnicas e os estúdios do Federal Art Project	162
4.3. Hayter e o legado do Atelier 17 na gráfica dos Estados Unidos	176

4.4 Mulheres gravuristas no MAC USP	191
4.5 Espaços democráticos de circulação e o uso da gravura na diplomacia cultural do Pós-Guerra	203
5. Conclusão: desconstruindo o “triunfo da arte americana” sob a perspectiva do acervo do MAC USP	212
REFERÊNCIAS	216
ANEXO I — Lista de obras	232

1 Introdução

O “triunfo da pintura americana” é um mito que a história da arte perpetuou por décadas. O título do livro de Irving Sandler, publicado em 1970, encapsula uma narrativa parcial e hegemônica que buscou reforçar as supostas excepcionalidade e superioridade da produção artística realizada nos Estados Unidos. Essa ideia sobre a centralidade da arte estadunidense após o fim da Segunda Guerra Mundial reverberou no trabalho de uma geração de críticos, curadores, galeristas e colecionadores.¹ No entanto, com o conhecimento acumulado desde os primeiros estudos revisionistas nos anos 1980 e o amadurecimento de uma perspectiva global da história da arte nos anos 2000 e, mais recentemente, dos estudos decoloniais, essa visão triunfalista foi se erodindo, tornando-se mais complexa e ganhando novos contornos e nuances.

A partir desse vasto legado acadêmico e intelectual construído nas últimas décadas, fez-se conhecer uma cronologia mais precisa sobre a produção e a circulação da arte moderna estadunidense, revelando outros centros criativos.² A dualidade entre Paris e Nova York também foi questionada e perdeu relevância no modo em que entendemos como se organizou o sistema das artes no Pós-Guerra.³ Ampliou-se o rol de espaços de produção, artistas e obras que figuram nos estudos sobre a arte realizada nos Estados Unidos, por meio de pontos de vista transnacionais e interdisciplinares.⁴ Esse é um trabalho contínuo ainda em construção que ocupa pesquisadores do mundo todo.

Nesse contexto, o que a presente pesquisa tem para oferecer a essa discussão mais ampla parte das reflexões obtidas a partir de uma perspectiva bastante local e pontual, estimulada pela análise do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) e da história de sua formação. Entre 1946 e 1963, 58 obras de artistas estadunidenses ou naturalizados entraram para a coleção do antigo MAM-SP, fazendo parte hoje do museu universitário. A intenção deste trabalho é realizar o primeiro mapeamento sistemático desse

¹ Profissionais que ajudaram a construir essa visão incluem os críticos Clement Greenberg e Harold Rosenberg, os curadores Alfred Barr, James Johnson Sweeney, Frank O'Hara e Dorothy Miller e os galeristas Peggy Guggenheim, Betty Parsons e Samuel Kootz, entre outros.

² Grandes projetos de pesquisa e de exposições foram financiados pela fundação Getty, incluindo o *Pacific Standard Time: Art in L.A. 1945-1980* (2011-2012), que buscou recuperar a história de Los Angeles como um centro artístico relevante para o desenvolvimento da arte moderna e contemporânea estadunidense, e o *Pacific Standard Time: LA/LA*, uma colaboração de 70 instituições que investigou a participação da arte latino-americana e da cultura latina nos Estados Unidos. Mais informações em: <<https://www.pacificstandardtime.org>>.

³ Em 1948, escrevendo para a revista *Partisan Review*, Clement Greenberg lança a ideia de que a arte dos Estados Unidos havia superado a arte francesa. Após avaliar a exposição *School of Paris, 1939 to 1946*, em cartaz no Whitney Museum, o crítico diz: “quando vemos como aumentou o nível da arte americana nos últimos cinco anos, a conclusão é evidente, muito para nossa surpresa, que as premissas centrais da arte ocidental migraram finalmente para os Estados Unidos”. GREENBERG apud SANDLER, 1970, p. 218. Outro livro de referência que discute essa ideia é Guibault (1983).

⁴ A bibliografia sobre esses temas é vasta. Uma boa revisão bibliográfica está disponível em Roberts (2017).

conjunto e de sua proveniência, e identificar a circulação desses trabalhos no momento de sua chegada ao Brasil.

A pesquisa foi dividida em três partes. O capítulo “Arte moderna dos Estados Unidos no MAC USP: percursos de aquisição” busca deixar uma contribuição para a memória institucional do museu sobre os processos de aquisição do conjunto, de forma a facilitar pesquisas futuras sobre esses objetos. A seção inicial registra a cronologia das doações e aquisições, realiza o levantamento da documentação disponível em arquivos nacionais e internacionais sobre a incorporação dessas obras ao acervo do museu e contextualiza as motivações dos agentes envolvidos na sua formação. O capítulo mostra que foram dois os processos mais importantes para a composição do acervo: as doações realizadas por empresários e o sistema de exposição e aquisição das Bienais de São Paulo. Em relação ao primeiro, destaca-se a importância de Nelson Rockefeller como um agente histórico determinante para a história desse acervo.

O capítulo “Os Estados Unidos nas Bienais de São Paulo na década de 1950” narra a história da visibilidade que a arte do país obteve nas cinco primeiras edições do evento. O foco do capítulo são as obras incorporadas ao acervo por meio do sistema de premiação e aquisição, ou cuja doação se explica pelo contexto do evento. Em alguns momentos, extrapola-se a análise exclusiva das obras do MAC USP para descrever como os Estados Unidos optaram por apresentar a sua produção artística nesse fórum, mostrando como essa estratégia foi gradualmente alterada ao longo da década de 1950. Nesse capítulo, um destaque é a representação na III Bienal, curada por Grace McCann Morley, diretora do San Francisco Museum of Modern Art. Ela organizou a mostra *Pacific Coast Art*, trazendo ao Brasil a produção de outros centros criativos floresciam na Califórnia, em Washington e no Oregon.

O último capítulo aprofunda o entendimento sobre o núcleo de gravuras, que representa 70% do conjunto estudado. “Gravuras dos Estados Unidos na coleção do MAC USP” oferece uma visão panorâmica do suporte, situando as obras do museu no diálogo com questões centrais na história da gravura moderna na primeira metade do século XX, com destaque para o surgimento de inovações gráficas e abordagens estéticas que expandiram os limites do meio. Nesse sentido, importância é dada aos workshops do Federal Art Project, importantes centros de formação para uma geração de artistas nos anos 1930; e ao ambiente transformador do Atelier 17, fundado por Stanley William Hayter, que revolucionou a história da gravura artística moderna.

Antes dos capítulos, esta seção introdutória destaca algumas problemáticas que afloraram durante o processo de pesquisa. Em primeiro lugar, a própria definição do escopo das

obras estudadas foi uma questão para reflexão, pois não é possível pensar esse conjunto sob o ponto de vista de uma escola nacional. De partida, foi preciso alargar a definição de arte dos Estados Unidos e reconhecer o caráter internacional do ambiente de produção artística onde essas obras foram realizadas. A grande presença e influência de artistas estrangeiros nos Estados Unidos nos anos 1940 e 1950 transparece no conjunto do MAC USP.

Na sequência, apontamos para uma característica que é central desse acervo: a sua não correspondência com uma narrativa tradicional da arte moderna dos Estados Unidos. Percebe-se que esse conjunto corrobora uma visão alternativa e crítica da história da arte moderna dos Estados Unidos, que não está em conformidade com o discurso heroico da “Escola de Nova York”.⁵ Na seção “Modernismos americanos”, pontuamos algumas obras do conjunto para ilustrar a diversidade estética e temática que caracterizou a produção cultural do país neste período.

1.1 Artistas imigrantes e narrativas transnacionais: definindo um escopo de pesquisa

O núcleo estadunidense do MAC USP é composto por artistas nativos, além de imigrantes e refugiados cujas biografias e trajetórias profissionais foram incorporadas ao arco maior de uma história homogeneizante da arte dos Estados Unidos. As experiências migratórias dos artistas analisados ajudam a compreender o impacto que tiveram na paisagem artística dos Estados Unidos e o modo como foram incorporados ao circuito das artes, tecendo relacionamento com curadores, colecionadores, galeristas e instituições que foram determinantes para entender a circulação internacional de seus trabalhos e, nesse sentido, o contexto do envio de suas obras para o Brasil.

Pesquisas recentes têm se debruçado sobre a relação entre as experiências de exílio, diáspora, migração e imigração,⁶ mostrando as intersecções da vivência pessoal de

⁵ “Escola de Nova York” foi um termo muito utilizado para definir o ambiente cultural de Nova York após a Segunda Guerra Mundial, caracterizado pelo predomínio do Expressionismo Abstrato, vertente estética que teve como expoentes Jackson Pollock, Willem de Kooning, William Baziotes, Adolph Gottlieb, Robert Motherwell, Arshile Gorky, Mark Rothko, Hans Hofmann e Franz Kline, entre outros. Segundo Sandler (1984, p. 269), o termo surgiu ainda no início dos anos 1950 e foi utilizado pelos artistas como título de exposições do grupo. Ao falar de uma mostra organizada por Robert Motherwell em 1951, o autor diz: “o objetivo de Motherwell, como simboliza o título da exposição, foi contrapor o estilo americano à Escola de Paris em uma disputa por status. Em retrospecto, transparece o desejo de uma posição histórica, não apenas em relação aos artistas europeus da sua própria geração, mas para os seus seguidores americanos, que fez com que a primeira geração de Expressionistas Abstratos estabelecesse um panteão”. A caracterização como uma “escola” é imprecisa, aspecto aprofundado e discutido por Ashton (1992). Inicialmente centrada na produção de artistas homens, a bibliografia disponível sobre o movimento, gradualmente, reconheceu também a produção de artistas mulheres, como Lee Krasner, Jay DeFeo, Helen Frankenthaler, Grace Hartigan, Elaine de Kooning e Joan Mitchell (MARTER, 2016).

⁶ Dogramaci et al. (2020) fazem uma distinção importante em relação a essas terminologias, que não podem ser confundidas, de modo a situar com mais precisão a condição específica da pessoa que, por uma profusão de

deslocamento com a prática artística e o impacto de comunidades estrangeiras nos centros urbanos e nos espaços culturais. Exemplos são os estudos de Burcu Dogramaci, Mareike Hetschold, Laura Karp Lugo, Rachel Lee e Helene Roth. Segundo os autores,

além de transformar os espaços urbanos, a migração artística também afeta profundamente a paisagem artística local do novo ambiente urbano, bem como as práticas artísticas dos artistas “locais” e dos que estão “chegando” de múltiplas maneiras. Os processos migratórios se opõem a narrativas lineares ou unidimensionais de qualquer tipo, desafiando a história “ocidental” da arte moderna. Além disso, as múltiplas revisões no campo artístico desencadeadas por aqueles que “estão no meio do caminho” alimentam discursos artísticos frutíferos e se mostram constitutivos da arte moderna (2020, p. 23).

Entre os 50 artistas estudados, mais de um quinto nasceu em outros países, tendo sido naturalizados estadunidenses, como mostra o mapa abaixo (**Fig. 1**). Esses artistas atravessaram o Atlântico por diferentes motivos pessoais e contextos sociais e políticos. Dez vieram de países da Europa Central e do Leste, como Letônia, Lituânia, Bielorrússia, Ucrânia, Hungria, Polônia e Romênia. Em sua maioria, os deslocamentos se deram entre o final dos anos 1930 e o começo dos 1940, motivados pelo recrudescimento do autoritarismo na Europa e pela eclosão da Segunda Guerra Mundial. Muitos chegaram aos Estados Unidos já com mais de vinte anos de idade e outros próximos dos cinquenta, com ampla formação em diferentes escolas e instituições europeias e com trajetórias profissionais estabelecidas. Portanto, incluí-los em uma narrativa abrangente da arte moderna estadunidense, como foi feito com o legado de alguns, é simplificar por demais as suas experiências biográficas e contribuições artísticas.⁷

Houve uma tendência da historiografia de eclipsar a nacionalidade dos artistas estrangeiros, situando-os em uma história centralizadora de uma “arte moderna americana”, que ofuscou a real sequência dos fatos, homogeneizou experiências identitárias fluidas e transnacionais e revestiu uma contribuição artística e intelectual que tinha caráter cosmopolita

motivos, encontra-se em um novo país diferente de sua terra natal. Os autores diferenciam os termos “exílio”, que denota uma intenção de retorno, de “emigração”, que se aplica à intenção de mudar de residência. Segundo os autores, é impossível, contudo, realizar “uma separação rígida entre essas condições, pois é comum que as decisões estejam em fluxo e evoluam com o tempo desde o momento de emigração, chegada ao ponto de possível retorno”. Ainda sobre esse ponto, os autores chamam atenção para a distinção entre o imigrante, “a pessoa que vai morar permanentemente em um país estrangeiro”, do “migrante”, “pessoa que se muda de um lugar para o outro, dentro de uma nação ou através de fronteiras, com a intenção de trabalhar, melhorar suas oportunidades de educação e de vida”. Além disso, diferenciam-se ainda “os termos deslocamentos e diáspora que têm significados, histórias e etimologias que precisam se consideradas quando repensamos a história da arte moderna como uma história global de interconexões, estimuladas por movimentos transfronteiriços de artistas.” (p. 12). No contexto desta pesquisa, procurou-se utilizar com a maior precisão possível os termos acima, considerando os contextos biográficos, político e social específicos dos artistas contemplados neste estudo.

⁷ É estratégia comum de muitos museus não endereçar a complexidade das questões relacionadas à nacionalidade dos artistas apresentados em suas coleções, limitando-se a definir sua origem com a linha “American, born XX” e a fazer referência pontual ao local de nascimento.

com uma pátina nacionalista, que é, no melhor dos cenários, imprecisa e, no pior, inverídica e oportunista.

Esse procedimento ocorreu não apenas com o legado de artistas menos conhecidos, muitos dos quais representados no acervo do MAC USP, mas também com figuras centrais e de grande prestígio. Para citar apenas dois exemplos entre os principais nomes do Expressionismo Abstrato, Willem de Kooning nasceu em Roterdã, Holanda; emigrou para os Estados Unidos aos 22 anos de idade, tornando-se cidadão estadunidense apenas em 1962, aos 58, já depois do pico de seu sucesso. Mark Rothko chegou a Portland, Oregon, com a família aos 10 anos de idade, em 1913, vindos da atual Letônia, quando a região estava sob domínio do Império Russo.

As biografias dos artistas estudados nesta pesquisa são permeadas por episódios de violência, de perda e desconexão com familiares, de contestação a governos autoritários e, em alguns casos, de alistamento militar e experiência direta em combate.⁸ As suas trajetórias são marcadas por fugas e deslocamentos sucessivos através de uma Europa em convulsão. Hans Jelinek, nascido em Viena, emigrou para os Estados Unidos em 1938, ano que antecedeu a guerra, quando as ambições de Hitler já se faziam evidentes, com a anexação da Áustria e da antiga Tchecoslováquia. No mesmo ano, o alemão Karl Schrag, que há anos vivia na Suíça, decidiu emigrar por causa da escalada das tensões. “Naquele momento, todos podiam ver que a situação política levaria a algum tipo de catástrofe”, afirma Schrag.⁹ Em 1939, ano em que a guerra é declarada, partiram o húngaro Gabor Peterdi, o romeno Peter Takal e Bernard Reder, natural da região da Bukovina, hoje Ucrânia. Peterdi alistou-se no exército estadunidense e voltou para lutar contra a Alemanha. De origem judaica, Bernard Reder fez sua jornada a partir da França, alcançando a Espanha e depois Cuba, até conseguir entrada nos Estados Unidos em 1943.

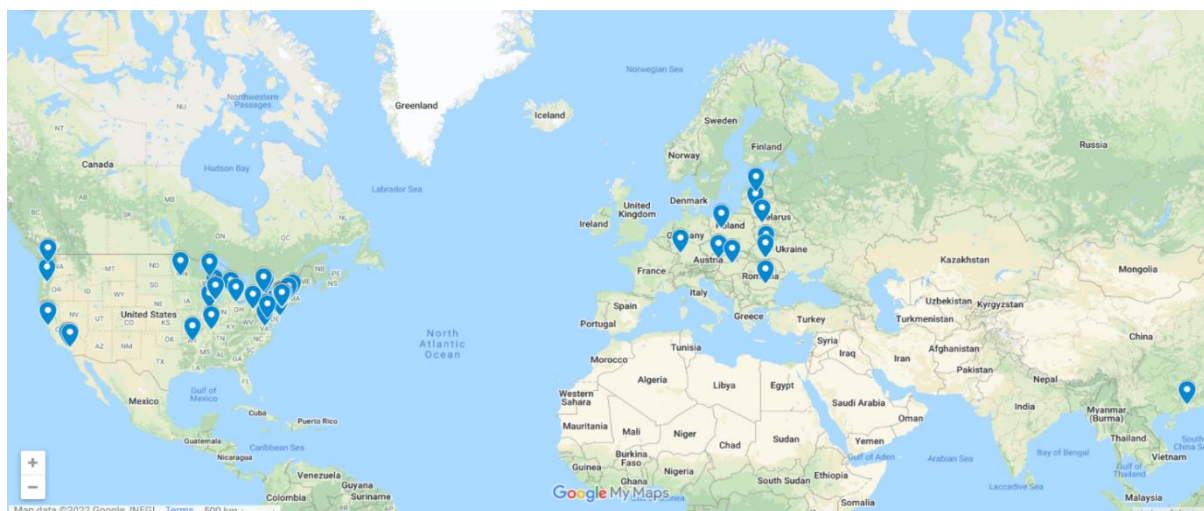
Um artista que vivenciou a guerra inteira no continente europeu foi Adja Yunkers, tendo migrado apenas após o final do conflito. A sua é uma história pessoal de dificuldades materiais e emocionais. Durante a guerra, buscou refúgio na neutralidade da Suécia, onde estabeleceu-se como professor e artista. “Meu pai [...] morreu em um campo de trabalho durante o ataque de Hitler à Rússia. [Hitler] agarrou a todos que podiam rastejar e os colocou em campos na Alemanha. [...] Eu não vi meu pai desde que eu tinha quatorze anos, quando saí de casa. Este

⁸ Exemplos desses depoimentos podem ser aferidos nas entrevistas orais disponíveis no Archives of American Art, Smithsonian Institution: Ben Shahn (27 de setembro de 1968); Adja Yunkers (9 de dezembro de 1969); e Karl Schrag (14-20 de outubro de 1970).

⁹ Entrevista oral com Karl Schrag, 14-20 de out. de 1970. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

é o drama da minha vida”, diz Yunkers.¹⁰ Tendo vivenciado as duas guerras de perto — ele lutou na Primeira Guerra Mundial como membro da cavalaria russa contra os alemães — Yunkers decidiu deixar o continente definitivamente em 1947, no período de reconstrução. “Eu não acreditava mais na Europa”.¹¹

Figura 1 Mapa indicando o local de nascimento dos artistas estudados nesta pesquisa



Yunkers lembra sua experiência migratória como uma passagem atribulada. Para muitos, o processo de entrada nos Estados Unidos foi permeado por obstáculos burocráticos e pela resistência do governo em aceitar estrangeiros. Com conexões em instituições de referência, já sendo um gravurista reconhecido internacionalmente, obteve um emprego na New School of Social Research em Nova York, uma escola progressista que acolheu e empregou europeus exilados. Mesmo com a permissão de trabalho, a polícia imigratória dificultou a sua entrada. Yunkers precisou acionar seus contatos, buscando ajuda do influente Lessing Rosenwald, um importante colecionador que tinha comprado muitas obras suas (Rosenwald doaria uma obra de Yunkers para o MAC USP). “Dez dias depois, recebi meu passaporte com um carimbo. Então eu fiquei muito bravo. Eu estava pensando nas pessoas que não têm essas conexões e que vão direto para Ellis Island e apodrecem lá”.¹²

O depoimento de Yunkers atesta a dificuldade que muitos estrangeiros tiveram para conseguirem o status legal que lhes permitissem viver e trabalhar no país. Ao contrário da visão

¹⁰ Entrevista oral com Adja Yunkers, 9 dez. 1969. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

romantizada de um “melting pot”,¹³ os Estados Unidos impuseram uma série de dificuldades, limitações e cerceamentos para pessoas vindas de outras regiões. Vários membros da vanguarda europeia e suas famílias, perseguidos durante a Segunda Guerra Mundial, tiveram grande dificuldade para emitir vistos e obter passagem segura para os Estados Unidos, incluindo André Breton, Max Ernst e Marc Chagall.¹⁴ Após sua chegada aos Estados Unidos, os artistas refugiados se organizaram em grupos, teceram redes de apoio e convívio dentro e fora das comunidades de imigrantes, ocupando espaços informais e institucionalizados de desenvolvimento criativo e intelectual. Essas pessoas tiveram um profundo impacto no cenário artístico local, não sendo possível hoje falar de uma história da arte moderna dos Estados Unidos que não leve em consideração a contribuição fundamental dos artistas estrangeiros.¹⁵

A história de Yunkers não só ilustra as dificuldades de trânsito internacional, como também demonstra que, uma vez nos Estados Unidos, muitos precisaram negociar aspectos fundamentais de suas identidades. Como afirmam Dogramaci et. al (2020), esses artistas “no meio do caminho” desafiam as categorias unidimensionais e estanques, até mesmo no que diz respeito às suas nacionalidades de origem. “Quando vim para este país em 1947, eles pensaram que eu era sueco porque tinha vindo da Suécia”, descreveu Yunkers.¹⁶ Em seu relato, ele reclama dos erros do MoMA na descrição da sua nacionalidade nos catálogos das exposições do qual participou. “Levei cinco anos para me livrar disso. Eu não sou sueco”.¹⁷

Em quatro casos estudados, as narrativas de imigração se deram em um contexto diferente e anterior ao mencionado acima, tendo os artistas chegado aos Estados Unidos ainda crianças. Theodore Roszak, artista de origem polonesa que foi com a família para Chicago aos 2 anos de idade, entrou para a história da arte como um dos principais nomes da escultura vinculada ao movimento do Expressionismo Abstrato. Seong Moy, por sua vez, é o único artista imigrante não europeu, viajando em 1931, aos 10 anos de idade, de Cantão, China. Ben Shahn

¹³ Em português, traduzido como “caldeirão”, metáfora utilizada para comunicar a visão de uma sociedade homogênea, que aceitava e assimilava pessoas de diferentes nacionalidades, origens, culturas e religiões.

¹⁴ Um episódio bem documentado pela historiografia inclui o trabalho do Emergency Rescue Committee (Comitê de Resgate de Emergência), uma associação privada e independente financiada por estadunidenses, que auxiliou mais de 2 mil lideranças políticas, culturais e acadêmicas, viabilizando a sua emigração para os Estados Unidos. Nesse contexto, foi notável o papel do jornalista Varian Fry, que fundou a Vila Air-Bel, uma casa de refúgio nos redores de Marselha, que acolheu um célebre grupo composto por André Breton, Max Ernst, Marc Chagall e Walter Benjamin, durante o seu processo de exílio e fuga dos nazistas (SULLIVAN, 2006).

¹⁵ Em Nova York, alguns espaços de contato e colaboração entre artistas imigrantes e estadunidenses foram a galeria Art of this Century, fundada por Peggy Guggenheim; a New School for Social Research e o Artist Students League, instituições de ensino onde alguns artistas europeus deram aulas e foram instrutores de uma geração mais jovem de artistas estadunidenses; e estúdios independentes como o Atelier 17, fundado por Stanley William Hayter. Existiram muitos outros espaços relevantes para a atuação de artistas imigrantes. Citam-se aqui apenas alguns exemplos de instituições frequentadas pelos artistas presentes nesta pesquisa.

¹⁶ Entrevista oral com Adja Yunkers, 9 dez. 1969. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

¹⁷ Ibid.

e Max Kahn chegaram aos 8 e 5 anos de idade, respectivamente, deixando o Império Russo após a primeira revolução de 1905, que tentou derrubar o regime czarista.

Nascido em 1898, Ben Shahn lembra a instabilidade na família quando seu pai foi preso e enviado para a Sibéria, acusado de ser um dissidente do governo. “O ar estava cheio de toda essa ideia revolucionária. Quando criança, se eu visse alguma pessoa de uniforme, fosse um carteiro ou um policial, eu corria e gritava: ‘Abaixo o czar!’ e depois fugia. [...] Esse era o ambiente em absolutamente todo o país”.¹⁸ Apesar da sua origem estrangeira, Ben Shahn teve a sua formação básica e universitária nos Estados Unidos, e, tendo vivenciado a experiência da Grande Depressão dos anos 1930, entrou para a história da arte como um dos principais nomes do social-realismo estadunidense. A sua origem é, em geral, relegada a uma nota de rodapé, mas algumas de suas principais obras retratam a vida dos imigrantes nos Estados Unidos. Ao atentarmos para a condição das pessoas imigrantes, é possível ler as obras de alguns desses artistas a partir de outra perspectiva, a das vidas em trânsito, em contínua adaptação ao novo ambiente em que se encontravam, cuja produção estética incorpora essas vivências. As experiências de deslocamento moldaram as vidas desses artistas, afetando os modos de ver, entender e estar no mundo e impactando, por consequência, a sua arte.¹⁹

Éric Michaud (2017) explica como construção da disciplina da história da arte está fundamentada em um ideário étnico-nacionalista. Segundo o autor, uma das grandes construções do século XIX foi a ideia de que “herança fisiológica assegura herança psicológica” (p. 21). Para ele, “quanto aos museus, eles tentaram, desde os primeiros anos do século XIX, agrupar as obras de arte de acordo com a origem geográfica e a linhagem ‘étnica’ de seus criadores” (Ibid., p. 20). Categorizações nacionais são recorrentes na história da disciplina e no modo como muitos museus ainda apresentam suas coleções, porém insuficientes e cada vez mais em desuso.²⁰ Como apontam os estudos de arte global de Kaufmann, Dossin e Joyeux-Prunel, “o conceito de identidade artística nacional parece cada vez mais insatisfatório, à medida que as noções de mistura cultural, descentralização e intercâmbio se tornaram predominantes” (2015, p. 1).

¹⁸ Entrevista oral com Ben Shahn, 27 de setembro de 1968. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

¹⁹ Como exemplos, entre as obras mais conhecidas de Ben Shahn estão o mural localizado no Jersey Homesteads, que retrata a chegada de imigrantes em Ellis Island e as condições de vida dessas populações nos Estados Unidos; e a série sobre o julgamento dos anarquistas italianos Sacco e Vanzetti, que foram executados injustamente e cujo veredito foi influenciado por sentimentos racistas e de viés anti-imigração.

²⁰ Dada a relevância desta instituição para esta pesquisa, vale notar com o MoMA alterou a forma de expor seu acervo com a inauguração do seu novo prédio em 2019, apresentando a coleção permanente de maneira cronológica por meio de temáticas transversais, com a junção de diferentes suportes em uma mesma galeria, e aumentando o número de artistas de diferentes geografias, incorporados de forma rotativa (COTTER, 2019).

A reflexão sobre as problemáticas em torno do conceito de nacionalidade foi relevante para definir o escopo desta pesquisa. Inicialmente dedicado ao estudo da “arte americana no MAC USP”, o recorte teve que evoluir. Preferimos a designação “arte dos Estados Unidos”, ressaltando o local como um território — geográfico e simbólico — onde os objetos foram criados por pessoas de nacionalidades diversas que lá se encontravam em determinado período de suas vidas.

Como critério de seleção optou-se, contudo, por uma restrição: incluir apenas imigrantes naturalizados, para que se pudesse definir um escopo claro. Isso excluiu do mapeamento, por exemplo, Stanley William Hayter, gravurista inglês cuja atuação entre Paris e Nova York foi determinante para o ambiente da gráfica dos anos 1940 e 1950. A relevância de Hayter e de suas obras no MAC USP são citadas no **Capítulo 4**, mas as suas gravuras não compõem a listagem do **Anexo I**. Apesar de Hayter e o estúdio que fundou, o Atelier 17, serem associados ao ambiente da gráfica dos Estados Unidos, avalia-se que a trajetória desse artista antecede a cronologia do período em que esteve no país e é mais ampla e internacional, não se podendo limitar o impacto do seu trabalho a uma escola nacional. O Atelier 17 é um exemplo de espaço transnacional, que recepcionou artistas do mundo inteiro e cuja contribuição para a história da gravura precisa ser entendido sob uma ótica global.

A pesquisa também exclui da análise as obras de europeus exilados temporariamente nos Estados Unidos durante a guerra, cujas obras foram expostas nas representações dos Estados Unidos em bienais. Por exemplo, excluíram-se desta pesquisa artistas como o bielorrusso Marc Chagall e o francês André Masson, que fizeram parte do grupo de europeus que buscaram exílio em Nova York durante a Segunda Guerra Mundial, e cujas obras *Primavera* (1938-1939) e *Germinação* (1942) foram doadas por Nelson Rockefeller ao Brasil em 1946, entre um conjunto de obras de artistas estadunidenses.

Por fim, também excluimos deste escopo artistas exilados e naturalizados estadunidenses, cujas trajetórias artísticas estão bem sedimentadas no contexto da história das vanguardas modernas europeias. Esse é o caso de George Grosz, artista alemão que emigrou para os Estados Unidos em 1933 e tornou-se cidadão do país em 1938. A *bestialidade avança*, obra de Grosz no MAC USP, foi realizada em 1933, ano em que ele fugiu da Europa, quando Adolph Hitler ascendeu ao cargo de chanceler do governo nazista alemão, iniciando o Terceiro Reich. Sem deixar de reconhecer a relevância de seus anos nos Estados Unidos, a historiografia dominante sobre Grosz o situa como membro do movimento dadaísta e da Nova Objetividade

alemã.²¹ É também o caso de Max Ernst, alemão ligado ao Surrealismo, que veio aos Estados Unidos em 1941 e recebeu sua cidadania em 1948, e cujo *Quadro para jovens* (1943) fez parte da doação Rockefeller. Diferentemente de nomes celebrados como Grosz e Ernst, em torno dos quais existem extensos trabalhos monográficos publicados, muitos artistas incluídos neste estudo não tiveram a mesma atenção e viram suas trajetórias individuais se emaranharem a uma história generalizante da arte dos Estados Unidos do Pós-Guerra.

Portanto, o que a coleção do MAC USP nos mostra é que a história da arte moderna dos Estados Unidos é também a história de artistas imigrantes, que profundamente a influenciaram. Suas contribuições foram centrais para o ambiente criativo do país, aspecto que precisa ser lembrado e enfatizado para oferecer outras camadas de complexidade para a leitura de suas obras.

²¹ Para um bom livro de referência sobre a produção de George Grosz realizada nos Estados Unidos, ver Jentsch e Mcloskey (2009).

1.2 Modernismos americanos: artistas, temáticas e aspectos gerais do conjunto

Qual é o perfil, portanto, do acervo estadunidense do museu? Em primeiro lugar, o conjunto aqui estudado é cheio de contradições e dissonâncias. Formado por 58 obras, realizadas em sua maioria nos anos 1940 e 1950, ele não é representativo de um movimento ou grupo de artistas. Ele é amplo e diverso. Do ponto de vista artístico, há vários pensamentos estéticos que o perpassam, variando entre a figuração e diferentes abordagens da abstração, da informal à geométrica. Esta seção destacará alguns artistas fundamentais que compõem o conjunto, cujas obras refletem momentos importantes da experiência moderna no país. A partir da seleção de obras emblemáticas, discutem-se abaixo questões que incluem o impacto da Grande Depressão; as tensões raciais enraizadas na sociedade estadunidense; a instabilidade política e existencial que marcou o Pós-Guerra; e as diferentes experiências formais de abstração praticadas por artistas da Costa Leste à oeste do país. Sem intenção de oferecer uma leitura abrangente, nem esgotar as múltiplas possibilidades de interpretação desse acervo, procura-se nesta introdução apenas oferecer alguns pontos de entrada e destacar obras-chave que nos ajudam a melhor compreender o conjunto do MAC USP.

1.2.1 Imagens da Grande Depressão nas gravuras de Ben Shahn

Entre os artistas ligados à figuração, um nome central é Ben Shahn (1898-1969). Ele trabalhou a contrapelo das tendências abstratas, deixando uma vasta produção visual em diferentes mídias. Shahn retratou temas ligados à vida das populações desfavorecidas nos centros urbanos e nas regiões rurais, à experiência dos imigrantes nos Estados Unidos, manifestações sindicais e lutas de classe, a pobreza que marcou o país nos anos 1930 e, a partir dos 1940, aos efeitos da guerra na Europa, ao Holocausto e aos anos de reconstrução.

Shahn está representado no MAC USP por duas obras em papel, ambas evocando episódios políticos e situações econômico-sociais da Grande Depressão. A obra *Laissez-faire* (**Fig. 2**), cujo título faz referência ao modelo de liberalismo econômico do sistema capitalista, trata das lutas sindicais que afloraram nos Estados Unidos. A litogravura retrata a cena de uma briga entre dois homens, enquanto um terceiro, vestido com uniforme de policial, está de costas para o espectador, fazendo vista grossa para o ato de violência que acontece ao seu redor.

Conforme levantou a historiadora Laura Katzman, essa obra foi baseada em uma fotografia publicada nos jornais em 26 de maio de 1937, que mostra o embate entre trabalhadores de uma fábrica de automóveis da Ford e um líder sindical na cidade de Dearborn,

Michigan (**Fig. 3**). A companhia se recusava a reconhecer o sindicato United Auto Workers como representante dos trabalhadores e contratou seguranças para impedir que se sindicalizassem. A fotografia que circulou nos jornais da época, na qual Shahn se inspira para realizar a sua composição, mostra um episódio que se tornou icônico da luta trabalhista, conhecido como Battle of the Overpass (Batalha da Passarela). A imagem mostra o momento do ataque a um líder sindical, que tem seu paletó arrancado pela cabeça por guardas contratados pela empresa. Essa fotografia foi encontrada nos pertences de Ben Shahn, que colecionou ao longo de sua vida um vasto arquivo de documentos e imagens para empregar em composições que o artista explorou em pinturas, desenhos e gravuras (KATZMAN, 2015, p. 4).

Essa ligação com o material fotográfico como repositório visual aparece de maneira mais velada em outra obra do artista no MAC USP, intitulada *Beatitudes* (**Fig. 4**). Essa xilogravura é uma colaboração com o gravurista Leonard Baskin, baseada em uma pintura de Shahn de mesmo nome (**Fig. 5**).²² Há dois pontos de vista que parecem interessantes para nos aproximar desse trabalho: um que o interpreta como registro da situação econômica de empobrecimento da população rural durante a Grande Depressão; e outro que traz uma dimensão simbólica, da ordem do sensível e da espiritualidade compartilhada por seus dois criadores, Shahn e Baskin, ambos de origem judaica.

Entre 1935 e 1938, Shahn foi um dos fotógrafos contratados pelo governo Roosevelt, por meio do Resettlement Administration/Farm Security Administration (FSA), para fazer o registro da situação do trabalhador rural no interior do país. Essa experiência foi determinante para a formação do olhar de Shahn e o amadurecimento de seu interesse por temáticas sociais. Como mostra a pesquisa de Katzman, *Beatitudes* é baseada em uma imagem produzida por Dorothea Lange que Shahn possuía em seu arquivo pessoal. Foi tirada em 1936, quando ela também participava do programa do FSA (KATZMAN, 2015, p. 9) (**Fig. 6**).

A relação da fotografia com a gravura revela uma série de significados de ordem histórica, política, pessoal e simbólica contidos na produção da obra. Um ponto de vista possível é que ela faz referência à situação de comunidades imigrantes vivendo nos Estados Unidos. A foto de Lange retrata um fazendeiro em um campo de trigo localizado na cidade de Roosevelt, New Jersey, que fez parte de um projeto pioneiro de cooperativa agrária chamado Jersey Homestead Cooperatives. Esse projeto teve como objetivo levar imigrantes judeus desempregados da indústria manufatureira que moravam em Nova York e na Filadélfia para viverem no interior, em um esforço de realocação de populações marginalizadas, oferecendo

²² A pintura *Beatitudes* hoje faz parte da coleção do Museu de Himeji, no Japão.

empregos sazonais entre a lavoura e a produção têxtil. O vilarejo continha duzentas moradias populares, construídas com o princípio da arquitetura da Bauhaus (Katzman, 2015, p. 9). Em 1938, Shahn foi convidado pelo governo a fazer um grande mural para a escola da cidade, uma de suas obras mais conhecidas, que retrata justamente cenas da história de imigrantes europeus e sua nova vida nos Estados Unidos.²³ Ele gostou tanto da cidade que decidiu se estabelecer ali com a família em 1939, morando na comunidade até o seu falecimento, em 1969. A escolha de retomar a imagem realizada por Lange duas décadas antes demonstra a importância que tinha para Shahn a referência a esse local específico que é retratado na fotografia. Foi uma comunidade que ofereceu literalmente um novo lar para imigrantes judeus deslocados, remetendo à própria condição pessoal da família de Shahn.

O título *Beatitudes* adiciona outra camada de leitura a essa obra, de ordem espiritual. Trata-se de uma cena de introspecção, reflexão, meditação. No contexto da literatura bíblica, as beatitudes remetem aos oito ensinamentos de Jesus no Sermão da Montanha, que ensina aos uma oração de bem-aventurança e de reparação na vida eterna para os que sofreram ou foram injustiçados na vida terrena.²⁴ Aumentando o substrato religioso da imagem, outra gravura de Shahn, que foca especificamente a seção das espigas de trigo, intitulada *Wheatfields* (1958), foi publicada como ilustração do livro *Ecclesiastes, or, The Preacher*, realizado por Shahn em 1967. Se lida sob a ótica do contexto histórico da diáspora judaica, a gravura realizada por Shahn e Baskin pode ser entendida como uma forma de consolo ou reparação a essas comunidades perseguidas e deslocadas. A fonte histórica dessa reparação é situada por Shahn no seio de uma comunidade rural de New Jersey.

A associação que Shahn realiza entre o referencial fotográfico e suas obras por vezes ocorre de maneira indireta, não óbvia. A conexão entre o acervo iconográfico pessoal que Shahn colecionava e suas obras só se tornou possível quando seus arquivos se tornaram públicos. Era

²³ O mural de Ben Shahn no Jersey Homesteads é composto por três painéis. O primeiro retrata a chegada da comunidade de imigrantes judeus a Ellis Island. O mural também retrata os cadáveres dos imigrantes italianos Sacco e Vanzetti, anarquistas executados por um suposto assassinato. O mural também traz mensagens que evocam sentimentos antissemitas escritos em alemão, imagens de trabalhadores da indústria de vestimentas, cenas de sindicalistas, cenas da vida em apartamentos pobres em Nova York, até cenas da construção da própria cidade de Roosevelt, com o retrato de Irvn Plungian, que foi prefeito da cidade e baseou a figura central na gravura *Beatitudes* (KATZMAN, 2015).

²⁴ Do Livro de Mateus: “O Sermão da Montanha. As beatitudes. Jesus, vendo a multidão, subiu a um monte, e, assentando-se, aproximaram-se dele os seus discípulos; e, abrindo a boca, os ensinava, dizendo: Bem-aventurados os pobres de espírito, porque deles é o Reino dos céus; bem-aventurados os que choram, porque eles serão consolados; bem-aventurados os mansos, porque eles herdarão a terra; bem-aventurados os que têm fome e sede de justiça, porque eles serão fartos; bem-aventurados os misericordiosos, porque eles alcançarão misericórdia; bem-aventurados os limpos de coração, porque eles verão a Deus; bem-aventurados os pacificadores, porque eles serão chamados filhos de Deus; bem-aventurados os que sofrem perseguição por causa da justiça, porque deles é o Reino dos céus; bem-aventurados sois vós quando vos injuriarem, e perseguirem, e, mentindo, disserem todo o mal contra vós, por minha causa”.

uma leitura que não estava disponível quando ele primeiro circulou essas imagens.²⁵ Katzman atribui esse caráter difuso ao momento político e argumenta que essa foi uma estratégia da atuação do artista no contexto da Guerra Fria:

Tal uso velado (particularmente quando as fontes de caráter documental, reportagens ou fotografias reformistas da década de 1930) pode ter fornecido a Shahn uma maneira de manter a conexão com uma ideologia do New Deal, evitando a censura da Guerra Fria. Shahn foi, de fato, perseguido pelo FBI por décadas [...] e questionado pelo Comitê do Congresso de Atividades Antiamericanas. O uso mais “disfarçado” de fotografias documentais neste trabalho posterior provavelmente ajudou Shahn a permanecer socialmente engajado em um momento em que ele defendia seu realismo figurativo e o adaptava ao ataque da abstração americana do pós-guerra, particularmente do Expressionismo Abstrato (KATZMAN, 2015, p. 29).

Apesar do seu alinhamento político à esquerda e da sua estética ligada ao realismo social, Shahn manteve-se no centro dos fóruns oficiais de produção artística no país, sendo representante dos Estados Unidos em certames internacionais, como a Bienal de São Paulo, em 1953, e a Bienal de Veneza em 1954, recebendo prêmios aquisição nos dois eventos. A literatura sobre sua obra o situa no meio da diplomacia cultural da Guerra Fria. O uso estratégico da promoção internacional de um artista como ele esteve a serviço da construção de um discurso que buscava refletir uma imagem de um Estados Unidos democrático, que aceitava dissidências internas, argumentou Frances Pohl (1980).

Para a curadora Julia Tatiana Bailey (2019), “suas declarações políticas e estilo artístico permitiram que ele fosse empregado como propagandista do liberalismo na Guerra Fria, representando um nível aceitável de desvio tanto do anticomunismo convencional quanto da vanguarda americana”. O diretor artístico do MoMA, Alfred Barr, reconheceu o valor do pluralismo como uma ferramenta cultural, recomendando “que o processo de seleção de obras de arte para exposições no exterior organizadas pelo Programa Internacional do MoMA deveria considerar não apenas sua qualidade, mas também a capacidade de demonstrar de forma convincente a ‘tolerância autocrítica e diversidade de atitudes sociais’” (Ibid.). Percebemos que essa amplitude de pontos de vista políticos e estéticos se refletiu na escolha de artistas e obras doadas ao Brasil que hoje compõem o acervo MAC USP.

²⁵ Os arquivos pessoais de Ben Shahn foram doados por sua viúva ao Archives of American Arts entre 1967 e 1991. O repositório está disponível on-line para consulta: <<https://www.aaa.si.edu/collections/ben-shahn-papers-6935>>.

Figura 2 Ben Shahn. Laissez-faire, s.d., litografia em cores sobre papel, 45,2 × 62,3 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Acervo MAC USP.



Figura 3 Recorte de jornal, com a legenda: “funcionários da Ford atacando o líder do C.I.O ontem”, Times Wide World, 27 maio 1937. Disponível em Ben Shahn Papers, 1933-1970. Archives of American Art, Smithsonian Institution.



Figura 4 Ben Shahn e Leonard Baskin, *Beatitudes*, 1955, xilogravura sobre papel, 40,8 × 53,3 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Lessing Rosenwald. Acervo MAC USP.



Figura 5 Ben Shahn, *Beatitudes*, 1952, têmpera sobre papel. Acervo do Himeji Museum, Japão.



Figura 6 Dorothea Lange. Hightstown, N.J. Member of the Farming Group, June 1936. FSA-OWI. Ben Shahn Papers, 1933-1970, folder Farming. Archives of American Art, Smithsonian Institution.



1.2.2 Tensões raciais nas obras de Jacob Lawrence e Robert Gwathmey

O início do século XX foi um período de mudanças políticas e sociais nos Estados Unidos. A partir de meados dos anos 1910, milhões de afro-americanos deixaram as áreas rurais do Sul em direção a grandes centros urbanos no Norte. Esse movimento em massa em busca de melhores condições de vida alterou o curso do país. Esse processo foi se intensificando nas décadas seguintes, gerando mudanças econômicas e sociais importantes. “Em 1940, dez dos treze milhões de afro-americanos ainda moravam no Sul, onde eram segregados, onde a eles eram negados justiça e processo político, e onde eram deliberadamente mantidos em um estado de inferioridade social e econômica”, descreve Lisa Philips (2000, p. 11). “Com o boom econômico dos anos de guerra, negros que viviam na zona rural foram para as cidades em busca de trabalho em indústrias em crescimento. Essa mudança radical na demografia da nação inflamou questões raciais que estavam fumegando por quase um século”, continua a curadora (Ibid.).

O MAC USP possui duas obras que registram esse momento e que contrapõem visões sobre a experiência das populações racializadas: *A aula*, de Jacob Lawrence, e *Porta-estandarte*, de Robert Gwathmey. A obra de Lawrence remete ao ambiente de florescimento da cultura e da educação das populações negras nos centros urbanos do norte do país; ao passo que a pintura de Gwathmey simboliza o retrocesso das leis de segregação racial, a violência e os linchamento dessas mesmas populações nos estados do sul.

Jacob Lawrence foi um pintor narrativo, que se dedicou a construir uma visualidade que comunicava as experiências de vida das comunidades negras. Uma de suas obras mais conhecidas é a série de 60 pinturas *The migration of the negro* (1940-1941), uma crônica visual daquele momento na história. Muitas obras de Lawrence retratam cenas do cotidiano dos moradores do Harlem, bairro de Nova York que começou a receber um número crescente de profissionais liberais, professores, médicos, advogados e artistas.²⁶ Essa região da cidade chegou a ter a maior concentração de negros assalariados nos Estados Unidos, passando por um intenso desenvolvimento cultural nos anos 1920 e 1930.²⁷

A família de Lawrence fez parte dessa história. Seus pais, nascidos nos estados da Virgínia e da Carolina do Sul, migraram em 1919 para a zona rural da Pensilvânia, e depois para a capital Filadélfia. Após a separação do casal, Lawrence passou vários anos com seu o

²⁶ Lawrence tem uma série de trabalhos que narram a vida de Toussaint Louverture, líder revolucionário haitiano, e dos abolicionistas Frederick Douglass, Harriet Tubman e John Brown (FOSTER et al., 2016, p. 362).

²⁷ Para uma narrativa detalhada sobre o Harlem Renaissance e seu papel no desenvolvimento das artes e da literatura nos Estados Unidos, ver Haygood (2018).

irmão e a irmã em lares adotivos antes de se reencontrar com a mãe no Harlem, em 1930, aos treze anos. Morou no bairro durante a adolescência e em parte da vida adulta. Sua mãe trabalhava como empregada doméstica e, apesar das condições humildes da família, Lawrence teve oportunidade de estudo e acesso aos programas públicos de educação artística ativos na comunidade, iniciando desde cedo o seu interesse por pintura e desenho.

O Harlem é um local muito significativo para as artes visuais, a literatura, a música e a dança, com uma longa tradição. O bairro teve profundo impacto na trajetória de gerações de intelectuais, acadêmicos e artistas. Foi palco do chamado Harlem Renaissance, um movimento social e artístico iniciado no final da Primeira Guerra Mundial que celebrou a cultura, a herança e as experiências dos negros nos Estados Unidos (FOSTER et al, 2016, p. 358-63). “As ruas do Harlem — seu movimento, pessoas, cores e sons locais — tornaram-se fonte inesgotável de inspiração visual e espiritual para Lawrence”, diz a historiadora Leslie King-Hammond, “ele não se tornaria apenas o contador de histórias visuais do Harlem, mas de fato acabaria sendo o biógrafo de uma comunidade extraordinária” (KING-HAMMOND apud NESBETT; DUBOIS, 2000, p. 77). Cenas de rua, do interior das casas, festas, salões de beleza, mercearias e oficinas do bairro eram temas típicos de sua pintura.

A educação artística ainda era uma oportunidade rara para a maioria dos negros estadunidenses na primeira metade do século XX, mas no Harlem estabeleceu-se um microcosmo de oportunidade e excelência no ensino das artes, ampliando as formas de livre expressão dessa comunidade. O próprio artista teve acesso a diferentes centros culturais localizados no bairro, estudando com a artista Augusta Savage e depois no Harlem Art Center, um estúdio do programa governamental do Works Progress Administration. A obra no MAC USP pode ser interpretada como uma referência direta a esse ambiente progressista (HAYGOOD, 2018, p. 215).

A *aula* (**Fig. 7**) oferece uma visão positiva da comunidade. A cena retrata um ambiente de ensino, em que um professor negro fala para um grupo de estudantes. Trata-se de uma aula de arquitetura, o que é possível observar a partir dos desenhos na lousa, onde estão pintados arabescos, arcos, cúpulas e balaustradas. O foco da composição é a figura do professor, que está acima de duas fileiras de alunos, cujo corpo agigantado e expansivo ocupa dois terços da composição. De pé, apesar da cadeira à sua disposição, o professor tem uma postura forte, ativa, com uma mão no bolso e o braço esquerdo esticado, que ganha longitude ao empunhar um bastão, com o qual indica para a classe um ponto de atenção no quadro. A proeminência do mestre merece atenção e sugere uma imagem de respeito, liderança e sabedoria. Os estudantes são coadjuvantes na imagem. Seus corpos diminuídos, encurvados e enfileirados em bancos

parecem estar situados em um nível inferior no espaço, dando a impressão de que o professor fala de cima de um palco de auditório ou altar.

Realizada no mesmo ano de *A aula*, a obra *Porta-estandarte* (1946) de Robert Gwathmey (**Fig. 8**), nos oferece uma visão bastante díspar sobre a condição dos negros. É uma crítica à política racista que ainda predominava em grande parte do país. Nascido no estado da Virgínia, Robert Gwathmey foi um artista branco que realizou obras que investigam o ambiente do sul dos Estados Unidos e que formam um poderoso repertório visual sobre as tensões raciais dessa sociedade. Nas suas composições, aparecem homens e mulheres brancos, negros e mestiços; trabalhadores na lavoura de algodão e tabaco; atos de enforcamento e linchamento realizados por membros da Ku Klux Klan; e cenas domésticas de violência explícita ou implícita, dentro das casas senhoriais das antigas *plantations*. Em grande parte das suas obras, existe uma tensão pulsante, um desconforto, uma contraposição que está colocada pela alteridade racial e pelas desigualdades sociais e econômicas dos personagens.

Porta-estandarte é uma leitura ácida da condição de supremacia do homem branco. O retrato de corpo inteiro de um homem de meia idade — feito à semelhança das pinturas da corte europeia — representa uma figura rotunda, de postura imperial, portando o estandarte que dá título à obra. O homem está vestido de fraque e suspensórios, tensionados sob o peso do seu estômago avantajado. Ele segura uma flâmula ocre caída, em que aparece o símbolo da balança da justiça. Uma corda de enforcamento está jogada a seus pés. O simbolismo é claro e não difícil de compreender. Imagens de negros enforcados em beiras de estradas e expostos em praças públicas ainda eram frequentes na região. Gwathmey também usa o corvo preto, colocado sobre o estandarte, para representar a segregação racial. Essa imagem aparece em outras obras do artista como símbolo das leis segregacionistas Jim Crow, que vigoraram até 1965 e estabeleciam a separação de negros e brancos em locais públicos. O corvo preto (*crow*, em inglês) pode ser lido como uma referência ao sistema legislativo racista do Sul, como aponta o historiador da arte Charles Pielh (1985, p. 57).

Robert Gwathmey tinha o hábito de realizar desenhos preparatórios para seus quadros. A figura central do porta-estandarte fazia parte de uma composição maior, que incluía três trabalhadores rurais negros, dois homens e uma mulher (**Fig. 9**). Um homem segura a enxada, enquanto o outro colhe tabaco. A figura feminina carrega toras de madeira e um balde para serviços domésticos. Ao fundo, uma casa pegando fogo é outro indicador da violência premente nessas comunidades. O arranjo formal do desenho ressalta a disparidade social dos personagens. Os trabalhadores braçais estão em segundo plano e seus corpos vergados pelo

esforço da labuta, o que os torna ainda menores e mais franzinos, em contraste com a pujança anatômica do homem branco.

Na obra no MAC USP, Gwathmey optou por eliminar o pano de fundo que estava em seu desenho preparatório e se concentrar na figura central. O desenho, intitulado *Study for Standard Bearer (Senator)*, sugere que o homem é um político local. Essa informação de que se trata de um homem público, detalhe Perdido no título da obra do MAC USP, reforça o tom de contestação política. Para o artista, o político é o agente que implementa a segregação racial pelas leis Jim Crow e quem, pelo simbolismo da força, exerce a violência sistemática contra as populações negras.

Justapostas, as imagens de Lawrence e Gwathmey comunicam visões contrastantes da condição de vida dos negros nos Estados Unidos no Pós-Guerra. Os artistas eram amigos e defendiam uma visão humanista de combate ao racismo estrutural no país. As duas obras foram trazidas ao Brasil na doação de Nelson Rockefeller de 1946 e selecionadas pelos curadores do MoMA Alfred Barr e Dorothy Miller. A sugestão de Barr foi de que deveriam permanecer juntas, em uma eventual distribuição do conjunto entre os museus modernos de São Paulo e do Rio, como era a intenção original da doação.²⁸ Não deveriam escapar, portanto, aos curadores do MoMA a potência e relevância dessas duas imagens quando vistas lado a lado e presenteadas a um país como o Brasil, que, como os Estados Unidos, confrontava um extenso legado colonial e escravocrata.

²⁸ BARR, [Alfred]. [Carta] 13 de novembro de 1946, Nova York [para] ROCKEFELLER, [Nelson], Nova York. Rockefeller Archive Center, Sleepy Hollow. Grupo Museus, Série II 4 L. Caixa 148. Folder 1964.

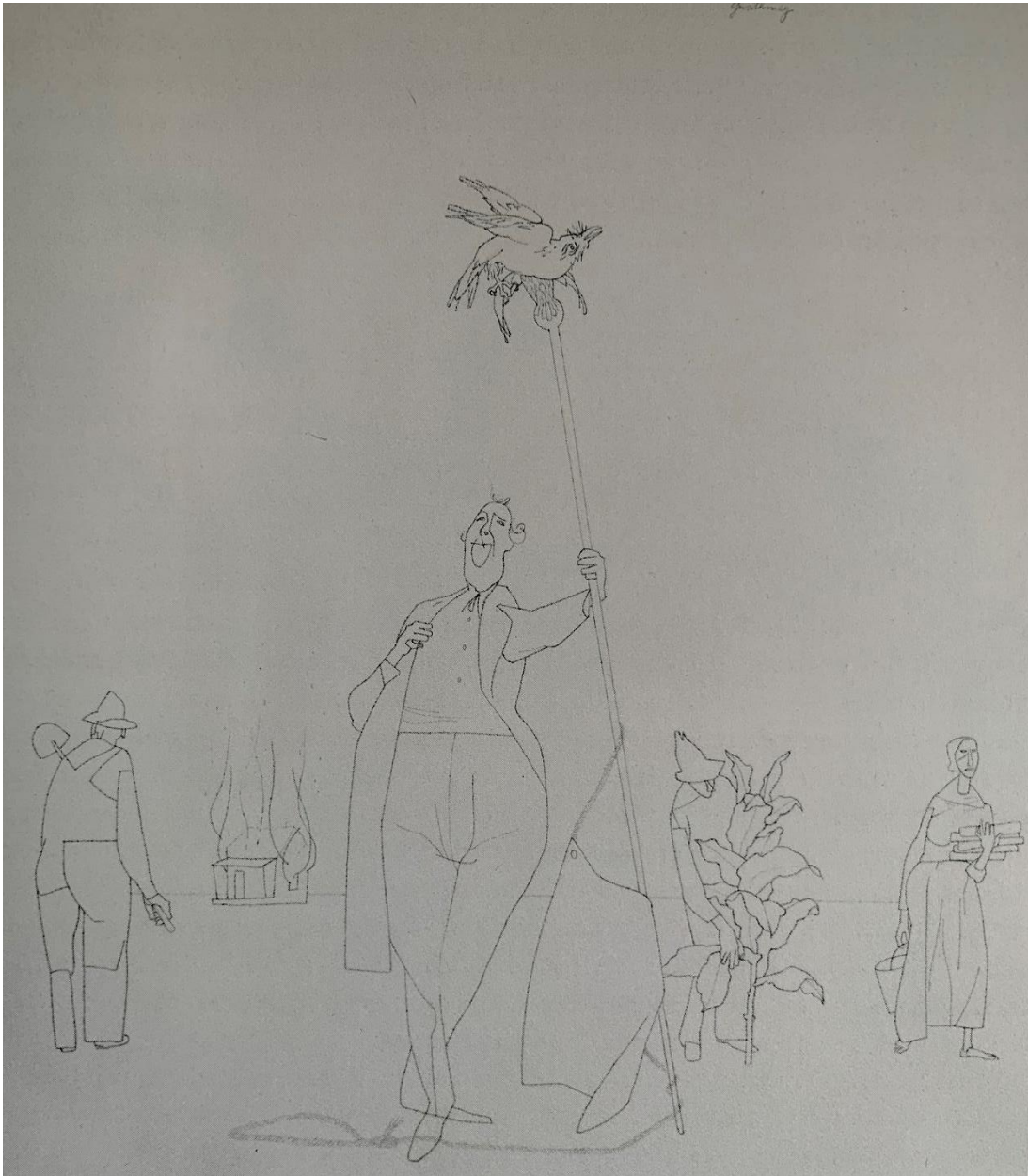
Figura 7 Jacob Lawrence, A aula, 1946, aquarela sobre papel, 55,4 cm x 76,4 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.



Figura 8 Robert Gwathmey, O porta-estandarte, 1946, óleo sobre tela, 86,5 × 61,6 cm Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência. Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.



Figura 9 Robert Gwathmey, The Standard Bearer (Senator), s.d., desenho; Acervo particular.



1.2.3 O trauma da guerra, as ansiedades do mundo pós-nuclear e as experiências de abstração de Nova York à Califórnia

A reorganização da ordem mundial após a Segunda Guerra Mundial foi um divisor de águas na vida política, econômica e social dos Estados Unidos. O país ascendeu como uma liderança, usufruindo de décadas de crescimento econômico, explosão demográfica e aumento do consumo. Enquanto isso, a Europa passava por um processo de reparação e reconstrução, e a humanidade como um todo enfrentava, pela primeira na história da espécie, a ameaça de sua total aniquilação, com o advento da bomba atômica. Muitos dos artistas que viveram nesse período expuseram em suas obras os vestígios das experiências e traumas da guerra, bem como a ansiedade da vida em um mundo pós-nuclear. Algumas obras no acervo MAC USP registram esses temas.

A entrada tardia dos Estados Unidos na guerra, após o ataque da força aérea japonesa a Pearl Harbor em 1941, inaugurou a frente do conflito que se desenrolou no Pacífico. Entre 1943 e 1944, uma série de batalhas ocorreu nas ilhas Gilbert e Marshall, de colonização inglesa, que hoje fazem parte da república independente de Kiribati, na Polinésia. Dias após o ataque à base naval do Havaí, a marinha japonesa ocupou esse arquipélago. Ali foi estabelecido um posto avançado para monitorar e enfrentar as forças aliadas na região.²⁹ O local é retratado na gravura de Kenneth Kilstrom intitulada *O ataque às ilhas Marshall Gilbert*, de 1948 (**Fig. 10**).

No primeiro plano à direita, nota-se uma figura humana. Delineada por contornos pretos, é possivelmente a imagem de uma habitante da ilha, cujo sexo é sugerido pelo volume dos seios e pelo corpo estreito. Ela olha para a linha do horizonte, onde avista uma embarcação de guerra, que deixa um rastro de fumaça, resquícios de uma batalha próxima. A praia é ocupada por detritos e escombros. À esquerda, uma massa preta e vermelha em formato de cogumelo alude aos testes nucleares que os Estados Unidos realizaram nessas mesmas ilhas, como sugere a análise de Marjorie B. Cohn (2013, p. 474). Entre 1946 e 1958, o governo fez 67 testes nucleares nas ilhas Marshall, causando a morte de centenas de moradores locais e efeitos duradouros e nocivos para a população e o meio-ambiente por conta dos elevados índices de radiação.³⁰

²⁹ A frente de batalha dos Estados Unidos com o Japão foi um interesse de Kenneth Kilstrom talvez por conta de aspectos pessoais da vida do artista, que foi casado com Joy Soeda, uma havaiana descendente de pais japoneses, que durante a guerra foi enviada ao campo de trabalhos forçados de Manzanar, onde o governo prendeu milhares de imigrantes nipônicos nos anos do conflito.

³⁰ Nuclear Testing Program in the Marshall Islands. Hearing before the Committee on Energy and Natural Resources, United States Senate, 19 jun. 2005. Relatório completo disponível em: <<https://www.govinfo.gov/content/pkg/CHRG-109shrg24536/pdf/CHRG-109shrg24536.pdf>>.

A ansiedade causada pela ameaça de fim coletivo com o advento da tecnologia nuclear e seu uso militar contra populações civis fez parte do *Zeitgeist*. Esse tema impulsionou a criação de vários artistas do Pós-Guerra, como é possível atestar na gravura de Kilstrom e, de maneira menos literal, em imagens como *Clamor* de Peter Hoag (**Fig. 11**), *Aquele por quem pranteamos*, de Edward Landon (**Fig. 12**), ou *O eterno errante*, de Henry Mark (**Fig. 13**). Essas gravuras evocam, a partir dos títulos e das figuras humanas desoladas, centrais nas imagens, sensações de morte, dano e fim dos tempos.

Entre elas, a serigrafia de Henry Mark pode ser lida como uma referência ao momento imediatamente posterior a uma explosão atômica. A figura fantasmagórica de um corpo situado no centro da imagem é colocada sobre um pano de fundo azul e coberta por uma camada vermelho-sangue, rodeada de um amarelo brilhante, onde é possível distinguir cabeças e pedaços de anatomia humana. Essa imagem remete às fotografias tiradas em Hiroshima após a bomba (**Fig. 14**), cuja onda de calor foi tão intensa que liquefez e evaporou corpos em instantes, deixando apenas rastros de suas sombras impressas nas calçadas de concreto, que, como sugere o título de Mark, serão eternamente errantes.

Conforme demonstra o historiador da arte John Curley, o advento de tecnologias devastadoras e seu uso militar impactou o trabalho artístico em uma escala global. “Enquanto muitos artistas em todo o mundo evitaram abordagens tradicionais no início dos anos 1950 — alguns até literalmente atacando suas telas para registrar seu desgosto existencial com um mundo pós-Holocausto e pós-Hiroshima — outros explicitamente reformularam a pintura como uma ferramenta central para expressar o perigo da era nuclear” (2018, p. 68). Citando artistas ligados ao Expressionismo Abstrato, o autor recupera uma interpretação comum na historiografia, que conecta a estética do movimento a esse ambiente de insegurança. Em sua análise de *Autumn Rhythm*, por exemplo, ele diz que essa tela atua como uma “metáfora atômica”. Segundo Curley, “sem horizonte, a pintura de Pollock, com seus redemoinhos e padrões, evoca os mundos ocultos de dimensões microscópicas e galácticas — ambas partes do domínio científico das ondas de radiação” (2018, p. 68).

Figura 10 Kenneth Kilstrom, O Ataque a Marshall Gilbert, 1948, verniz mole, buril, água-tinta e offset sobre papel, 25,4 × 45,2 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.



Figura 11 Peter Hoag, Clamor, 1955, xilografia em cores sobre papel, 45,9 × 59,1 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Lessing J. Rosenwald por intermédio da International Graphic Arts Society de Nova York. Acervo MAC USP.



Figura 12 Edward Landon, *Aquele a quem pranteamos*, 1945, serigrafia em cores sobre papel, 46,7 × 36,7 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.



Figura 13 Henri Mark, Eterno errante, 1947, serigrafia em cores sobre papel, 36,8 × 26,8 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.



Figura 14 Fotografia da sombra de uma pessoa caminhando após o bombardeio nuclear de Hiroshima. Universal History Archive. Getty Images.



Estudioso da arte no Pós-Guerra, Curley tem o cuidado de questionar o simplismo da dualidade entre a abstração dos Estados Unidos e o estilo figurativo da União Soviética, mostrando como essas propostas estéticas circularam globalmente, por vezes se sobrepondo e adquirindo significados diversos, sujeitos a contextos locais.

De acordo com a retórica da Guerra Fria dos anos 1950, os Estados Unidos e seus aliados se aliaram à abstração, e o Bloco Soviético defendeu um estilo estritamente figurativo. Críticos e oficiais culturais de ambos os lados consideraram o surgimento de cada estilo, e a ideologia que cada um veio a incorporar, como inevitável — tanto a culminação do progresso histórico quanto o registro da ordem natural das coisas. Se a retórica da contenção exigia uma separação feroz entre capitalismo e comunismo, sem sobreposição, então a arte associada a cada lado seguiria este exemplo. Mas [...] tais conexões entre estilo e ideologia não são diretas nem óbvias, e a realidade artística era muito mais complicada (CURLEY, 2018, p. 58-59).

A historiografia de referência sobre a arte do Pós-Guerra nos Estados Unidos costuma destacar a produção realizada por um grupo de artistas abstratos ligados à cena de Nova York,

em geral homens, brancos e, em sua maioria, pintores.³¹ A ênfase no Expressionismo Abstrato ofusca a pluralidade da prática artística do período, apagando dos anais da história uma profusão de artistas, vivências, territórios e visões sobre o modernismo que coexistiram em meados do século XX. Mesmo quando se pensa a abstração nos Estados Unidos é preciso entendê-la em um campo ampliado. Essa linguagem estética foi muito rica e complexa, existindo uma variedade de expressões e abordagens desenvolvidas por artistas em diferentes regiões do país. O conjunto do MAC USP aponta para algumas dessas vertentes.

O museu tem uma tela de um dos primeiros modernistas abstratos estadunidenses, Arthur Dove. Segundo o historiador William C. Agee, Dove foi um dos primeiros praticantes de um estilo de abstração que mais tarde ganharia adeptos de uma geração mais jovem. “Arthur Dove tem sido visto como um pioneiro do Expressionismo Abstrato [...] pelo seu uso de imagens biomórficas, a sua coloração pictórica, e seu traçado linear excepcional” (2016, p. 200). As duas primeiras características citadas por Agee estão evidentes na tela do MAC USP.

Clamor (1942) (**Fig. 15**) faz parte da produção do final da sua carreira. A organicidade que caracterizou a obra de Dove é vista nesta pintura, em que predomina uma forma central, subdividida por três campos de cor retilíneos, alternando marrom, bege e branco. A sobreposição das cores continua no fundo da imagem, com a intercalação de uma escala de azuis. O contraste do fundo com a forma central é obtido pela aplicação do preto ao redor da imagem, cor que é engolfada à esquerda por um vermelho-vinho, aplicado sobre a tela na forma de uma crista de onda. A imagem é cortada por um bastão ou mastro, que entrecruza a forma central, dividindo a composição na diagonal.

Pulando a geração dos artistas centrais do Expressionismo Abstrato, o acervo do museu tem uma tela de um pintor mais jovem, da segunda geração do movimento. Nascido no Bronx, Nova York, em 1927, Alfred Leslie estudou na Art Students League e na escola de Hans Hoffmann, tendo participado da exposição *Ninth Street Show* em 1951, que incluiu alguns artistas que se tornaram referências do Expressionismo Abstrato.³² A popularidade dessa forma de abstração e sua adoção por uma geração mais jovem levou aos poucos à consolidação e à

³¹ As referências sobre o Expressionismo Abstrato para este estudo são: ANFAM, 2015; ASHTON, 1992; SANDLER, 1970; SHAPIRO, D; SHAPIRO, C., 1990; e TEMKIN, 2010.

³² Dados biográficos de Alfred Leslie disponíveis em ROSE, 2018. Entre 21 de maio e 10 de junho de 1951, a exposição *Ninth Street Art Exhibition of Paintings and Sculpture*, que ficou conhecida como “*Ninth Street Show*” reuniu obras de 72 artistas em salas de um edifício abandonado no Greenwich Village. A exposição foi organizada pelos pintores Jean Steubling e Milton Resnick, com apoio do galerista Leo Castelli. A exposição reuniu desde artistas conhecidos, como Jackson Pollock, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Hans Hofmann e Grace Hartigan, até nomes que não tiveram a mesma repercussão, incluindo Alfred Leslie. Outros artistas que participaram da mostra e que estão presentes no MAC USP incluem Boris Margo, Seymour Lipton e Louis Schanker (RICCI, 2020).

propagação desse repertório visual. Segundo David Anfam, “o domínio desse *métier* fez com que o ‘gestualismo’ deixasse de ser um conceito e se tornasse uma aparência passível de ser adotada por outra geração, secundária tanto em idade quanto em inventividade. Seus membros mais notáveis foram Jack Tworkov, Joan Mitchell e Alfred Leslie” (2015, p. 194).

Cracóvia (1958) (**Fig. 16**), de Alfred Leslie, é uma tela de grandes dimensões que traz elementos estéticos característicos dessa vertente, como o uso de pinceladas gestuais expansivas. Leslie deixou escorrer livremente gotas e respingos de azul claro sobre um campo amarelo queimado e cinza-chumbo, deixando sobre a superfície camadas espessas de tinta que se acumulam sobre a tela. Um artista multidisciplinar e eclético, Leslie trabalhou com pintura, colagem, escultura, filme e fotografia. Mais tarde, nos anos 1960, ele abandonaria a abstração por completo, tornando-se um artista figurativo.

Do outro lado do país, na Califórnia, Ralph Du Casse também estava trabalhando com telas de grandes dimensões em composições abstratas, como *O viking* (**Fig. 17**). Du Casse buscou afastar-se do rótulo de Expressionista Abstrato e reforçou que a sua maneira de abstração estava ancorada em referências do mundo físico. “A maioria das minhas pinturas são representativas e envolvem a figura humana”, disse em entrevista, referindo-se à obra do MAC USP, baseada nos guerreiros nórdicos que são título à obra (DRAPER, s.d.). Sua construção formal, em parte reminiscente da construção cubista do espaço, inclui elementos mais bem definidos que subdividem o plano pictórico em campos de cor contidos, como é possível ver nas formas fechadas em branco, preto, rosa, vermelho e amarelo ocre desta pintura.

Outro artista nascido na Califórnia, mas radicado no Oregon, é Carl Morris. Nos anos 1930, Morris se mudou para o estado de Washington para trabalhar no estúdio do Federal Arts Project, realizando comissionamentos públicos. Ali, conheceu Mark Tobey, Morris Graves e Kenneth Callahan, expoentes do Pacific Northwest School, com os quais esteve ligado por um período. Nos anos 1940, ele se radicou no Oregon, onde trabalhou pelo resto da vida, tornando-se um artista proeminente na região. “Carl Morris, muitos críticos concordam, foi o pintor historicamente mais importante do Oregon — um homem que escolheu seguir sua arte longe dos holofotes dos principais centros de arte do país, mas que, no entanto, alcançou estatura nacional”, escrevem os historiadores da arte e curadores do Portland Art Museum, Ginny Allen e Jody Klevit (2013).

A pintura *Construção* (**Fig. 18**), de Morris, se distancia tanto das obras de Du Casse como das de Leslie, seja pela escolha da paleta de cores – mais escura, com a preferência por tons mais terrosos e fechados de preto, cinza, marrom, roxo, verde e azul –, seja pela valorização de um espaço mais geometrizado. A composição é entrecortada por linhas e paralelas para

evocar a grelha de andaimes em um edifício em construção; pequenos quadrados de cor amarela, verde e azul remetem a janelas acesas em um prédio de apartamentos.

No campo da escultura, é a abstração geométrica que se destaca. Alexander Calder é talvez um dos nomes mais conhecidos do conjunto, representado com o grande móbile branco, que é peça central da coleção do MAC USP, e uma escultura menor intitulada *Móbile amarelo, preto, vermelho e branco* (Fig. 19), ambos realizados em metal pintado. Um exemplo menos conhecido é a escultura de David Weinrib *Espacial III* (Fig. 20), objeto que reúne diferentes materiais, como acrílico, aço laminado e madeira, que se projetam como se fossem estilhaços de uma colisão de cores (amarelo, preto, marrom, vermelho, lilás) contra o compensado branco, cortado nas dimensões de uma tela de cavalete de pintura.

Nesta introdução, buscou-se citar apenas alguns exemplos para ilustrar a diversidade da arte dos Estados Unidos presente no acervo do MAC USP. Pontuamos artistas trabalhando com abstração e figuração, destacando temáticas sociais e proposições estéticas relevantes para o período. Essa pluralidade é característica do conjunto, bem como o seu caráter lacunar, condição primeira a partir da qual é preciso pensar sobre essas obras e sobre a história de sua chegada ao Brasil. A presença desses artistas na coleção do museu, bem como a ausência de outros, será contextualizada nos capítulos a seguir.

Figura 15 Arthur Dove, *Clamor*, 1942, óleo sobre tela, 50,8 × 71,3 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Acervo MAC USP.



Figura 16 Alfred Leslie, Cracóvia, 1958, óleo sobre tela, 167,5 cm × 153 cm. Doação Francisco Matarazzo Sobrinho. Acervo MAC USP.



Figura 17 Ralph Du Casse, O viking, 1955, óleo sobre tela, 182,8 × 111,7 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Prêmio Aquisição III Bienal de São Paulo. Acervo MAC USP.

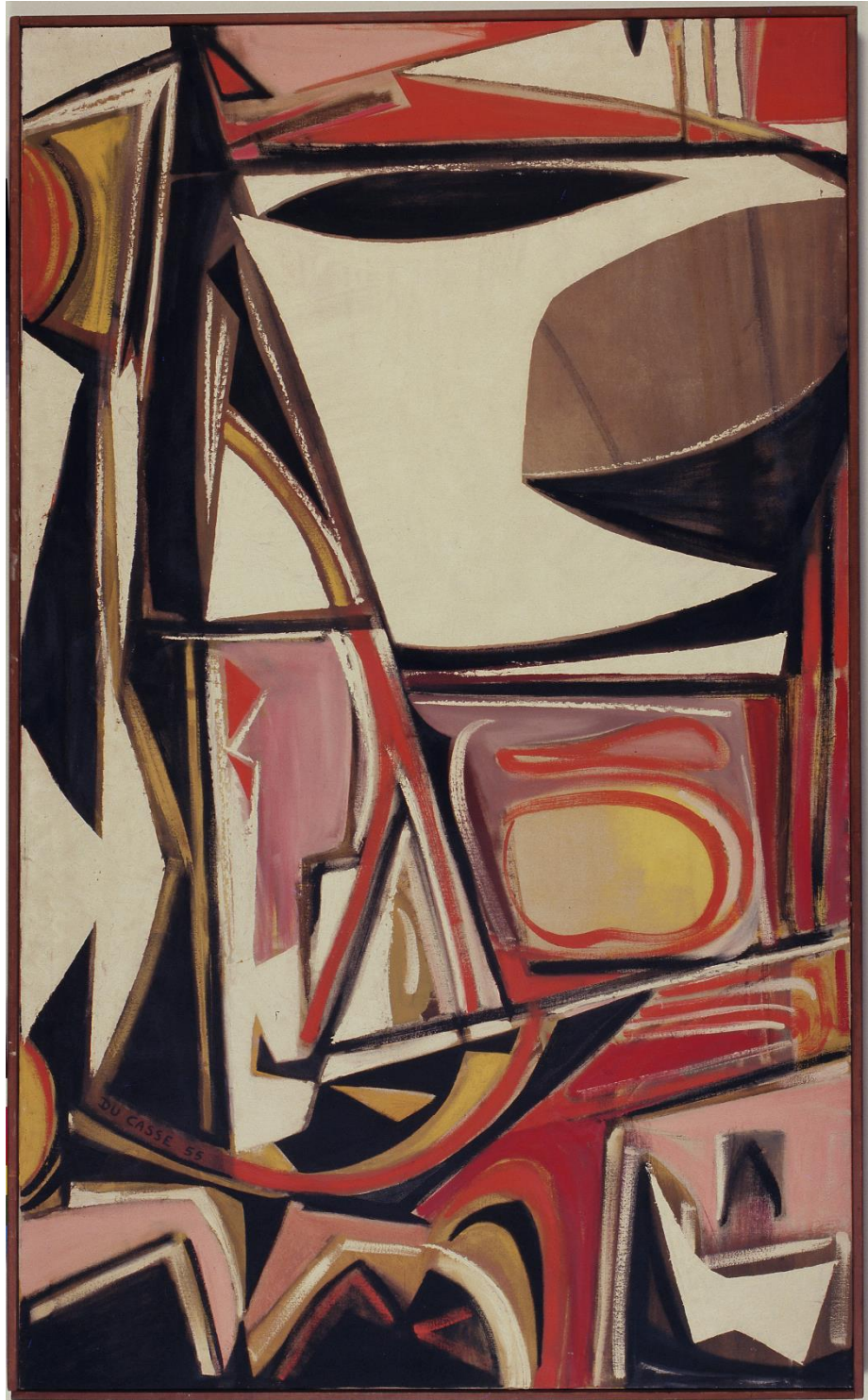


Figura 18 Carl Morris, Construção, 1955, óleo sobre tela, 122 × 102 cm. Doação ao Museu de Arte Moderna de São Paulo.
Proveniência: Doação sr. e Sr^a Ferdinand Smith. Acervo MAC USP.



Figura 19 Alexander Calder, *Móvil amarelo, preto, vermelho e branco*, s.d., metal pintado, 93 × 130 × 125 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.



Figura 20 David Weinrib, *Espacial III*, 1963, acrílico, aço laminado e madeira, 110 × 100 × 63 cm. Proveniência: Aquisição MAC USP realizada após a VI Bienal. Acervo MAC USP.



2 Arte moderna dos Estados Unidos no MAC USP: percursos de aquisição

O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) possui 135 obras de artistas nascidos nos Estados Unidos ou naturalizados estadunidenses.³³ Este estudo foca, especificamente, as 58 obras que compõem a chamada Doação MAM SP e a Doação Francisco Matarazzo Sobrinho, cuja proveniência está documentada no **Anexo I**.³⁴ Ambos os conjuntos foram transferidos do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo para a USP em 1963. A entrega para a universidade desse acervo, que ao todo abarcava mais de 1.690 obras, se deu após a decisão de Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo) de desarticular o MAM SP, a fim de concentrar seus esforços na Bienal de São Paulo, instituição também fundada pelo empresário, grande patrono das artes no Brasil.³⁵

Vários estudos foram realizados a fim de reconstituir aspectos fundamentais do acervo do MAC USP. Destaca-se aqui o trabalho desenvolvido pelo grupo de pesquisa liderado por Ana Gonçalves Magalhães, que investigou os núcleos centrais da coleção, situando-a em diálogo com o ambiente de criação dos primeiros museus modernos de São Paulo; a sua relação com os demais museus estatutários da USP; com o colecionismo de Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó; com as dinâmicas internacionais de circulação da arte moderna no Pós-Guerra — sobretudo no que diz respeito às relações estabelecidas entre o Brasil e a Itália —, e em relação ao impacto do sistema de premiação e aquisição da Bienal de São Paulo (MAGALHÃES, 2015, 2017 e 2019; MAGALHÃES; BROGNARA, 2020). Apesar dos

³³ Este estudo toma por base a lista de obras fornecida pela equipe de Acervo do MAC USP, intitulada “Obras de autoria de artistas nascidos nos Estados Unidos”. Essa contagem não considera as obras do Acervo Conceitual, que está em processo de construção de bancos de dados. Mensagem recebida por Fernando Piola, em 30 de setembro de 2019. Banco de dados Acervo MAC USP. A essa lista foram adicionados artistas naturalizados estadunidenses, cujas obras compuseram as doações Nelson Rockefeller e Lessing Rosenwald.

³⁴ Os registros de proveniência que norteiam este estudo, bem como a grafia dos títulos, o suporte e a data das obras tomam como base o *Catálogo geral de obras do MAC USP, 1963-1991*, publicado por Ana Mae Barbosa em 1992, bem como estudos de proveniência atualizados, realizados pela pesquisadora Ana Gonçalves Magalhães em 2019, e as informações disponíveis no portal do Acervo online do MAC USP. Disponível em: <<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php>>.

³⁵ Foram realizadas três transferências do acervo do MAM SP para a universidade. O primeiro núcleo é composto por 429 obras da Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, aprovada em reunião do Conselho da USP em setembro de 1962. O segundo núcleo é composto de 19 obras da coleção do casal Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó, doada à USP em janeiro de 1963, mas efetivamente entregue ao MAC USP apenas em 1973. Esse conjunto, composto apenas por artistas estrangeiros, foi objeto de discussão do casal, no contexto do seu divórcio, processo que permitiu que Yolanda usufruísse das obras até o final da vida. Por fim, um terceiro núcleo doado em 1963 e chamado de Coleção MAM-SP, composto por 1.243 obras, quase 60% das quais provenientes da premiação da Bienal de São Paulo, de aquisições feitas na Bienal de Veneza e de doações de artistas e colecionadores no contexto desses eventos (MAGALHÃES; BROGNARA, 2020, p. 110). Este último núcleo é o que abarca grande parte das obras estadunidenses no acervo e é objeto central desta pesquisa. A única exceção é a escultura de David Weinrib, apresentada na Bienal de 1963, mas que efetivamente entrou para o acervo por meio de uma aquisição do MAC USP em 1964, bem como os dois desenhos de Seymour Lipton, uma doação posterior do artista.

inúmeros trabalhos já desenvolvidos, aponta-se aqui para a ausência de uma pesquisa sobre o núcleo dos Estados Unidos, sobre o qual permanece uma lacuna na historiografia.

A partir do levantamento documental disponível no acervo do MAC USP, este capítulo identifica a proveniência das obras estudadas, apontando as modalidades de aquisição, os doadores envolvidos e se houve ou não curador responsável pela seleção. O objetivo é elucidar os bastidores da formação do conjunto e, dessa forma, começar a compreendê-lo, reconhecendo que ele é reflexo não apenas do seu tempo, mas também dos atores envolvidos em sua construção.

À primeira vista, observa-se que o conjunto é lacunar e heterodoxo. As obras não constituem núcleos coesos e, tampouco, ilustram um movimento artístico dominante. Por um lado, esse núcleo dialoga com o perfil geral do acervo do antigo MAM SP, no sentido em que é um registro de uma “narrativa datada das manifestações artísticas do período”, como observa Ana Gonçalves Magalhães (2019, p. 33). Isso se deve ao fato de que parte do acervo foi formada no ambiente de circulação das Bienais de São Paulo e entrou para o antigo MAM SP como consequência do evento. Essa coleção de arte moderna “ia se legitimando no calor da hora”, descreve Magalhães. “Obras e artistas reunidos por esse processo ainda estavam por ser colocados à prova do tempo” (2019, p. 33). O tempo não foi favorável a todos os artistas aqui estudados. Destaca-se, a título de exemplo, nomes como os do escultor Theodore Roszak e do pintor Ralph Du Casse, ambos vencedores de prêmios de aquisição na I e III Bienais, respectivamente, mas cujas trajetórias e contribuições para o campo da arte permanecem pouco estudadas até hoje. O que se encontra no MAC USP é, portanto, uma história heterodoxa do modernismo nos Estados Unidos, que inclui artistas com trajetórias ofuscadas, mas que em seu tempo participaram dos circuitos artísticos oficiais e foram reconhecidos pela crítica institucionalizada.

Por outro lado, o núcleo dos Estados Unidos não é comparável ao restante do acervo internacional do antigo MAM SP, em termos de relevância das obras e estatura dos artistas, especialmente em contraponto à coleção europeia. O MAC USP possui alguns dos principais nomes das vanguardas, com obras de Picasso, Chagall, Léger, Boccioni, Miró e Modigliani. No caso estadunidense, muitos artistas são menos celebrados, sendo uma exceção Alexander Calder, cujos móveis são um dos destaques do museu. Artistas que foram centrais na história da arte dos Estados Unidos estão ausentes, ao passo que nomes hoje esquecidos se revelam. Por exemplo, apesar das múltiplas oportunidades para a aquisição de trabalhos de Expressionismo Abstrato, apresentados em maior ou menor volume desde a I Bienal, o MAC USP não possui pinturas dos principais expoentes dessa vertente. O que o acervo possui em termos de abstração

são nomes deslocados da narrativa dominante, como Carl Morris, Ernst Freed e Ralph Du Casse, ou da segunda geração do Expressionismo Abstrato, como o nova-iorquino Alfred Leslie. No campo da escultura, ao passo que não se tem uma figura canônica como David Smith, consta uma escultura de Theodore Roszak, contemporâneo de Smith menos conhecido. A análise das presenças e ausências do conjunto é fértil porque alarga o nosso entendimento sobre as diferentes experiências do modernismo que ocorreram nos Estados Unidos no período do Pós-Guerra, permitindo leituras que questionam uma visão canônica da arte.

São dois os motivos centrais que explicam esse aspecto: o primeiro se liga ao ambiente da crítica de arte e o segundo aos agentes históricos envolvidos na seleção das obras. O lugar da arte estadunidense no ambiente da crítica internacional, no momento das principais aquisições do acervo, não era de grande prestígio, nem desfrutava de ampla reverberação fora do país. Diversas pesquisas mostram como se deu a circulação internacional dos trabalhos de artistas dos Estados Unidos durante Guerra Fria. Catherine Dossin realizou um levantamento sistemático sobre exposições de arte estadunidense em galerias e museus na Europa nos anos 1950, e observa que a sua recepção foi ambígua e fragmentária em muitos lugares. No que se refere especificamente à divulgação do Expressionismo Abstrato para o público europeu, a autora define essas iniciativas como “raras, dispersas e obscuras”.

O que consideramos hoje como o Expressionismo Abstrato não poderia existir na consciência europeia antes do final da década de 1950, pois, como pudemos ver [...], era raramente apresentado como um grupo coerente. O expressionismo chegou tão tarde na Europa que quase chegou ao mesmo tempo que a Pop Art, que surgiu quase simultaneamente nos Estados Unidos e na Europa e teve sucesso instantâneo (2012, p. 36).

Conforme aponta Dossin, a arte dos Estados Unidos adquiriu maior prestígio no final da década de 1950 e início da de 1960, em um período, portanto, posterior às doações fundamentais para a constituição do núcleo do MAC USP, feitas entre 1946 e 1951, anos das duas doações de Nelson Rockefeller que representam o maior volume de obras.

Ainda está por ser feito um estudo sistemático, ao modo de Dossin na Europa, que ilustre a real repercussão que os artistas dos Estados Unidos tiveram no Brasil e na América Latina como um todo. Contudo, alguns fatos corroboram a visão de que o ambiente artístico brasileiro se voltava mais para a Europa do que para os Estados Unidos como referencial estético e cultural do modernismo.

Para citar apenas alguns exemplos que confirmam essa visão, é importante lembrar que o primeiro diretor artístico do MAM SP foi o francês Léon Degand, cuja exposição inaugural no museu, *Do figurativismo ao abstracionismo*, de 1949, praticamente excluiu artistas dos

Estados Unidos da lista de obras.³⁶ No MASP, outra instituição de referência no período, a curadoria formava-se a partir da visão do crítico e marchand italiano Pietro Maria Bardi, tendo como ponto de partida uma coleção eminentemente europeia. Além disso, a formação dos artistas brasileiros fundamentais para o nosso modernismo se deu nos ateliês de Paris, onde tomaram contato e estudaram com as vanguardas europeias, cujo legado estético perdurou por décadas. Como evidencia Marta Rossetti Batista, os nossos artistas da geração dos anos 1920 buscaram fazer uma arte moderna brasileira e independente, mas “procuraram-se os meios de construí-la observando a arte que encontram em Paris, então matriz cultural” (2012, p. 625). Nota-se, portanto, que o ambiente crítico e criativo brasileiro no momento da formação dos primeiros museus em São Paulo buscava seu referencial sobretudo na vanguarda da Europa.

Outro dado que explica o perfil desse núcleo passa pelos agentes históricos envolvidos na formação da coleção do MAM SP. Apesar de importantes alianças estabelecidas pelas lideranças do museu e da Bienal com o MoMA, por meio do relacionamento de Francisco Matarazzo Sobrinho e Nelson Rockefeller, essa presença institucional não se converteu diretamente e, na mesma proporção, em um esforço de composição de um acervo estadunidense. Mesmo no conjunto doado por Rockefeller em 1946, com o intuito de ajudar a fundar os primeiros museus modernos no Brasil, a metade das obras é de europeus renomados, como Fernand Léger, Marc Chagall, André Masson, Max Ernst e Georg Grosz. Nesse sentido, Ana Magalhães argumenta:

Não obstante os representantes norte-americanos desempenharem um papel fundamental na concepção da instituição, a presença de artistas norte-americanos não correspondia a essa influência. Um aspecto importante a ser considerado aqui é que, na segunda metade da década de 1940, a arte norte-americana ainda não havia se tornado o paradigma do modernismo, e ainda batalhava para ser vista em Paris (BATISTA, 2012, p. 9).

Nesse sentido, o perfil do colecionismo de Francisco Matarazzo Sobrinho revela um pendor para a arte da Itália e da França maior do que para a dos Estados Unidos.³⁷ O acervo italiano foi montado pela seleção cuidadosa e instruída de intermediários contratados por Ciccillo e Yolanda Penteadó, com o objetivo específico de formar uma coleção de nível

³⁶ Havia intenção de incluir na exposição obras dos Estados Unidos, a partir de uma seleção realizada por James Johnson Sweeney e Alfred Barr, com participação do artista Marcel Duchamp, porém as tratativas para trazer obras daquele país fracassaram (MAGALHÃES, 2017).

³⁷ Em sua tese de livre-docência, Magalhães (2015, p. 23) detalha as viagens de aquisição realizadas em nome de Matarazzo na Europa, incluindo dois grandes momentos: entre setembro de 1946 e julho de 1947, ocasião em que se adquirem 103 obras na Itália e na França; e entre 1951 e 1952, com um novo lote de obras, entre as quais 14 adquiridas na Bienal de Veneza de 1952.

museológico, resultando em um dos mais importantes panoramas da arte italiana da primeira metade do século XX disponíveis fora da Itália (Magalhães, 2015). Não houve um projeto de colecionismo semelhante no que se refere às obras de artistas dos Estados Unidos.

Como este capítulo mostrará, as obras dos Estados Unidos foram reunidas sem um agente articulador único. Elas foram angariadas pelas mãos de diferentes doadores e em processos de aquisição. Portanto, não parece mesmo adequado falar de uma “coleção”, optando-se aqui por “conjunto” ou “núcleo”. Em primeiro lugar, são muito relevantes as doações realizadas por empresários e colecionadores, entre os quais Nelson Rockefeller, Lessing Rosenwald e Henry Ford II. Essas doações constituem o maior número de obras, totalizando 41 das 58. Em segundo lugar, tiveram importância simbólica as seis aquisições realizadas nas Bienais, seja por meio do sistema oficial de premiação ou por doações realizadas no evento.³⁸ Por fim, outras 11 obras foram doadas por Francisco Matarazzo Sobrinho ou pelos artistas. Esses processos de aquisição e os agentes históricos envolvidos na formação do conjunto estão mapeados na **Tabela 1** e serão discutidos, em maiores detalhes, na seção a seguir.

³⁸ Apesar de não ser o foco do estudo, vale notar que o acervo do MAC USP foi atualizado, ainda que pontualmente, ao longo dos anos. O conjunto foi complementado por doações de artistas, agentes privados, museus estrangeiros, associações, galerias, empresas e pelo consulado dos Estados Unidos. Obras que entraram no acervo após 1963, e que portanto não fazem parte desta pesquisa, incluem Lee Adler (doação do artista), Garo Antreasian (doação do artista), Mel Bochner (doação Consulado Americano), Marilyn Diggs (doação da artista), Amelia Etlinger (doação da artista), Leland Fletcher (doação do artista), Henri Goetz (doação do artista), John Henry (Doação Sociedade Companheiros das Américas), Paul Jenkins (adquirida em galeria), Alex Katz (doação Michael McKenzie), Mel Kendrick (doação Consulado Americano), Annie Leibovitz (doação American Express do Brasil), Nicola López (doação Museo Nacional de la Estampa/Instituto Nacional de Bellas Artes do México), George Love (doação do artista), Bill Lundberg (doação do artista), Martin Puryear (doação Alex Flemming), Robert Rauschenberg (Doação Felissimo Corporation), Larry Rivers (Doação Michael Mckenzie), David Salle (doação Consulado Americano), Cathleen Sidki (doação da artista), Frank Stella (Doação Michael McKenzie), Richard Vaux (doação do artista) e Tom Wesselmann (Doação Michael Mckenzie).

Tabela 1 Processos de formação do conjunto de obras estadunidenses no MAC USP.

Processo de aquisição	Proveniência	Número de obras	Artistas
Doações realizadas por empresários		41	
	Doação Nelson Rockefeller (1946)	7	Byron Browne (1); Alexander Calder (1); Morris Graves (1); Robert Gwathmey (1); Jacob Lawrence (1); Arthur Osver (1); Everett Spruce (1)
	Doação Nelson Rockefeller (1951)	24	Fred Becker (1); Minna Citron (1); Eleanor Coen (1); James Forsberg (1); Sue Fuller (1); Raymond Jordan (1); Max Kahn (1); Marjean Kettunen (1); Kenneth Kilstron (1); Louise Krueger (1); Armin Landeck (1); Edward Landon (1); Boris Margo (1); Henri Mark (1); Gabor Peterdi (1); Alton Pickens (1); Anne Ryan (1); Bernard Reder (1); Louis Schanker (1); James Steg (1); Frank Wallace (1); Seong Moy (1); Karl Schrag (1); Adja Yunkers (1)
	Doação Lessing Rosenwald por intermédio do International Graphic Arts Society de Nova York (1956)	9	Leonard Baskin (1), Leonard Baskin e Ben Shan (1); Richard Florsheim (1); Peter Hoag (1); Sidney Hurwitz (1); Walter Rogalski (1); Hans Jelinek (1); Peter Takal (1); Adja Yunkers (1)
	Doação Henry Ford II (1959)	1	Morris Graves (1)

Aquisições situadas no ambiente da Bienal de São Paulo		6	
Sistema oficial de premiação	2		
Prêmio Aquisição na I Bienal (1951)	1	Theodore Roszak (1)	
Prêmio Aquisição na III Bienal (1955)	1	Ralph Du Casse (1)	
Doações realizadas no contexto da Bienal de São Paulo		4	
São Francisco Museum of Modern Art na III Bienal (1955)	1	Ernest Freed (1)	
Doação sr. e sra. Ferdinand Smith na III Bienal (1955)	1	Carl Morris (1)	
Doação Francisco Matarazzo Sobrinho. Adquirida na V Bienal (1959)	1	Alfred Leslie (1)	
Doação MAC USP realizada na VII Bienal (1963)	1	David Weinrib (1)	
Outras doações		11	
Doação Francisco Matarazzo Sobrinho	3	Minna Citron (3)	
Doação Francisco Matarazzo Sobrinho	1	Alexander Calder (1)	
Doação de artistas	5	Roger Barr (2); Dorr Bothwell (1); Seymour Lipton (2)	
Doação Helena Segy	1	Lilly Michael (1)	
Desconhecido (doação atribuída a Rockefeller na documentação do MAC USP; contudo, esta obra não é mencionada nas cartas trocadas sobre a doação)	1	Arthur Dove (1)	

2.1 Doações de empresários estadunidenses

Foram mapeadas quatro doações realizadas por Nelson Rockefeller, Lessing Rosenwald e Henry Ford II, determinantes para compor o núcleo de arte moderna dos Estados Unidos do antigo MAM SP. As duas mais importantes, dado o número de obras, foram realizadas pelo empresário, político e colecionador Nelson Rockefeller em 1946 e 1951. Elas foram o objeto central de minha pesquisa de mestrado (Toledo, 2015), e por isso serão mencionadas aqui apenas de passagem, apesar de sua relevância para a formação do acervo. Em 1956, a doação de Lessing Rosenwald foi intermediada pela International Graphic Arts Society, sendo constituída exclusivamente de gravuras. Por fim, Henry Ford II fez uma doação pontual em 1959, completando esse primeiro processo de aquisição.

Os contextos em que se deram cada uma das doações são bastante diferentes entre si. O único a estabelecer um relacionamento mais próximo e de interesse continuado com o ambiente cultural brasileiro foi Nelson Rockefeller. Observa-se na correspondência atrelada a essas doações que existia um objetivo de aproximação cultural e simbólica entre o Brasil e os Estados Unidos. Por vezes, essa intenção aparece de forma mais institucionalizada, como nos casos das doações de Rockefeller, cuja seleção é realizada pelos curadores do MoMA, e de Rosenwald, que intermedia sua doação por meio de uma associação internacional de gravura. Já a doação de Henry Ford II consta na documentação como um gesto pessoal a Francisco Matarazzo Sobrinho, após uma viagem de negócios ao Brasil.

Em especial, as doações Rockefeller precisam ser entendidas a partir de um cenário político e diplomático mais amplo. Entre 1940 e 1945, Rockefeller chefiou o Escritório de Assuntos Inter-Americanos (CIAA), uma agência governamental criada pelo governo de Franklin Delano Roosevelt para promover a aproximação com os países da América Latina.³⁹ Essa agência executou uma série de ações culturais com o objetivo de influenciar a opinião pública. “A Segunda Guerra Mundial foi uma guerra cultural”, lembra Berit Potter, cujo estudo detalha o papel do CIAA na promoção de exposições itinerantes entre os países da América Latina e os Estados Unidos. “O Eixo e os Aliados não apenas lutaram nos campos de batalha, debaixo d’água e no ar, mas também nas telas de cinema, em revistas e jornais e museus” (2015,

³⁹ As ações desenvolvidas por essa agência são importantes para entender as doações Rockefeller. Vários funcionários do CIAA trabalharam diretamente com o MoMA no planejamento de exposições itinerantes na América Latina. Alguns foram transferidos definitivamente para o corpo do museu, como o curador René D’Harnoncourt, figura crucial para as doações de obras ao antigo MAM.

p. 79). A presença de Rockefeller no Brasil e os projetos culturais capitaneados pela CIAA exemplificam como essa guerra cultural se desdobrou na América Latina.⁴⁰

“O Brasil, esse potencial gigante da economia — se tornou então o principal alvo, o prêmio mais cobiçado de uma disputa cultural no período da reorganização global do Ocidente”, escreve Serge Guilbaut sobre o papel do país no jogo geopolítico do Pós-Guerra (2011, p. 15). As relações culturais com os Estados Unidos envolveram um conjunto de ações coordenadas de aproximação institucional e sistemática com agentes e instituições brasileiros. A pesquisadora Daria Jaremtchuk (2017, p. 49) define essa dinâmica como “políticas de atração”, que consistiram em iniciativas destinadas à valorização da imagem dos Estados Unidos, entre as quais se incluem intercâmbios, patrocínios a publicações, congressos, mostras de arte e representações dos Estados Unidos nas Bienais de São Paulo. Ações como essas serviram diretamente a uma estratégia política que buscava disseminar a imagem da cultura estadunidense no Brasil, e Nelson Rockefeller foi um operador fundamental dessa política cultural. Segundo Antonio Tota, “no ideário de Nelson [...] o empresariado brasileiro devia adotar uma estratégia modernizadora e compreender que a cultura era um instrumento ideológico de grande potência quando usada conforme a dinâmica do capitalismo liberal” (2000, p. 341). Com esse intuito, o empresário viajou ao Brasil em diferentes ocasiões, abrindo espaço em sua agenda para costuras de alianças com lideranças locais envolvidas nas artes e na construção dos primeiros museus brasileiros.

2.1.1 As doações Nelson Rockefeller de 1946 e 1951: aspectos fundamentais

Em 15 de novembro de 1946, Nelson Rockefeller desembarcou no Brasil e passou duas semanas entre o Rio de Janeiro e São Paulo, realizando contatos com a elite econômica e política brasileira. Rockefeller havia fundado, meses antes, uma organização voltada ao fomento de moradia, educação, saúde e agricultura na América Latina, intitulada Associação Internacional Americana para o Desenvolvimento Econômico e Social (AIA). O empresário veio ao país com o intuito de lançar um projeto de desenvolvimento agrícola. Temporariamente afastado da administração pública em 1946, já tendo deixado a liderança do CIAA, ele deu continuidade a seus interesses na região com a criação dessa organização. O objetivo central da visita era de ordem econômica, porém, sendo quem era — ex-presidente do MoMA e herdeiro de uma família que tinha uma das mais importantes coleções de arte dos Estados Unidos —, Rockefeller

⁴⁰ Um estudo de referência sobre o envolvimento de Nelson Rockefeller com o Brasil são os dois livros do historiador Antonio Pedro Tota (2014, 2000).

não poderia deixar de incluir entre as pautas da viagem uma ambiciosa iniciativa cultural: a formação do primeiro museu de arte moderna do Brasil. Na ocasião, o jornal *O Estado de S. Paulo* publicou:

Há muito os artistas plásticos e os intelectuais paulistas vêm trabalhando no sentido de organizar uma sociedade com o fim de estimular o movimento artístico contemporâneo. Dessa campanha nasceu [...] a Fundação do Museu de Arte Moderna, ideia que teve grande repercussão nos nossos meios artísticos. [...] Aproveitando a presença entre nós do sr. Nelson Rockefeller [...] um grupo de amadores e profissionais de arte promoveu ontem, com a presença daquele ilustre visitante, uma reunião na Biblioteca Municipal, com o intuito de estudar a criação do Museu de Arte Moderna em São Paulo. O professor Carleton Sprague Smith, delegado do Museu de Nova York, que veio com o sr. Rockefeller, expôs os métodos e a técnica de intercâmbio entre os museus norte-americanos, explicando como poderiam ser aplicados aqui aqueles métodos. *O sr. Rockefeller trouxe alguns quadros como primeira contribuição e estímulo ao nosso futuro Museu.* A comissão encarregada dos trabalhos preliminares dessa obra ficou composta dos srs. Assis Chateaubriand, Sérgio Milliet, Carlos Pinto Alves, Eduardo Kneese de Melo, Quirino da Silva e Rino Levi (OESP, 1946, p. 8).

Nelson Rockefeller se tornou correspondente de figuras relevantes das artes no Brasil, como Ciccillo Matarazzo, Yolanda Penteadó, Maria Martins, Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi.⁴¹ Ainda que Ciccillo não seja citado na notícia, ele foi um importante interlocutor de Rockefeller, tendo em vista a aproximação crescente entre o MoMA e o MAM e os preparativos para a I Bienal de São Paulo. Porém, em novembro de 1946, Ciccillo e Nelson ainda não se correspondiam, e os seus principais contatos compartilhados eram os arquitetos paulistas ligados ao Instituto de Arquitetos do Brasil, especificamente Eduardo Kneese de Mello e Rino Levi, por causa do trabalho realizado para a exposição *Brazil Builds*, de 1943; bem como o diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo, Sérgio Milliet. Esses foram os interlocutores envolvidos na mediação da doação das obras ao Brasil.

Como mostra a documentação do Rockefeller Archive Center,⁴² a intenção inicial de Rockefeller era compartilhar as catorze obras de 1946 entre os futuros museus de arte do Rio de Janeiro e de São Paulo. Porém, a coleção jamais chegou à instituição carioca. Em 28 de novembro de 1946, as obras doadas foram entregues oficialmente aos paulistas através de Eduardo Kneese de Mello, presidente do IAB.⁴³ O instituto foi escolhido como o guardião legal

⁴¹ A correspondência entre Nelson Rockefeller e lideranças do ambiente cultural brasileiro está disponível no Rockefeller Archive Center.

⁴² SMITH, [Carleton Sprague]. [Carta] 30 de janeiro de 1947, São Paulo [para] MELLO, [Eduardo Kneese], São Paulo, 1 f. Documento do Rockefeller Archive Center. Coleção Nelson A. Rockefeller. Grupo: Museus. Série III 4L, Box 148, Folder 1467.

⁴³ “Tenho muito prazer em passar-lhe às mãos, em nome do sr. Rockefeller, treze guaches, aquarelas e pinturas a óleo, bem como uma escultura móvel de arame com lâminas de aço”. SMITH, [Carleton Sprague]. [Carta] 28 de

das obras, pois era uma organização que preenchia os “requisitos de neutralidade e responsabilidade”.⁴⁴ O adido cultural Carleton Sprague Smith foi insistente na questão de que as obras não deviam ser entendidas como parte do patrimônio do IAB. Tão logo fosse possível, deveriam ser encaminhadas para os novos museus.

Como foi mencionado em diversas ocasiões, estas obras de arte contemporânea deverão ser doadas mais tarde ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e ao Museu de Arte Moderna de São Paulo. O momento mais apropriado para a doação formal destes trabalhos dependerá da rapidez com que os dois comitês formarem organizações estáveis, com planos concretos para a realização de exposições, sessões cinematográficas, quadro de membros etc.⁴⁵

Nas palavras de Smith, essa coleção tinha o objetivo de ser a “injeção de ânimo” que faltava para fazer deslanchar um novo museu de arte moderna no país.⁴⁶

Devo mencionar que os quadros não devem ser considerados demasiado como pedras de lançamento para coleções futuras, mas sobretudo estímulos à arte contemporânea — e sugiro que sejam usados efetivamente para promover o estabelecimento de sociedades de museu, não só no Rio e em São Paulo, como talvez também em Belo Horizonte, Porto Alegre.⁴⁷

Como demonstra a correspondência, o mais importante não eram as obras, mas o impulso que poderiam dar para a montagem de museus nos moldes do MoMA no Brasil.

O primeiro documento encontrado nos arquivos do MoMA que menciona a doação ao Brasil antecede a visita de Nelson em 1946. A doação fora sugerida um ano antes por René d’Harnoncourt, então curador do museu, após uma viagem à América Latina. Entre dezembro de 1944 e março de 1945, D’Harnoncourt visitou o México, a Argentina, o Chile, o Peru e o Brasil para estabelecer contatos e parcerias institucionais com as respectivas elites culturais. A carta mais interessante da série sobre essa viagem consiste em uma lista de sete tópicos intitulada “Esboço de coisas possíveis a serem realizadas no Brasil pelo Museu de Arte Moderna”. O memorando não é assinado e faz parte de uma discussão interna do MoMA. Uma marcação a lápis indica que o documento foi enviado para ciência de Nelson Rockefeller. No

novembro de 1946, São Paulo [para] MELLO, [Eduardo Kneese], São Paulo. 2 f. Documento pertencente ao Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Pasta Doações Nelson Rockefeller.

⁴⁴ SMITH, [Carleton Sprague]. [Carta] 30 de novembro de 1946, São Paulo [para] MILLIET, [Sérgio], São Paulo. 1 f. Documento pertencente ao Arquivo Histórico da Biblioteca Mário de Andrade — SMC/PMSP.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ SMITH, [Carleton Sprague]. [Carta] 1º de março de 1948, São Paulo [para] ROCKEFELLER, [Nelson], Nova York. 1 f. Documento pertencente ao Rockefeller Archive Center. Folder 1464, Box 148, RG 4, NAR Personal Documents, Museums, Rockefeller Family Archives.

⁴⁷ SMITH, [Carleton Sprague]. [Carta] 28 de novembro de 1946, São Paulo [para] MELLO, [Eduardo Kneese], São Paulo. 2 f. Documento pertencente ao Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Pasta Doações Nelson Rockefeller.

texto, são discutidas a viabilidade do envio de exposições de arte moderna ao Brasil e iniciativas para facilitar a presença de artistas brasileiros em Nova York, como havia sido feito anteriormente com *Brazil Builds*. O item mais relevante está no sexto comentário do memorando:

Nelson falou em dar várias pinturas para o Museu do Rio e para o incipiente Museu de Arte Moderna em São Paulo. Isso será visto de maneira positiva, tenho certeza, mas como é um precedente precisa passar por uma cuidadosa consideração. Deve ser um presente pessoal ou institucional? Qual deve ser a nossa política futura?⁴⁸

Esse questionamento fornece uma janela importante para o pano de fundo que norteou a doação. O memorando toca um ponto sensível. Temia-se que a doação pudesse, de alguma forma, ferir as sensibilidades dos brasileiros e mais atrapalhar do que ajudar a causa da aliança cultural e política. Havia uma preocupação em não estimular críticas anti-imperialistas com a doação, que implodiriam todo o trabalho de aproximação realizado desde os anos 1940, com as atividades de Rockefeller à frente do CIAA. O cuidado cirúrgico no contato com os brasileiros tinha como base outro alerta registrado por d'Harnoncourt:

Já que a atitude defensiva de muitos latino-americanos em relação aos Estados Unidos é baseada no medo de perder sua identidade cultural sob a pressão da influência dos Estados Unidos, introduzida particularmente pelos filmes e revistas, *nosso programa deve enfatizar que nós não consideramos as relações culturais como um veículo de imposição da nossa cultura* ou mesmo apresentá-la como um modelo para eles, mas como meio de dar a eles instrumentos para construir suas próprias características culturais. Devemos deixá-los saber que nós percebemos que, de um ponto de vista egoísta, só podemos ganhar com as realizações culturais latino-americanas se elas não forem cópias de nossos próprios esforços, mas contribuírem com algo original para a civilização como um todo.⁴⁹

Corroborando essa visão, a pesquisadora Clarissa Ceglie elaborou um estudo sobre o papel dos museus estadunidenses durante a Segunda Guerra Mundial. Ceglie demonstra como várias instituições culturais estiveram a serviço de interesses políticos do governo. Em relação às ações realizadas na América Latina, a autora cita que as atividades realizadas pela CIAA e por outros departamentos culturais do governo constituíam uma forma de “reparação performativa”. Segundo ela, “por meio de memorandos internos e declarações públicas, [...] as

⁴⁸ Possible Outline of Things to Do in Brazil for The Museum of Modern Art. Documento pertencente ao René d'Harnoncourt Papers, II. 28. The Museum of Modern Art Archives, New York.

⁴⁹ D'HARNONCOURT, [René]. [Carta] 2 de abril de 1945, Nova York [para] CLARK, [Stephen], Nova York. 1 f. Documento pertencente ao René d'Harnoncourt Papers, II.28. The Museum of Modern Art Archives, New York. Grifo nosso.

agências reconheceram os danos que o imperialismo norte-americano, de incursões militares a políticas comerciais, havia causado às relações interamericanas”. Sua pesquisa recupera outro documento interno do CIAA que ecoa o mesmo sentimento descrito no memorando de D’Harnoncourt a Nelson Rockefeller. Nesse documento, lê-se: “os latino-americanos não apoiarão os Estados Unidos, a menos que estejam convencidos de que nossos próprios cidadãos têm um interesse sincero neles”.⁵⁰

O direcionamento de D’Harnoncourt balizou, portanto, as ações da equipe envolvida na doação de 1946. Tanto as correspondências trocadas por Carleton Sprague Smith com Eduardo Kneese de Mello quanto declarações feitas por Rockefeller à imprensa brasileira têm o cuidado de descrever as obras “não como pedras de fundação para coleções futuras”, mas tão somente “estímulos” para a promoção de museus modernos no Brasil.⁵¹ Como demonstrei na pesquisa de mestrado sobre esse tema, a decisão de tratar a doação como obras provenientes da coleção particular de Rockefeller foi um subterfúgio diplomático (TOLEDO, 2015). A documentação existente nos arquivos indica que as pinturas e esculturas nunca fizeram parte da coleção, com exceção de duas pinturas de Léger. Na realidade, elas foram adquiridas por Alfred Barr e Dorothy Miller com o intuito específico de serem enviadas ao Brasil como amostras da arte moderna em voga nos Estados Unidos.

Em 13 de novembro de 1946, Alfred Barr escreveu uma carta informando Nelson Rockefeller sobre as obras adquiridas para o Brasil.⁵² A compra foi realizada às pressas, em uma investida de Alfred Barr e Dorothy Miller no circuito de galerias de Nova York.⁵³ “Devo

⁵⁰ Philosophy and objectives of the Office of Inter-American Affairs, sem data, 16; Folder 61, Caixa 8, subsérie Coordinator of Inter-American Affairs, 1940-1944. Série O: Washington. Nelson Rockefeller Personal, Rockefeller Archive Center, apud CEGLIO, 2022, p. 44.

⁵¹ SMITH, [Carleton Sprague]. [Carta] 28 de novembro de 1946, São Paulo [para] MELLO, [Eduardo Kneese], São Paulo, 2 f. Documento do Rockefeller Archive Center. Coleção Nelson A. Rockefeller. Grupo: Museus. Série III 4L, Box 148, Folder 1467.

⁵² Carta não assinada para Nelson Rockefeller, 13 nov. 1946. Coleção NAR. Grupo: Museus. Série: II 4 L. Caixa: 148. Folder 1964. Ainda que a versão da carta para Nelson encontrada nos Arquivos Rockefeller não esteja assinada, a autoria de Alfred Barr pode ser atestada por meio de dois outros documentos. Em primeiro lugar, a carta de Carleton Sprague Smith a Eduardo Kneese de Mello, de 28 de novembro de 1946, diz que “Alfred Barr, que ajudou na seleção do material, sugeriu a seguinte distribuição das obras”. O segundo documento que comprova a participação de Barr na seleção é um telegrama enviado do Brasil por Nelson Rockefeller para Alfred Barr, agradecendo o envolvimento deste na escolha das obras enviadas a São Paulo. No documento, lê-se: “*Alfred H. Barr Jr. Museum of Modern Art/ Can’t tell you how much I appreciate all you and Dorothy accomplished in connection with the paintings (stop) You certainly did a wonderful job in getting together this collection on such short notice (stop) Making a tremendous hit here and we are happy to report good progress. Regards, Nelson*”. Telegrama de Nelson Rockefeller para Alfred Barr. Alfred H. Barr, Jr. Papers [AAA: 1.192: 1594]. The Museum of Modern Art Archives, New York.

⁵³ Em poucos dias, Barr e Miller reuniram a coleção, pinçando os trabalhos disponíveis nos acervos das galerias Downtown, de Edith Halpert, Pierre Matisse, American Artists Association, de Herman Baron, a galeria de Samuel Kootz e Art of This Century, de Peggy Guggenheim. É possível que outras galerias tenham sido incluídas nesta aquisição, mas só foi possível encontrar recibos de venda, catálogos e registros associando as obras da doação a essas galerias.

dizer que tanto Dorothy quanto eu gostamos muito de fazer essas compras. Se tivéssemos mais tempo, a seleção poderia ter sido melhor. Contudo, em minha opinião, todos os trabalhos são de boa qualidade, alguns deles de excepcional qualidade”, confessou Barr a Rockefeller.⁵⁴

O conjunto doado soma catorze obras de artistas estadunidenses e de europeus exilados nos Estados Unidos. Entre os trabalhos dos Estados Unidos, incluem-se Alexander Calder, Jacob Lawrence, Byron Browne, Morris Graves, Everett Spruce, Robert Gwathmey e Arthur Osver. Obras de europeus incluem nomes como Marc Chagall, Max Ernst, André Masson, Fernand Léger e George Grosz. A doação Rockefeller de 1946 pode ser dividida, dessa forma, em dois núcleos: um conjunto de jovens artistas estadunidenses e um conjunto de trabalhos de artistas prestigiados da vanguarda europeia em exílio nos Estados Unidos.

O conjunto que chega ao Brasil reflete os interesses de pesquisa de Dorothy Miller e Alfred Barr, os dois curadores do MoMA envolvidos na seleção. Enquanto a carreira de Miller foi marcada pela promoção de novos nomes na arte estadunidense, Barr era uma referência sobre as vanguardas modernas europeias. No caso dos europeus, nota-se a preocupação de Barr em escolher sobretudo obras realizadas no período em que esses artistas estavam trabalhando nos Estados Unidos, criando uma conexão direta entre os expatriados e o ambiente cultural do país, que acolheu alguns dos principais nomes das vanguardas modernas. Esse ponto é, inclusive, ressaltado por Alfred Barr em uma carta endereçada a Rockefeller sobre a doação:

Caro Nelson, [...] os trabalhos são, como você desejava, de uma geração mais jovem de artistas que variam de idade desde Jacob Lawrence, o mais jovem com 29 anos, até Calder, que tem 48. A maioria está nos seus 30 anos. George Grosz, se você o incluir entre os americanos, é o mais velho. Os trabalhos dos europeus que moram neste país foram todos produzidos nos Estados Unidos com exceção do Chagall. (Os seus dois Légers, eu acho, foram feitos aqui em 1938).⁵⁵

Além do aspecto difuso em torno de questões de nacionalidade, é interessante notar, no conjunto de artistas nascidos nos Estados Unidos, a quase total ausência de obras abstratas.

⁵⁴ *Dear Nelson, [...] The works are, as you wished, all by younger artists ranging in age from Jacob Lawrence who is 29 to the oldest, Calder, who is 48. Most of them are in their 30s. George Grosz, if you include him among the Americans, is older. The works by Europeans living in this country were all done in the United States with the exception of the Chagall. (Your two Légers, I think, were done here in 1938). [...] In my opinion all the works are of good quality, some of them of exceptional quality. You and Carleton will work out on the spot just how you want to use this material. Let me say that both Dorothy and I greatly enjoyed making these purchases. If we had more time, the selection might have been better and certainly the biographies, etc., more complete. Good luck to you.* (Carta não assinada para Nelson Rockefeller, 13 nov. 1946. Coleção NAR. Grupo: Museus. Série: II 4 L. Caixa: 148. Folder 1964. Rockefeller Archive Center).

⁵⁵ Vale notar que George Grosz é incluído na carta de Barr como estadunidense devido ao fato de o artista ter se naturalizado após a chegada aos Estados Unidos. BARR, [Alfred]. [Carta] 13 de novembro de 1946, Nova York [para] ROCKEFELLER, [Nelson], Nova York. Rockefeller Archive Center, Sleepy Hollow. Grupo Museus. Série II 4 L. Caixa: 148. Folder 1964.

Diferentes aspectos da figuração despontam nos trabalhos doados, como se vê nas composições de Jacob Lawrence (**Fig. 7**) e Robert Gwathmey (**Fig. 8**), na pintura de um acrobata circense de Byron Browne (**Fig. 21**), com um tratamento do espaço derivado do repertório visual cubista, ou mesmo na paisagem do grande interior texano de Everett Spruce (**Fig. 22**) e na vista urbana de Arthur Osver (**Fig. 23**), que evoca um tom psicológico de vertente surrealista. A despeito de suas diferenças, todos esses artistas estavam trabalhando dentro de um paradigma de visualidade ligado, em maior ou menor grau, à figuração. Com a exceção de Calder, a abstração pura não constituiu parte da estética das obras doadas ao Brasil em 1946.

Outro aspecto que une esse grupo — de novo a exceção aqui é Calder — é que se tratava de artistas jovens, ainda pouco conhecidos, mesmo na cena local, cujos nomes apenas começavam a circular em espaços institucionalizados. A seleção aponta para outras vertentes do modernismo atualmente menos discutidas, ligadas a contextos de produção locais. Esse é o caso, por exemplo, de um artista como Everett Spruce, do Texas, ou mesmo Morris Graves, do estado de Washington. Esses dois artistas tinham sido apresentados no circuito de Nova York pela primeira vez na exposição *Americans 1942 — 18 Artists from 9 States*, organizada por Dorothy Miller, responsável por uma série de exposições no MoMA com o objetivo de apresentar artistas jovens de diferentes regiões do país em uma visão panorâmica da produção nacional (MILLER, 1942). Não por acaso, o trabalho curatorial envolvido nessas mostras se refletiu na seleção de parte do conjunto de obras enviado ao Brasil alguns anos depois.

As obras doadas por Rockefeller não foram expostas a um público amplo na sua chegada ao Brasil. Há registros de que foram apresentadas em uma solenidade na Biblioteca Municipal e na Seção de Arte (GONÇALVES, 1992, p. 81). Há um registro melhor da repercussão de duas das obras específicas — o móbile de Calder e a composição de Léger — que foram incluídas por Léon Degand na exposição inaugural do MAM, *Do figurativismo ao abstracionismo* e contribuíram para a acalorada discussão entre a arte abstrata e a figuração que pautou o debate artístico no Brasil na segunda metade dos anos 1940. A inclusão de Calder e Léger na mostra do MAM atesta a importância histórica dessa doação (LOURENÇO, 1999, p. 112-113).

Após a sua doação inaugural de 1946, Rockefeller sustentou uma correspondência com diferentes lideranças culturais brasileiras ao longo da década de 1950. Ele foi, por exemplo, um interlocutor próximo de Assis Chateaubriand, fundador do MASP, estando presente no evento de inauguração do museu; e esteve em contato com Francisco Matarazzo Sobrinho para tratar de assuntos diversos, como a formação do MAM SP e a constituição da Bienal. Sob sua orientação, o MoMA estabeleceu um termo de cooperação com o MAM SP e um intercâmbio institucional relevante, que influenciou a redação do estatuto do primeiro museu de arte

moderna de São Paulo. Como será apontado no capítulo seguinte, o MoMA também permaneceu próximo da Bienal desde a sua fundação e foi o principal museu a liderar as mostras da delegação dos Estados Unidos na década de 1950, influenciando como a arte do país foi vista e debatida no Brasil nesse circuito oficial. Em 1951, Rockefeller fez uma segunda doação de gravuras modernas ao antigo MAM SP, que faz parte deste estudo, e, em 1952, doou ao MAM RJ uma pintura de Jackson Pollock e uma tela de Robert Motherwell (LOURENÇO, 1999, p. 141). É interessante notar que, no caso do Rio de Janeiro, estavam presentes nomes fundamentais ligados ao Expressionismo Abstrato, ao passo que em São Paulo foram doadas obras de outra ordem.

Em relação à doação de gravuras, ela foi composta por 27 obras, das quais 24 são de artistas estadunidenses ou naturalizados.⁵⁶ A relevância desse conjunto e sua correspondência com a trajetória da gráfica moderna são objetos do capítulo 4. Do ponto de vista do contexto institucional da doação, ela foi a continuação da estratégia de aproximação cultural iniciada nos anos 1940. Rockefeller realizou essa doação num momento em que o suporte ganhava proeminência no cenário artístico estadunidense e era incorporado à coleção dos principais museus modernos do país, com a criação de departamentos específicos para o estudo da gravura moderna.⁵⁷ Como a última seção desta pesquisa apresentará em detalhes, o conjunto enviado a São Paulo estava diretamente relacionado à proposta curatorial desenvolvida por museus como o MoMA e o Brooklyn Museum, mostrando uma grande correspondência com os acervos e exposições realizadas por essas instituições. A doação de gravuras de 1951 reflete também o crescente uso da gráfica como suporte de circulação internacional da arte realizada nos Estados Unidos no Pós-Guerra.

⁵⁶ Um trabalho recente sobre esse conjunto foi organizado pelo MAC USP em parceria com a Terra Foundation for American Art, resultando em uma exposição temporária, um seminário internacional e na publicação de um catálogo sobre o conjunto (TOLEDO; MAGALHÃES; BROWNLEE, 2019).

⁵⁷ A seleção de gravuras enviadas ao Brasil foi organizada durante a gestão de William Lieberman como curador-chefe de gravuras e desenhos do MoMA, museu que inaugurou um departamento especializado para trabalhos em papel em 1949, com a instituição da Abby Rockefeller Print Room, criada em homenagem à cofundadora do museu e mãe de Nelson Rockefeller. Abby Rockefeller possuía uma impressionante coleção de gravuras, que ela começou a adquirir nos anos 1920. Em 1940, ela doou mais de 1600 gravuras ao MoMA, doação celebrada com a exposição *Master Prints*, mostra com muitas similaridades com as seleções de gravuras doadas ao MAC USP. Para mais informações sobre a Abby Rockefeller Print Room, ver *Abby Aldrich Rockefeller and Print Collecting*, 1999.

2.1.2 Doações Lessing Rosenwald e Henry Ford II

Outra parte relevante do acervo gráfico veio da doação de 1956 do empresário Lessing J. Rosenwald. Um importante colecionador de gravuras, ele ajudou a promover a sua circulação internacional através de diferentes iniciativas e associações. Herdeiro da família fundadora da Sears, Roebuck & Co, uma das principais lojas de departamentos dos Estados Unidos na época, Rosenwald aposentou-se da presidência do conselho da empresa em 1939, passando a dedicar-se quase exclusivamente à sua vasta coleção de obras em papel e livros raros. Um importante patrono das artes, seu legado é lembrado sobretudo pela relevância de uma grande doação de gravuras e desenhos para a National Gallery of Art de Washington D.C., totalizando mais de 22 mil obras, e uma igualmente generosa doação de 2.653 livros raros e mais 5 mil obras de referência para a Biblioteca do Congresso Americano.⁵⁸ Rosenwald foi um ávido colecionador de obras em papel, com exemplares datados desde o século XV até o século XX. A sua vasta coleção se iniciou em 1925 e cresceu ao longo de décadas, até sua morte em 1979.

Destaca-se aqui o interesse de Rosenwald por gravuras modernas, que ele viria a doar ao antigo MAM SP.⁵⁹ Além da sua influência como colecionador e do relacionamento que estabeleceu com muitos artistas, apoiando o seu trabalho e subsidiando parcialmente suas atividades, ele também teve um papel importante na promoção e divulgação internacional da gravura estadunidense. Entre suas contribuições, fundou o Print Council of America em 1956, organização que presidiu até 1968 (FINE, 1982, p. 47),⁶⁰ e a International Graphic Arts Society (IGAS), organização sem fins lucrativos criada em 1951 com o objetivo de promover a distribuição internacional de gravuras (MONGAN, 1954, p. 210). É por meio da IGAS que é feita a doação ao antigo MAM SP.

⁵⁸ Parte da sua vasta coleção está digitalizada e disponível para consulta no site da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos: <<https://www.loc.gov/collections/lessing-j-rosenwald/about-this-collection/>>

⁵⁹ Segundo Ruth Fine, o interesse de Rosenwald pela gravura moderna se deve, em parte, a seu relacionamento com o artista Stanley William Hayter, que conheceu em 1944. Durante os anos 1940, Hayter deu aulas no Philadelphia Print Club e, durante essas viagens, costumava visitar a coleção particular de Rosenwald e compartilhar com ele avanços técnicos realizados em seu estúdio em Nova York. De acordo com Fine, “além de seu interesse pelo trabalho de Hayter e pelas explorações técnicas ocorrendo em seu ateliê, Rosenwald também admirava os esforços de Hayter em defender a gravura moderna neste país. Por muitos anos, enquanto Hayter estava em Nova York, e continuando depois que ele reabriu sua oficina em Paris, Rosenwald patrocinou anonimamente várias bolsas anuais para artistas de todas as partes do mundo que estavam interessados em trabalhar com Hayter no Atelier. Em troca, Hayter manteve Rosenwald informado das atividades do Atelier, muitas vezes relatando sobre prêmios e comissões conquistadas pelos bolsistas, e ele também trouxe à atenção de Rosenwald o trabalho de muitos de seus artistas associados” (FINE, 1982, p. 113).

⁶⁰ A entidade profissional funciona até hoje e tem a missão de aumentar a visibilidade da gravura e apoiar o estudo das artes gráficas, por meio de encontros e publicações acadêmicas, bem como do estabelecimento de uma rede de profissionais dedicados ao estudo da gravura nos Estados Unidos e no Canadá. Ver o website do Print Council of America: <<https://printcouncil.org/about/>>.

Em 30 de janeiro de 1956, o diretor do MAM SP, Wolfgang Pfeiffer, recebeu uma carta de Theodore Gusten, diretor executivo do IGAS, oferecendo as obras ao museu. O IGAS identificou uma lista de instituições, com a ajuda do International Council of Museums e da International Association of Plastic Arts da Unesco, como potenciais receptoras das gravuras, entre as quais constava o MAM SP. “Um dos objetivos a partir dos quais essa sociedade é formada é para aprofundar a compreensão internacional por meio das artes”, escreve Gusten, relevando o papel diplomático da iniciativa.⁶¹ A carta não identificava o conjunto de obras que seriam doadas, apenas citava vagamente que as gravuras foram realizadas entre 1952 e 1954 por “artistas norte-americanos excepcionais no meio gráfico, representando uma variedade de estilos correntes na arte gráfica americana de nosso tempo, do abstrato ao figurativo”.⁶²

Artistas participantes do IGAS eram selecionados para produzir trabalhos comissionados novos, com tiragens limitadas a 200 por edição. O comitê curatorial da entidade contava com importantes curadores, como William S. Liebermann (MoMA), Hyatt Mayor (Metropolitan Museum of Art), Carl Zigrosser (Philadelphia Museum of Art) e Una Johnson (Brooklyn Museum). Alguns artistas, como William Hayter e Ben Shahn, participaram do corpo do júri de seleção, representando espectros opostos de abstração e figuração na gravura.

Em um relato sobre o trabalho desenvolvido pela organização em seus primeiros anos de funcionamento, Gusten descreveu o sucesso em viabilizar novos comissionamentos e a distribuição das tiragens para um público internacional, que já chegava a 3 mil gravuras circulando nos Estados Unidos e Europa. “Essa alta e surpreendente porcentagem foi alcançada devido ao excelente equilíbrio das edições, o que representou uma ampla gama de realismo a abstração. Não se pode dizer que as seleções do IGAS são direcionadas a um determinado grupo de estilo ou escola”.⁶³ Esse aspecto apontado pelo diretor da instituição pode ser visto no conjunto doado ao MAM SP, que possui diferentes estilos e técnicas. As obras incluem uma colaboração entre Leonard Baskin e Ben Shahn, *Beatitudes* (1955) (**Fig. 4**); *Clamor* (1955), de Peter Hoag (**Fig. 11**); *Composição* (1955), de Adja Yunkers (**Fig. 59**); *Horizonte* (1956), de Sidney Jack Hurwitz (**Fig. 63**); *Peixes na voragem* (1953), de Hans Jelinek; *Praia* (1953), de Richard Florsheim (**Fig. 88**); *Fiddlers* (s.d), de Walter Rogalski (**Fig. 89**); *Cidade ao amanhecer* (1956), de Peter Takal; e *Homem com plantas de primavera* (1953), de Leonard Baskin (**Fig. 90**).

⁶¹ GUSTEN, [Theodore]. [Carta] 30 de janeiro de 1958, Nova York [para] PFEIFFER, [Wolfgang], São Paulo. 2 f. Documento da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP. Pasta Leonard Baskin.

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid.

A doação do IGAS de 1956, somada à doação Rockefeller de 1951, compõe grande parte do núcleo de gravuras do conjunto estadunidense do MAC USP. Outras aquisições de gravura tiveram percursos independentes, sendo viabilizadas pela própria doação dos artistas ao museu — Dorr Bothwell (**Fig. 87**) e Roger Barr —, por compras pontuais realizadas por Ciccillo Matarazzo — que adquiriu três obras de Minna Citron (**Fig. 80-82**) após uma exposição individual da artista no MAM SP — ou doadas no contexto das Bienais de São Paulo, como a obra de Ernst Freed (**Fig. 76**).

Vale comentar ainda uma quarta doação privada realizada por Henry Ford II, neto do fundador da Ford Motor Company, que deu ao MAM SP um óleo de Morris Graves, *Ramalhete de inverno* (1943) (**Fig. 24**). Há pouco contexto documental que explique o motivo dessa doação, que aparenta ter sido um gesto de cortesia de Ford após visitar o Brasil. Em uma carta encontrada no arquivo do MAC USP, datada de agosto de 1959, Henry Ford II agradece a recepção do seu anfitrião brasileiro, Francisco Matarazzo Sobrinho, durante sua visita. “É com uma lembrança vívida e mais agradável de nossa recente visita a São Paulo e ao seu belo museu que oferecemos a sua coleção o que acreditamos ser um exemplo representativo da arte contemporânea em nosso país”.⁶⁴ Reportagens na imprensa registram a vinda de Ford II ao Brasil em fevereiro daquele ano, quando se encontrou com políticos e empresários locais e visitou as fábricas da montadora no estado de São Paulo (OESP, 26 fev. 1959).

A doação do quadro de Morris Graves é registrada publicamente apenas em 1961, conforme um recorte de *O Estado de S. Paulo*:⁶⁵ “Quando, há meses, o sr. e sra. Henry Ford II visitaram o Museu de Arte Moderna de São Paulo manifestaram o desejo de oferecer a esta instituição uma obra significativa da pintura contemporânea norte-americana. A promessa acaba de concretizar-se”. Morris Graves é identificado pelo jornalista como “um dos mais destacados pintores contemporâneos dos Estados Unidos”. O jornal lembra sua participação na III Bienal, durante a qual expôs na mostra *Pacific Coast Art*. O texto cita a ligação do artista com Mark Tobey, “de quem adotou alguns dos elementos do seu estilo caligráfico independente” (OESP, 26 fev. 1961).

Graves encantou-se com a maneira de dar forma a uma visão e exteriorizar um estado de espírito. A linha é o seu melhor veículo de expressão e na sua obra as gradações tonais sugerem a atmosfera. O pintor adota um certo ponto

⁶⁴ FORD II, [Henry]. [Carta] 21 de agosto de 1959. [para] SOBRINHO [Francisco Matarazzo], São Paulo. 1 f. Documento da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP. Pasta Morris Graves.

⁶⁵ Como a única documentação encontrada no acervo do MAC USP que registra a proveniência da doação da obra de Morris Graves é a correspondência de Henry Ford II com Francisco Matarazzo Sobrinho em 1959, usou-se essa data de referência para registrar o ano dessa doação no Anexo I.

de vista oriental sobre a pintura, tanto na técnica do pincel com na evocação mística (Ibid.).

A reportagem se encerra informando que o quadro foi doado ao museu, em uma cerimônia oficial realizada pelo presidente da automobilística no Brasil.

As doações realizadas por esses três empresários no período do Pós-Guerra compõem o principal núcleo das obras analisadas nesta pesquisa. Realizadas em diferentes contextos, as doações estiveram ligadas a diversas intencionalidades — aproximação política entre os Estados Unidos e o Brasil, agradecimento pessoal ou mesmo iniciativa institucionalizada de divulgação internacional da arte moderna estadunidense. Muitas das obras doadas não foram expostas regularmente ao longo das décadas, a maioria permanecendo guardada e longe do público e da crítica especializada, o que explica em parte o desconhecimento e a falta de estudos a seu respeito. Isso difere bastante da dinâmica do segundo processo formador do conjunto, os prêmios e aquisições das Bienais de São Paulo, que, apesar de representarem um número menor, apenas seis obras, tiveram mais visibilidade e repercussão na cena artística local.

2.2 Prêmios e aquisições nas Bienais de São Paulo

A presença dos Estados Unidos nas Bienais de São Paulo e a importância desse evento para a recepção da arte estadunidense no Brasil serão exploradas, em maior detalhe, no capítulo a seguir. Destacam-se aqui apenas alguns aspectos introdutórios desse processo, que influenciou de modo tão significativo a formação do acervo MAC USP como um todo. Como indica a pesquisa de Ana Magalhães, “mais da metade das obras colecionadas pelo antigo MAM havia sido adquirida via as duas modalidades de premiação da Bienal de São Paulo, ou esteve em exibição em uma de suas edições, ou ainda foi comprada via premiação de aquisição da Bienal de Veneza, nos anos de 1950” (2019, p. 12-13). A trajetória desse acervo e sua legitimação estão, portanto, diretamente ligadas à história das Bienais de São Paulo.

Em todas as Bienais realizadas entre 1951 e 1963, ao menos um artista dos Estados Unidos foi reconhecido pelo júri, ainda que os prêmios de maior prestígio fossem dados a artistas europeus ou brasileiros.⁶⁶ A **Tabela 2** enumera os artistas que foram destacados no evento com prêmios de aquisição ou prêmios regulamentares. Como indica Magalhães, ao contrário da premiação regulamentar, “os prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo tinham assim um sentido mais claro de permanência” (2019, p. 24). Ainda que menos prestigiosos que

⁶⁶ Escolhe-se o ano de 1963 como referência final, pois a partir desse ano é formado o MAC USP. Este estudo busca focar, especificamente, os processos de doação e aquisição do acervo histórico do MAM SP.

os grandes prêmios regulamentares, os prêmios de aquisição eram relevantes, uma vez que tinham o objetivo específico de compor o primeiro acervo internacional de arte moderna do país. Financiados por grupos empresariais paulistas e por corpos diplomáticos internacionais, os prêmios de aquisição concediam uma quantia destinada especificamente à compra de obras. No caso dos Estados Unidos, duas obras foram reconhecidas no sistema oficial de prêmio-aquisição e entraram para o acervo do antigo MAM SP: a escultura *Jovem fúria*, de Theodore Roszak, premiada na I Bienal de São Paulo, e a pintura *O viking* (1955), de Ralph Du Casse, na III Bienal de São Paulo.

Já os prêmios regulamentares, apesar de terem maior repercussão na imprensa e entre a crítica, tinham a missão de “celebrar o conjunto da obra do artista premiado” (MAGALHÃES, 2019, p. 17), sem que isso contribuísse necessariamente para a formação do acervo. De acordo com o regulamento da Bienal, não era obrigatório que o artista que recebesse a premiação regulamentar fizesse a doação da obra, “ainda que muitos dos premiados tenham doado uma obra ao museu” (Ibid.). No caso dos Estados Unidos, contudo, vemos que isso não se efetivou. Nenhum dos artistas vencedores dos prêmios regulamentares — Ben Shahn em desenho na II Bienal, Leonard Baskin em gravura na VI Bienal e Adolph Gottlieb no grande prêmio com pintura na VII Bienal — doou obras ao museu.

Tabela 2 Artistas da delegação dos Estados Unidos premiados na Bienal (1951-1963).

Ano	Bienal	Prêmio	Categoria	Artista
1951	I Bienal	Prêmio Aquisição	Escultura	Theodore Roszak
1953	II Bienal	Prêmio Regulamentar	Desenho	Ben Shahn
1953	II Bienal	Prêmio Aquisição*	Escultura	Alexander Calder
1955	III Bienal	Prêmio Aquisição	Pintura	Ralph Du Casse
1957	IV Bienal	Prêmio Aquisição — Jockey Club*	Escultura	Seymour Lipton
1959	V Bienal	Prêmio Aquisição — Tabacaria do Brasil/ Companhia de Seguros Aliança do Brasil*	Escultura	David Smith
1961	VI Bienal	Prêmio Regulamentar	Gravura	Leonard Baskin
1963	VII Bienal	Prêmio Regulamentar	Grande Prêmio	Adolph Gottlieb

Fonte: Farias (2002).

* Artistas identificados com asterisco não tiveram suas obras incorporadas ao acervo do antigo MAM SP por meio de prêmios de aquisição.

Se as premiações da Bienal parecem evidentes e indiscutíveis quando se trata de artistas amplamente conhecidos como Alexander Calder, David Smith e Adolph Gottlieb, as aquisições de um Theodore Roszak ou Ralph Du Casse incitam questionamentos. Isso se deve, sobretudo, aos fatos de que esses artistas não receberam uma grande fortuna crítica e de que sua produção quase não aparece nos escritos sobre arte moderna ou, no melhor dos casos, são coadjuvantes na narrativa sobre o modernismo. Entraremos em detalhes sobre essas duas premiações no capítulo a seguir.

Ao se analisar a **Tabela 2**, nota-se ainda que alguns artistas, apesar de terem sido premiados na categoria aquisição, não tiveram suas obras efetivamente incorporadas ao acervo do antigo MAM SP. A documentação reunida na Fundação Bienal de São Paulo e no MAC USP elucida, em alguns casos, o motivo de as aquisições não serem efetivadas. Os documentos apontam para algumas falhas no processo de premiação da Bienal, que, apesar de estruturado de modo a favorecer o crescimento e a atualização constantes do acervo do MAM SP, nem sempre conseguiu efetivar as aquisições.

Na V Bienal, por exemplo, David Smith recebeu o prêmio da Companhia de Seguros Aliança do Brasil, no valor de 170 mil cruzeiros. Porém, o montante recebido não era suficiente para adquirir uma obra do escultor, conforme indica uma carta enviada por Ciccillo Matarazzo a um representante do artista. “Lamentamos que nenhuma de suas obras esteja disponível na figura estabelecida pelo prêmio”, escreve o fundador do MAM, “esperamos sinceramente que outra ocasião surja no futuro, o que nos permitirá adicionar uma de suas esculturas à coleção brasileira”.⁶⁷ Tal ocasião não se apresentou e o acervo permaneceu sem um exemplar da escultura de David Smith. No caso de Seymour Lipton, vencedor do prêmio aquisição Jockey Club na IV Bienal, não se sabe o motivo de a obra não ter sido integrada ao acervo. Seu nome foi divulgado entre os vencedores e, inclusive, o MoMA recebeu um telegrama de confirmação de que o artista fora o ganhador do prêmio no valor de 100 mil cruzeiros.⁶⁸

Além do sistema oficial, outras quatro obras entraram para o acervo do antigo MAM SP no contexto das Bienais. São obras de artistas representados na delegação dos Estados Unidos, mas que não receberam prêmios, sendo entregues a posteriori ao museu por doadores privados. Esses são os casos de *Cracóvia* (1958), uma pintura expressionista abstrata de Alfred Leslie, adquirida na V Bienal por Francisco Matarazzo Sobrinho. Outras obras entraram no acervo a

⁶⁷ SOBRINHO, [Francisco Matarazzo]. [Carta] 20 de julho de 1960, São Paulo. [para] DAVIS, [Richard], Londres, 1 f. Arquivo Histórico Wanda Svevo. Pasta da V Bienal, Folder Premiação, 2.9.

⁶⁸ LIPTON, [Seymour]. [Carta] 18 de março 1976, Nova York. [para] ZANINI, [Walter], São Paulo, 2 f. Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP.

partir de doações financiadas pelos patronos das instituições organizadoras das delegações nacionais. Segundo a historiadora da arte Berit Potter (2015, p. 220-21), o San Francisco Museum of Art doou ao antigo MAM, como “gesto de amizade”, a gravura em cores *Scheherazade* (1950) de Ernest Freed; e dois membros do Conselho do museu californiano, Charles Kendrick e sra. Ferdinand Smith, doaram a pintura *Construção*, de Carl Morris. Ambas as obras estiveram na exposição *Pacific Coast Art*, apresentada como pavilhão dos Estados Unidos na Bienal de 1955.

Em 1962, os prêmios de aquisição cessaram, uma vez que o próprio MAM SP tinha sido destituído por Matarazzo. Em 1977, deixaram de existir os prêmios regulamentares (AMARAL, 2006, p. 270). No momento em que se extinguiram os prêmios, empobreceram-se os esforços de aquisição de obras. Foi apenas com dificuldade que Walter Zanini, o primeiro diretor do MAC USP, e seus sucessores conseguiram viabilizar aquisições pontuais para continuar a desenvolver o acervo. Em 1963, já durante a gestão Zanini, o museu adquiriu uma escultura de David Weinrib, *Espacial III* (1963), obra que estivera na Bienal (**Fig. 20**). Gestos pontuais como esses foram importantes para complementar, a conta-gotas, o conjunto dos Estados Unidos.

Figura 21 Byron Browne, Mulher do circo, 1946, óleo sobre tela, 127,1 × 101,5 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.

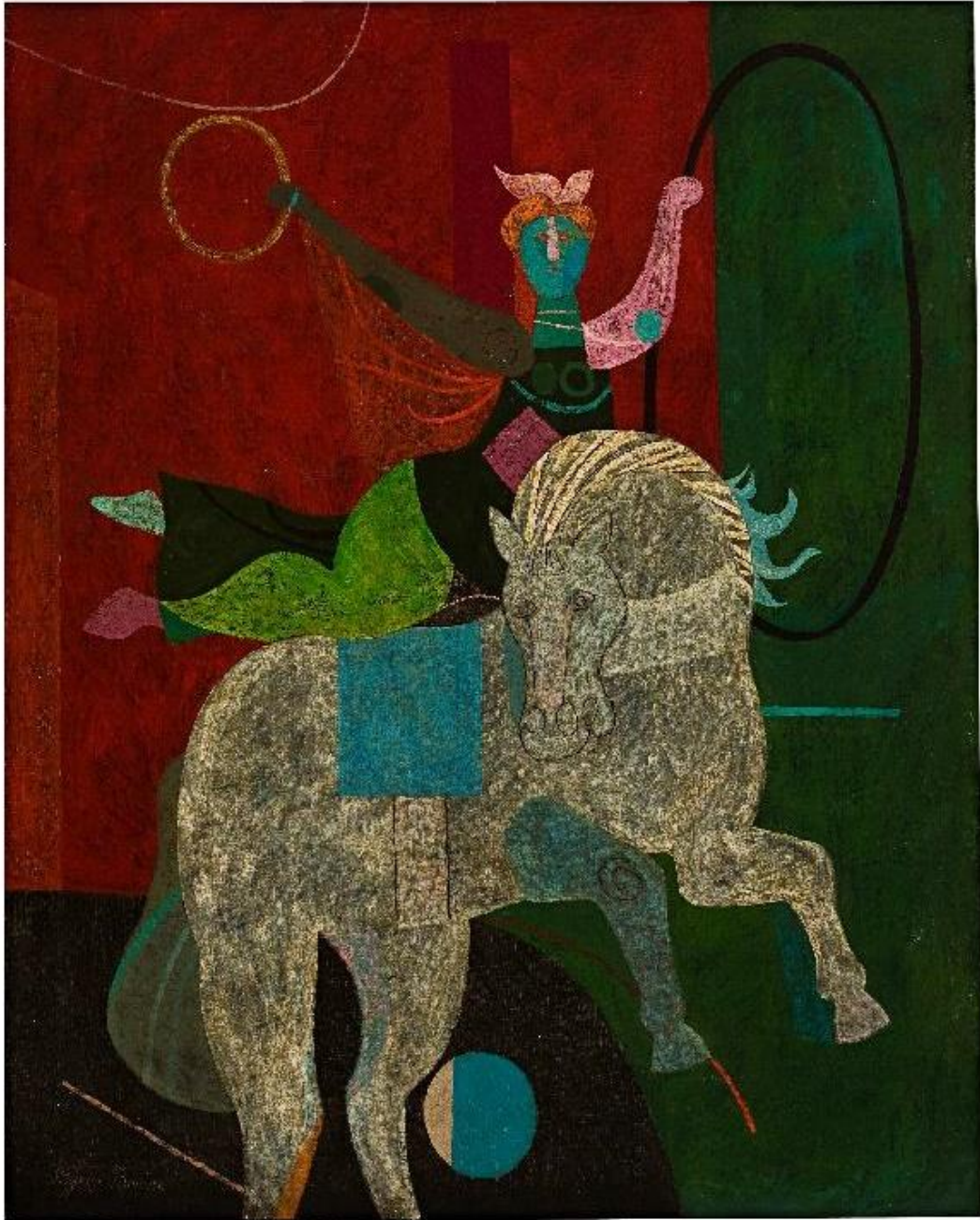


Figura 22 Everett Spruce, A montanha Antílope, 1946, óleo sobre tela, 61,3 × 76,5 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.



Figura 23 Arthur Osver, Floresta de chaminés, 1945, óleo sobre tela, 92 × 53,2 cm, Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.



Figura 24 Morris Graves. Ramallete de inverno, 1953, óleo sobre de madeira, 122,1 × 67,8 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Henry Ford II. Acervo MAC USP.



3 Os Estados Unidos nas Bienais de São Paulo na década de 1950

As Bienais de São Paulo são um ponto de partida para entender como discursos artísticos se construíram e evoluíram ao longo do tempo. Por meio da análise desse evento, é possível identificar o lugar de artistas hoje esquecidos, que não sobreviveram ao crivo do tempo, mas que em determinado período tiveram seus trabalhos reconhecidos nas Bienais. É nesse sentido que a pesquisadora Mary Caroline Simpson argumenta que exposições competitivas como as Bienais “são locais onde inúmeros indivíduos — artistas, curadores, jurados, críticos e espectadores — participam da criação de cânones que, por longos períodos de avaliação e reavaliação, são apoiados e sustentados ou contestados e, em seguida, modificados” (2007, p. 3). A Bienal de São Paulo foi para o Brasil esse ambiente privilegiado de encontro de ideias que moldou discursos sobre arte.

Este capítulo apresenta um panorama da visibilidade da arte dos Estados Unidos, a partir do estudo de caso da representação desse país na Bienal de São Paulo nos anos 1950. Um dos objetivos é mostrar quais artistas tiveram destaque nas exposições e como elas confirmam ou refutam a literatura canônica. Cada seção oferecerá um panorama da representação do país nas edições do evento e, quando relevante, será feito um detalhamento do trabalho presente no MAC USP. Os casos analisados em maior profundidade são a premiação de Theodore Roszak na I Bienal; a sala Alexander Calder na II Bienal; e a premiação de Ralph Du Casse na III Bienal. Apesar da repercussão da monográfica de Jackson Pollock na IV Bienal, ou da exposição de Philip Guston na quinta edição, suas obras não entraram no acervo e, portanto, não recebem aqui seções específicas.

Um aspecto central do capítulo é discutir como se deu o debate em torno da abstração e da figuração no pavilhão dos Estados Unidos. A arte apresentada nas primeiras edições foi diversa e valorizava ambas as vertentes em igual estatura. Ao longo da década, obras abstratas aparecem com mais proeminência, passando a dominar o discurso oficial. Momentos icônicos do evento, frequentemente lembrados, incluem as mostras de Pollock em 1957, de Philip Guston e David Smith em 1959 e de Robert Motherwell em 1961, além do Grande Prêmio de Adolph Gottlieb em 1963. Contudo, citar apenas esses exemplos reforça uma narrativa familiar, que não dá conta da complexidade da arte moderna do país e de como essa pluralidade de visões foi constantemente negociada em fóruns internacionais. Esse embate de ideias foi evidente desde a primeira Bienal — a mais panorâmica e diversa todas —, que trouxe ao Brasil obras de Edward Hopper, Peter Blume, Reginald Marsh e Jacob Lawrence, ao lado de Jackson Pollock, Mark Rothko e Willem de Kooning. Também se destaca o reconhecimento oficial obtido por

artistas figurativos, dado por vezes sublimado pelos escritos sobre a participação do país no evento, incluindo os prêmios de Ben Shahn, em 1953, e Leonard Baskin, em 1961.

Não foi apenas o debate entre abstração e figuração que esteve em pauta, mas o tipo de abstração que ganhava maior visibilidade. Um caso de particular interesse é a mostra *Pacific Coast Art* na III Bienal, que ofereceu uma contranarrativa que deslocava o foco para artistas em Los Angeles, São Francisco, Seattle e Portland. Essa edição ilustra como o embate regional entre a Costa Leste e a Costa Oeste se fez evidente em fóruns internacionais.

Outra preocupação do estudo foi pontuar o papel das instituições na construção de discursos sobre arte. O entendimento sobre qual artista ou forma estética recebe maior ou menor proeminência em determinado período histórico passa pelos agentes mediadores e formadores desse discurso. Por isso, esta pesquisa não se debruça apenas sobre a lista de artistas e obras apresentados na Bienal, mas também destaca os mecanismos de relações institucionais dos museus e curadores que lideraram a organização das mostras. Nesse contexto, a relevância do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) é evidente, bem como sua ligação com os interesses estratégicos da política cultural dos Estados Unidos para a América Latina no Pós-Guerra.

Em alguns casos, a biografia dos funcionários do museu se torna relevante, dada a importância que tiveram na promoção de certos discursos sobre a arte moderna. Não é possível deixar de mencionar, por exemplo, o peso simbólico de alguém como Alfred Barr na curadoria da IV Bienal; ou mesmo a figura de René d'Harnoncourt, diretor do MoMA, envolvido na I, na II e na VI edições, bem como a de Porter McCray, primeiro diretor do Programa Internacional do MoMA, departamento responsável por organizar a representação dos Estados Unidos em diferentes certames internacionais. Um contraponto interessante é oferecido por Grace McCann Morley, diretora do San Francisco Museum of Modern Art, única mulher a liderar a curadoria de uma representação dos Estados Unidos na década de 1950. A exposição que ela organizou buscou desestabilizar uma visão dominante.

Por fim, além de apresentar o que foi visto na Bienal e o responsável pela seleção, buscou-se pontuar como essas exposições repercutiram no ambiente brasileiro. Textos publicados na imprensa da época por críticos como Mário Pedrosa, Lourival Gomes Machado e Ferreira Gullar, entre outros, ilustram como a participação dos Estados Unidos no evento agradou ou, em muitos casos, desagradou a cena artística local.

3.1 O aparato institucional da representação dos Estados Unidos: a prevalência do MoMA e o desvio do SFMoMA

Um aspecto importante da análise da participação dos Estados Unidos nas Bienais é o seu contexto institucional. Realizada em um momento politicamente tensionado, a Bienal foi um campo de batalha ideológico do Pós-Guerra. O MoMA foi a instituição responsável por organizar três das cinco exposições analisadas: 1951, 1953 e 1957. Quando não foi organizador, o museu se manteve como orquestrador das relações bilaterais, tendo a prerrogativa de indicar outras instituições para assumir a responsabilidade. Em 1955, o MoMA escolheu o San Francisco Museum of Modern Art (SFMoMA),⁶⁹ e, em 1959, o Minneapolis Art Institute.

Para a historiadora Eva Cockcroft, o MoMA assumiu um caráter quase oficial, atuando como substituto privado do governo e representando a produção cultural do país em fóruns importantes no exterior. O texto de Cockcroft é um dos primeiros estudos revisionistas surgidos na década de 1970, e busca contextualizar a história do Expressionismo Abstrato a partir de aspectos políticos e econômicos. Em seu texto hoje fundamental sobre o papel das instituições na construção do gosto e na ascensão da abstração informal em nível internacional no Pós-Guerra, ela escreve: “Entender por que um movimento artístico se torna bem-sucedido diante de determinadas circunstâncias históricas requer a análise do patronato e das necessidades ideológicas dos detentores do poder” (1974, p. 82).

Na visão de Cockcroft, o pioneirismo do MoMA se deveu às “dificuldades do governo em lidar com as delicadas questões de liberdade de expressão geradas pela histeria macarthista do início dos anos 1950 [que] tornaram necessário e conveniente que o MoMA assumisse esse papel de representação internacional para os Estados Unidos” (1974, p. 85). Ela descreve como a burocracia da censura imposta pela estrutura do macarthismo⁷⁰ possibilitou que a instituição se tornasse um instrumento de difusão da cultura mais eficaz do que os departamentos oficiais. Duas das estratégias utilizadas para esse engajamento foram, justamente, a adoção do formato de exposições itinerantes e a participação em fóruns de prestígio, como as bienais.

O aspecto ideológico das ações organizadas pelo museu no Pós-Guerra foi objeto de reflexão de diferentes historiadores. Serge Guilbaut ressalta a sua função no combate a um discurso anticomunista: “um tipo de fervor missionário estava no centro da investida na arte

⁶⁹ O museu tinha o nome San Francisco Museum of Art. A palavra “modern” foi adicionada em 1976. Preferiu-se usar no texto o nome atual do museu

⁷⁰ Nome dado ao período da década de 1950 em que o senador Joseph McCarthy realizou investigações para expor a suposta infiltração comunista em várias áreas do governo dos EUA.

moderna por parte do MoMA depois da Segunda Guerra Mundial” (2011, p. 154). O museu promoveu a arte moderna — e, no final da década, especificamente a abstração — como o exemplo máximo da liberdade e individualidade criativa, explica o autor. Nesse processo de valorização foi necessário, segundo Guilbaut, despir a arte de qualquer conteúdo político, dissociando-a de discursos ligados a questões sociais. “Para admiti-la na cruzada pela liberdade, a arte teria de ser esvaziada de grande parte de suas tendências agressivas e subversivas”, diz. “A insistência da vanguarda nas noções de individualismo e liberdade fez [...] da arte moderna, um elemento extremamente valioso na construção de um liberalismo contemporâneo em constante oposição ao comunismo” (Ibid.).

O historiador menciona que essa retórica era voltada tanto para o público interno quanto para o externo. Esse esforço para tornar a arte moderna palatável para o grande público é evidenciado pelo trabalho conduzido por Alfred Barr à frente da instituição.⁷¹ O corpo curatorial do MoMA teve um papel relevante na construção da aceitação da arte moderna, primeiro para o público interno, o que se consolidou também em uma agenda cultural para o exterior.

Dada a falta de educação artística e a falta de tradição modernista por parte do público dos Estados Unidos, um grande esforço foi feito pelo MoMA durante e depois da guerra para educar este público acerca dos prazeres do individualismo que se encontravam no coração da arte moderna. É por esse motivo que a versão de modernismo proposta pelo MoMA foi exportada para o exterior com paixão, expandindo as suas operações para a América do Sul, bem como para muitos estabelecimentos franquizados onde a fúria anticomunista estava substituindo o antifascismo depois de 1946 (GUIBAULT, 2011, p. 155).

Um levantamento da pesquisadora Clarissa Ceglie quantifica a relevância do museu nos esforços de propaganda cultural durante a Segunda Guerra Mundial. Segundo ela, o MoMA executou milhões de dólares em 38 contratos com o governo durante a guerra, por meio de exposições custeadas pelo Gabinete de Informações de Guerra, a Biblioteca do Congresso e o Escritório do Coordenador de Assuntos Interamericanos (2010, p. 1).⁷² Entre as ações, incluem-se mostras itinerantes carregadas de conteúdo ideológico, que buscavam apresentar os Estados Unidos sob o ponto de vista de uma democracia liberal.⁷³ O museu também se envolveu em

⁷¹ Para um estudo aprofundado sobre o papel formador de Alfred Barr à frente do MoMA, ver KANTOR, 2003.

⁷² Em inglês, os nomes dessas instituições são Office of War Information e Office for Inter-American Affairs.

⁷³ Um exemplo dessas iniciativas foi a exposição *The Family of Man*, uma mostra fotográfica com o objetivo de servir como uma “declaração de solidariedade global na década seguinte à Segunda Guerra Mundial”. A mostra reunia fotografias que celebravam experiências humanas comuns, em diferentes momentos e passagens da vida

iniciativas ligadas ao exército, que consistiam em levar exposições para instalações militares dentro dos Estados Unidos, promover ações de arte terapia para soldados e disponibilizar visitas a veteranos de guerra ou combatentes em licença (CEGLIO, 2010, p. 2). “O MoMA provou ser excepcional em comparação a seus pares tanto pelo volume dos contratos e trabalho voluntário realizado durante a guerra quanto pelas alianças com o governo durante este período”, descreve Ceglie (2010, p. 14).

A relevância do museu nova-iorquino como uma instituição de impacto global se incrementa a partir de 1952, com a criação do Programa Internacional, financiado pelos irmãos Rockefeller.⁷⁴ Dedicada à circulação de mostras de arte, nota-se o caráter diplomático da iniciativa, cuja missão era estimular a “maior compreensão e respeito entre os Estados Unidos e outros países por meio da conscientização mútua de suas realizações criativas” (MUSEU DE ARTE MODERNA DE NOVA YORK, 1964, p. 7).⁷⁵ Entre 1952 e 1963, esse programa realizou mais de 90 exposições em 60 países. A participação dos Estados Unidos nas Bienais de São Paulo e de Veneza fez parte das itinerâncias organizadas nesse contexto, compondo uma estratégia institucional de divulgação mais ampla. Além desses dois eventos, o MoMA foi responsável pela representação do país na Bienal de Tóquio, organizando ainda mostras em Nova Delhi, Cidade do México, Caracas, Buenos Aires e Paris (Ibid.).

A grande popularidade da Bienal de Veneza a tornou um evento central para a comunicação de uma imagem positiva dos Estados Unidos, ainda que o país tenha amargurado sucessivos fracassos no sistema de premiação desse certame (SIMPSON, 2007, p. 39). Com o surgimento da Bienal de São Paulo, em 1951, o papel do MoMA como embaixador extraoficial se fez sentir no Brasil. O museu desenvolveu uma atenção especial para ações na América Latina devido ao crescimento do papel estratégico da região para os Estados Unidos.

O modelo adotado pela exposição dos Estados Unidos foi uma exceção no evento brasileiro. Os demais países utilizavam seus próprios departamentos de governo ou agências culturais ligadas à administração pública. A representação da Itália, por exemplo, foi conduzida pelo Ministério das Relações Exteriores e pelo Ministério da Instrução Pública; a do Reino Unido pelo British Council; e a da Suíça pela Comissão Federal das Artes do Ministério do

humana. Organizada por Edward Steichen, então diretor de fotografia do museu, a exposição circulou por diferentes países ao longo de oito anos, tendo sido vista por mais de 9 milhões de pessoas nos cinco continentes, incluindo a União Soviética.

⁷⁴ A circulação internacional do museu se iniciou em Paris em 1938, com a mostra panorâmica *Three Centuries of Art in the United States*.

⁷⁵ Para auxiliar o financiamento das ações do Programa Internacional, foi criado em 1953 o Conselho Internacional, com a participação de 125 membros de diferentes países, entre os quais políticos como John F. Kennedy, além de acadêmicos e críticos, entre os quais André Malraux e Herbert Read. O conselho passou a patrocinar integralmente as ações de intercâmbios a partir de 1957 (MUSEU DE ARTE MODERNA DE NOVA YORK, 1964, p. 7).

Interior. O MoMA era o único museu privado que tinha esse mandato. Isso ocorreu também em Veneza, onde o museu efetivamente comprou o espaço do pavilhão dos Estados Unidos, sendo encarregado das exposições no certame italiano entre 1954 e 1962 (SIMPSON, 2007, p. 39).

Adicionalmente, no caso brasileiro, a presença do MoMA se fez sentir na tentativa de influenciar a modelagem institucional do MAM SP. Em 1950, foi firmado um acordo entre Nelson Rockefeller, então presidente do MoMA, e Francisco Matarazzo Sobrinho. No termo de parceria — “a primeira do tipo a ser empreendida pelo MoMA fora dos Estados Unidos” (MUSEU DE ARTE DE NOVA YORK, 1950, p. 1) —, os museus comprometeram-se a colaborar na organização de exposições, na exibição de filmes artísticos e educacionais; na distribuição de publicações de arte; e concordaram em agir como representantes mútuos para obter membros e doadores. Em um pronunciamento à imprensa, Rockefeller deixou clara a sua visão de que as iniciativas culturais deveriam se aliar à cooperação nos campos econômico e político.⁷⁶ Em suas palavras, “em um mundo cada vez mais consciente de que o bem-estar material das pessoas depende da cooperação no campo da economia e da política, é ainda mais importante que esses esforços sejam acompanhados de um intercâmbio no campo da cultura” (AMARAL, 2002, p. 16-25).

Como mencionado, por duas vezes o MoMA indicou outra instituição para organizar o pavilhão nos anos 1950. Em 1955, o SFMoMA realizou a mostra *Pacific Coast Art*, trazendo um recorte regional que não se repetiria mais na Bienal. Essa exposição utilizou a oportunidade para destacar o trabalho de artistas da Costa Oeste, que ainda permaneciam largamente ignorados pelos críticos, museus e galerias de Nova York. Essa mostra foi uma chance de ampliar o reconhecimento de uma produção marginalizada e fomentar o circuito artístico daquela região no plano nacional e internacional.

Por sua vez, em 1959 o Minneapolis Art Institute perdeu a oportunidade de destacar o trabalho de artistas do Meio-Oeste, onde se localiza o estado de Minnesota. Segundo Sam Hunter, diretor desse museu, “embora se pudesse preparar mostra muito interessante e excelente, com apenas uma seleção de artistas desta região”, o instituto optara por fazer uma exposição que pudesse “resistir à crítica internacional” (BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 1959). Quase como um contraponto direto ao que tinha sido feito na III Bienal, Hunter

⁷⁶ Em um artigo de Aracy Amaral, ela recorda-se de uma conversa com Yolanda Penteado a respeito das razões que teriam impulsionado a aliança entre Ciccillo e Nelson Rockefeller e sua colaboração na formação do MAM SP. “Ela respondeu-me com simplicidade que era evidente que havendo um museu aqui implantado que traria exposições internacionais da mais alta e diversa qualidade, abrindo janelas, os artistas locais naturalmente se distanciaram de ideias políticas que somente os faziam conglomerarem-se em debates prejudiciais” (AMARAL, 2002, p. 16-25).

reforça a narrativa da centralidade de Nova York. No catálogo da V Bienal, ele escreve: “Hoje em dia, o regionalismo tem perdido o significado que possuía outrora na arte norte-americana, e a maioria dos nossos melhores artistas não somente expõe em Nova York, mas vivem na cidade de Nova York” (Ibid.).

Hunter vinha de uma carreira como curador do MoMA entre 1956 e 1958 e, no momento em que organizava a Bienal, era diretor do museu de Minneapolis, cargo assumido no ano anterior. Ele selecionou para São Paulo uma mostra individual de Philip Guston e organizou uma sala especial de David Smith, de quem tinha feito uma exposição no MoMA em 1957, bem como uma mostra coletiva com obras de Sam Francis, Helen Frankenthaler, Michael Goldberg, Alfred Leslie, Conrad Marca-Relli, Joan Mitchell, Robert Rauschenberg, Reuben Kadish, Gabriel Kohn e James Metcalf. Ainda que a Bienal de 1959 tenha sido organizada por outra instituição, pode-se entender o papel curatorial de Sam Hunter quase como um posto avançado do MoMA, com uma participação muito alinhada às edições anteriores, idealizadas pelo museu nova-iorquino.

Nota-se, portanto, que o mecanismo institucional que viabilizou a representação do país nas Bienais definiu a lente através da qual a arte do país foi vista no Brasil no contexto desses eventos. Percebe-se que a prevalência do MoMA é quase total na construção desse discurso, direta ou indiretamente, seja pela organização do pavilhão em diversas bienais, por seu poder financiador ou pela prerrogativa de indicar outros museus e curadores para organizar a mostra.

Em 1962, diante da pressão por recursos que sustentassem essa operação, o MoMA optou por renunciar à responsabilidade.⁷⁷ O museu deixou de deter o encargo de selecionar e financiar os artistas nas Bienais de São Paulo a partir de 1963. Naquele ano, o responsável pelo pavilhão foi o Walker Art Center de Minneapolis. No ano seguinte, a representação em Veneza foi feita pelo Museu Judaico de Nova York. Apesar dessa mudança nos anos 1960, é notável o grau de organização institucional e apoio financeiro desfrutado pelo MoMA na década anterior, o que demonstra a força do museu na dinâmica internacional de circulação da arte moderna estadunidense no Pós-Guerra e o papel central que a instituição teve na promoção de certos artistas e certas narrativas em torno da arte moderna.

A eficácia dessa estratégia foi relativa e se tornou um ponto sob grande questionamento e revisão de pesquisas recentes sobre os fluxos e encontros internacionais da arte dos Estados

⁷⁷ Em um comunicado, Bliss Parkinson, presidente do Conselho Internacional que administrava o Programa Internacional, anunciou: “Nós somos o único país no mundo cujo governo não patrocina oficialmente a representação de seus artistas nas bienais de São Paulo e Veneza” (MUSEU DE ARTE MODERNA DE NOVA YORK, 1964).

Unidos durante a Guerra Fria (DOSSIN, 2012; JOYEUX-PRUNEL, 2021). Inúmeros estudos têm começado a desconstruir a visão predominante sobre a influência cultural dos Estados Unidos no Ocidente no Pós-Guerra, mostrando que sua recepção em alguns países foi parcial, controversa e, por vezes, ativamente refutada por artistas, críticos e instituições locais. A historiografia recente também evidencia que Nova York foi apenas um entre os vários centros criativos relevantes no período, e que sua mitológica dominância estética e simbólica deve ser cuidadosamente questionada e mais bem contextualizada, à luz de uma visão global da arte. A relação Brasil-Estados Unidos, como demonstra o exemplo proporcionado pela coleção do MAC USP e pela história das Bienais de São Paulo, soma-se a esse entendimento mais geral que tem se formado nos últimos anos.

Figura 25 Montagem da I Bienal com vista para a obra Attic, de Willem de Kooning, em 1951. Fotografia de Peter Scheier. Arquivo Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo.



3.2 O cosmopolitismo e a diversidade estética dos Estados Unidos na I Bienal

A primeira representação dos Estados Unidos na Bienal foi a mais internacional entre todas as participações do país no evento. Diferentemente do modelo que o país apresentaria nos anos seguintes, essa mostra incluiu vários artistas estrangeiros e uma grande diversidade de estilos, do abstrato ao figurativo. O objetivo da edição inaugural era, segundo o diretor do MoMA, René d’Harnoncourt, representar “na maior quantidade possível, os diversos movimentos artísticos atualmente existentes nos Estados Unidos” (D’HARNONCOURT, 1951, p. 112). Para isso, “a representação [era] composta tanto de artistas nascidos nos Estados Unidos como daqueles que nasceram no exterior, mas aqui fixaram sua residência e produziram uma parte considerável de sua obra” (Ibid.). A exposição contou com 58 artistas e 124 obras de diferentes abordagens estéticas. Esse caráter heterogêneo contribuiu para uma percepção, conforme a crítica de Mário Pedrosa, de falta de “coerência” na arte apresentada pelos Estados Unidos (PEDROSA apud ARANTES, 2000, p. 251).

A partir da II Bienal, tornou-se mais comum a realização de salas especiais dedicadas a artistas individuais, com o objetivo de proporcionar um olhar mais aprofundado para a sua produção. Foram realizadas monográficas de Alexander Calder, Jackson Pollock, Philip Guston, David Smith, Robert Motherwell, Reuben Nakian, Leonard Baskin, Adolph Gottlieb e Barnett Newman. Apesar do destaque que tiveram nesses eventos, nenhuma obra deles entrou para a coleção por meio dos prêmios oficiais, o que indica que a grande visibilidade não influenciou necessariamente o processo decisório do júri.

Quase a metade dos artistas apresentados tinha nascido no exterior, como ilustra o mapa abaixo (**Fig. 26**). Nota-se que existia, naquele momento, uma grande indefinição em torno do que se entendia por “arte americana”. Conceitos de identidade e nacionalidade na arte eram fluidos, e esses termos estavam continuamente em transformação no contexto dos fluxos migratórios do Pós-Guerra. Muitos artistas europeus fugiram para os Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, episódio que marcou profundamente a história da arte moderna, quando os principais nomes das vanguardas entraram em direto convívio com artistas locais. A proximidade e a interlocução desses artistas exilados — entre os quais os grandes líderes do Surrealismo, do Dadaísmo, do Construtivismo e do Expressionismo alemão — com uma nova geração de artistas foi determinante para o desenvolvimento da arte moderna nos Estados Unidos, a partir de meados do século XX (FOSTER, 2016, p. 353-57).

e organizado pelo MoMA, a proposta não foi idealizada por um único curador, mas por um grupo de profissionais de diferentes instituições. A comissão de seleção de pintura e escultura foi presidida por Andrew C. Ritchie, diretor do Departamento de Pintura e Escultura do MoMA, e composta por Robert Beverly Hale, curador-adjunto de arte americana do Metropolitan Museum of Art, Lloyd Goodrich, diretor-adjunto do Whitney Museum of American Art, John I. H. Baur, curador de pintura e escultura do Brooklyn Museum, e Dorothy C. Miller, curadora do MoMA. Também houve uma seção dedicada a gravuras, organizada por Carl Zigrosser, curador de artes gráficas do Philadelphia Museum of Art, Hyatt Mayor, curador de gravuras do Metropolitan Museum of Art, Una Johnson, curadora de gravuras do Brooklyn Museum, e Dorothy Lytle, do departamento de gravuras do MoMA.

A seleção de obras de pintores figurativos destacou os modos de vida da sociedade estadunidense na primeira metade do século XX. Alternando cenas do rural e do urbano, as imagens apresentadas por esses artistas destacam o crescimento das cidades, a introdução da tecnologia industrial no cotidiano das pessoas e novos padrões de comportamento e consumo, sem excluir cenas da beleza natural, do idílico e do melancólico, ao retratar a paisagem rural do interior do país e a vida no campo e nas pequenas cidades.

Essas duas visões se encontram na obra de Edward Hopper. Um dos principais pintores figurativos do país no início do século XX, Hopper foi representado na exposição com três telas. *Madrugada em Pennsylvania* (1942) apresenta a vista de uma plataforma de trem deserta, entre chaminés e prédios de uma região industrial da cidade. O uso dramático da luz é um componente central da obra de Hopper, marcada pela alternância entre sombras e áreas iluminadas, tratamento pictórico que reaparece em *Manhã no cabo Cod* (1950) e *Gás* (1940). Em ambas as pinturas, há uma contraposição entre a natureza — representada por uma floresta de pinhos no segundo plano — e a arquitetura de subúrbio das casas brancas de madeira. A solidão das figuras humanas — nos casos do frentista do posto de combustível em *Gás* e da dona de casa em *Manhã no cabo Cod* (**Fig. 27**) — é um fio condutor que perpassa o trabalho de Hopper, oferecendo um comentário crítico sobre a condição da vida moderna.

O tema do choque entre a arquitetura vernacular rural e as estruturas industriais foi explorado por Charles Sheeler em *Abstração de celeiro* (1946) e *Improvisação sobre uma cidade fabril* (1949). Com inclinação para o uso de formas geométricas para compor a paisagem, Sheeler foi um pintor do Preciosismo, movimento iniciado nos anos 1920 por artistas que desenvolveram um repertório visual repleto de cenas urbanas, com edifícios e fábricas, destacando a transformação da paisagem das cidades ocasionada pelos avanços da engenharia e da construção civil. As pinturas desse grupo provocam distanciamento, com cenas remotas,

nas quais a arquitetura toma uma dimensão monumental em cidades desertas e inabitadas (MURPHY, 2007).

Por outro lado, Reginald Marsh explora a cidade a partir da dimensão humana. Conhecido por enfatizar tipos sociais e momentos de lazer das classes trabalhadoras em áreas periféricas, em *Nadando para além do mercado ocidental de Washington* (1940) (**Fig. 28**) Marsh mostra um grupo de pessoas se banhando nos rios de Nova York, nas proximidades do mercado de Washington, que chegou a ser um dos principais centros de abastecimento da cidade. A região do cais, na beira do rio Hudson, era um local de comércio e trânsito de barcos a vapor, mas a população mais pobre também a ocupava como área de descanso e divertimento, como registra a composição de Marsh, que era um observador tenaz das classes urbanas, frequentemente retratando áreas pobres das cidades e tipos urbanos (BOURGUIGNON; BROWNLEE, 2018, p. 213).

Jacob Lawrence também retratava Nova York sob o ponto de vista das populações marginalizadas. Foi o único artista negro presente na exposição. *Tombstones* (**Fig. 29**), exposta na I Bienal, é uma cena da comunidade afro-americana do Harlem. Nos edifícios de apartamentos *brownstone*, moradores se apinham nas fachadas; uma mãe com um bebê de colo, um homem com um carrinho de criança, uma menina e um casal no sopé da escada. Todas as figuras rodeiam uma loja que vende lápides. A imagem sugere familiaridade com a morte e sua quase banalidade naquela comunidade. A produção de Lawrence reflete uma condição específica da arte moderna afro-americana, calcada em um repertório figurativo que refletia a condição de vida das populações negras urbanas nas metrópoles do norte do país.

Outra face das tensões raciais se vê nas serigrafias de Robert Gwathmey, artista ligado aos movimentos sociais, que retratou a condição do negro no sul dos Estados Unidos, especialmente nas zonas rurais. Realizadas no final dos anos 1940, período anterior aos movimentos por direitos civis, *Plantação de fumo* (1947) (**Fig. 30**) e *Colhendo fumo* (1947) também registram aspectos da vida dos trabalhadores rurais negros nas regiões ainda segregadas no Sul do país.

Como se vê, mesmo entre os artistas figurativos, a presença dos Estados Unidos na I Bienal foi caracterizada pela diversidade de visões e discussões sobre a sociedade da época. Não cabe aqui expandir os detalhes de todas as obras apresentadas, mas buscou-se pontuar alguns exemplos específicos para demonstrar o caráter plural do pavilhão e as temáticas retratadas pelos artistas vistos em São Paulo.

No campo da abstração, além da presença de pintores do Expressionismo Abstrato, como Jackson Pollock, Mark Rothko, William Baziotos, Willem de Kooning e Bradley Walker

Tomlin, a exposição também contou com obras de Mark Tobey, da Escola do Noroeste do Pacífico, cuja abstração passava por outros pressupostos conceituais, ligados a filosofias e religiões orientais. A visibilidade dos grandes nomes da abstração informal nos Estados Unidos foi, portanto, pontual e difusa no contexto panorâmico do pavilhão. Contudo, apesar disso, foi justamente a abstração que mais chamou a atenção da crítica local, como se vê a seguir nos textos deixados por Mário Pedrosa.

Figura 27 Edward Hopper, Cape Cod Morning, 1950, óleo sobre tela, 86.7 x 102.3 cm. Smithsonian American Art Museum.



Figura 28 Reginald Marsh, *Swimming Off West Washington Market*, 1940, *aquarela sobre papel*, 68 × 102 cm. Acervo Albright-Knox Art Gallery. Estate of Reginald Marsh. Artists Rights Society.



Figura 29 Jacob Lawrence, *Tombstones*, 1942, *guache sobre papel*, 73 × 57,2 cm. Whitney Museum of American Art.



Figura 30 Robert Gwathmey. Tobacco Farmers, 1947, serigrafia, 34,9 × 26,7 cm. Acervo Particular.



Figura 31 Jackson Pollock, Lucifer, 1947, óleo e esmalte sobre tela, 104,6 cm × 268 cm. Anderson Collection at Stanford University.



Diante da discrepância do conjunto das obras apresentadas, Mário Pedrosa criticou a apresentação dos Estados Unidos por sua falta de “coerência” (2006, p. 251). Há dois textos de sua autoria que citam a participação do país no evento. No artigo “A primeira Bienal”, ele faz um balanço geral do certame e, em algumas passagens, comenta a participação estadunidense.

Sobre a Bienal como um todo, Pedrosa pontua: “O público brasileiro tem, assim, pela primeira vez contato com o que se convencionou chamar de arte moderna. O impacto foi terrível e direto. Em muitos esse impacto produziu indignação, em outros perplexidade. Mas ninguém saiu dali indiferente” (2006, p. 251). O crítico sugere que havia certo despreparo do público para a compreensão da produção artística que via, sobretudo as obras abstratas. O autor descreve a desorientação dos visitantes desconcertados diante de obras não figurativas.

Desesperadamente em busca de um sentido, de um título significativo ou sugestivo ou de um nexos externo que lhes permitia penetrar naquela meada de linhas, planos e cores sem objetividade aparente, eles não sabem o que ver. Acostumados a olhar um quadro ou uma escultura para apreciar um assunto ou a fidelidade de uma cópia do natural, eles se sentem despreparados para ver uma pintura não somente sem assunto, mas também sem figuras, sem objetos reconhecíveis (PEDROSA, 2006, p. 249).

A mostra foi marcada pela polêmica. A presença de obras abstratas foi um dos pontos de debate. Em sua análise, Pedrosa identifica duas vertentes fundamentais que foram polarizadas na exposição. “De um lado, a arte realmente moderna, constituída pelos não figurativistas de todas as nuances. De outro, as diversas variantes objetivistas ou figurativistas” (2006, p. 250). Na primeira vertente, que vê como superior, o crítico inclui a produção da abstração geométrica, citando os suíços Max Bill, Sophie Täuber-Arp e Walter Bodmer, a estadunidense Irene Rice Pereira, o alemão Hans Uhlmann e o brasileiro Abraham Palatnik. Em oposição estava o que Pedrosa identificou como a “velha Europa”, a “moda de ontem”, os “sub-Picassos e sub-Matises” que “representam ali o passado imediato”, neste grupo inserindo os italianos Massimo Campigli e Renato Birolli, os franceses Roger Chastel, Jean Bazaine e Edouard Pignon e o belga Paul Delvaux (Ibid.).

No caso dos Estados Unidos, ele deixa clara a sua decepção:

A Bienal paulista trouxe assim ao mundo artístico e culto do País uma verdadeira revisão de valores. [...] Essa mesma lição servirá também às artes dos países continentais. *Até mesmo aos Estados Unidos, onde confluem com uma violência inaudita o novo e velho, o presente e o passado, o que é morte e o que está nascendo, as mistificações de um Peter Blume e as pesquisas honestas e severas de um Pollock, de um David Hare. A Bienal paulista lhes poderá trazer, pois, uma mensagem de coerência e de enobrecimento do*

moderno pelo estilo, coisa de que os americanos estão muito precisados (PEDROSA, 2006, p. 251, grifo nosso).

Pedrosa aprofunda sua análise da representação na I Bienal em outro texto, intitulado “Atualidade do abstracionismo”, publicado na *Tribuna da Imprensa* em 3 de novembro de 1951. Nesse artigo, ele compara as formas de abstração em curso na arte moderna, atribuindo certo “pessimismo” e “tendência niilista” ao trabalho dos artistas do Expressionismo Abstrato (PEDROSA, 2000, p. 181). Na sua leitura, as obras dessa vertente eram expressões de um “desejo coletivo de autodestruição”:

É o caso, por exemplo, de um Pollock com o seu *Lúcifer* (Fig. 31) ou um W. Kooning com *Ático* (Fig. 25), cujo abstracionismo [...] se manifesta através de um emaranhado de linhas e de manchas coloridas aparentemente arbitrárias, que se poderia traduzir por uma espécie de desespero, de violência, certa aquiescência com a desordem espontânea. [...] Em outros artistas americanos, como Rothko e seus afins, a tendência abstracionista trai como que uma volta à indefinição, à supressão da linha ou da forma definida, ao mundo pequeno burguês desestruturado do impressionismo (PEDROSA, 2000, p. 181).

Outros artistas citados pelo crítico brasileiro são Stuart Davis, a quem ele atribui um “cansaço”, uma vontade de parar na era do cubismo e da colagem. “Nota-se certo entreguismo nele, um tornar-se espontâneo na velhice... pelo desencanto” (PEDROSA, 2000, p. 181). Os poucos elogios são dedicados a Irene Rice Pereira e Mark Tobey.

Em compensação, ao lado de tendências destrutivas de um Pollock e de *A jovem fúria*, de T. Roszak, obra premiada, há Rice Pereira com sua tentativa de captar na horrível vulgaridade das noites da Broadway um esquema fortuito de beleza e de perenidade; há um Mark Tobey com os seus *Ritmos pacíficos* que procura ficar sempre, haja o que houver, na escala humana (PEDROSA, 2000, p. 181).

Pedrosa criticou ainda o que ele entendeu como as lacunas da participação do país no evento. “Faltaram, no conjunto americano, os abstracionistas mais diretamente descendentes do cubismo, como George L. K. Morris⁷⁸, [Jean] Xceron⁷⁹ etc., bem representativos do otimismo americano no que tem de melhor e mais aristocratizado” (PEDROSA, 2000, p. 181).

⁷⁸ Apelidado de “o cubista de Park Avenue”, George L. K. Morris (1905-1975) vinha de uma família abastada. Estudou arte e literatura na Universidade de Yale e, após a sua formação, fez uma viagem a Paris, onde foi aluno de Léger e Ozenfant na Académie Moderne. De volta a Nova York, fundou a revista *Plastique*, com, entre outros artistas, Sophie Täuber-Arp, outra referência de Mário Pedrosa em sua crítica sobre a I Bienal. Morris também se associou aos American Abstract Artists, foi membro fundador da organização e serviu como seu presidente por um período. O seu estilo de pintura permaneceu ligado aos preceitos do cubismo, mesmo quando outros artistas se voltavam para a abstração gestual. Ver a nota biográfica do artista no site do Smithsonian American Art Museum. Disponível em: <<https://americanart.si.edu/artist/george-l-k-morris-3421>>.

⁷⁹ Nascido na Grécia e naturalizado estadunidense, Jean Xceron (1890-1967) foi um escritor, crítico de arte e pintor ligado ao construtivismo. Participou do grupo *Abstraction-Création*. Ver a nota biográfica do artista no site do Smithsonian American Art Museum. Disponível em: <<https://americanart.si.edu/artist/jean-xceron-5505>>.

Analisando o artigo de Pedrosa com distanciamento histórico, pode parecer um tanto estranho ou não acertado o comentário do crítico brasileiro, uma vez que nenhum desses artistas ganhou a relevância que ele previu em seu texto de 1951.

De tom mais político, esse artigo estabelece um paralelo entre a abstração realizada nos Estados Unidos e o realismo social soviético. Apesar das críticas à exposição, Pedrosa a valoriza como um ambiente libertário onde o artista pode desenvolver sua linguagem artística abstrata, sem imposição de uma política de Estado. Por outro lado, Pedrosa confronta o realismo social, que estaria a serviço da “glorificação da burocracia dirigente do Estado soviético” (PEDROSA, 2000, p. 182).

A arte abstrata dos Estados Unidos é rica de contradições e de correntes opostas. Sua força está nessa variedade e sobretudo na extrema liberdade de pesquisas de seus artistas, que trabalham não só desamparados dos poderes públicos, como sob a hostilidade destes. Mas por isso mesmo ela é uma arte de subversão, de inconformismo, de fé, de participação ativa na vida americana de que é uma expressão autêntica e, sob certos aspectos, a mais promissora. Se os Estados Unidos fossem um país em que o Estado já fosse senhor de tudo e de todos, a “doutrina oficial” de sua arte seria a que hoje prevalece na Rússia (PEDROSA, 2000, p. 181).

A presença dos Estados Unidos na I Bienal extrapolou o debate estético estrito, ganhando uma dimensão de ordem política. Esse aspecto aparece não só nos textos de Pedrosa, mas também nos de outros críticos. Uma análise do jornalista Fernando Pedreira⁸⁰ sobre a I Bienal, que circulou na revista *Fundamentos*, publicação ligada ao Partido Comunista Brasileiro, busca evidenciar as conexões entre o empresariado paulista — representado pela figura de Francisco Matarazzo Sobrinho — e o imperialismo estadunidense, destacando a aliança estabelecida com Nelson Rockefeller e o MoMA.

Para a historiadora Aracy Amaral, Fernando Pedreira aponta na realização da Bienal uma tentativa de “induzir o meio artístico a se alinhar com as novas tendências da arte mundial, ao invés de se remoer com inquietações que poderiam resultar em crises desestabilizadoras de um sistema que a classe dominante deseja que permaneça” (AMARAL, 1984, p. 248). Pedreira encara a Bienal e a presença de tantos artistas de tendências abstratas como um complô das classes dominantes, assessoradas por forças estrangeiras, para aumentar a sua influência sobre a intelectualidade brasileira e diminuir o impacto da arte socialmente engajada e revolucionária. Em seus termos, a presença da arte abstrata no evento induzia a produção nacional a cair no

⁸⁰ Fernando Pedreira (1926-2020) foi um jornalista, ex-diretor do *Estado de S. Paulo* e membro do Partido Comunista Brasileiro, com o qual rompeu em 1956. Iniciou a sua carreira no jornal *Diário de S. Paulo*, tendo escrito para diferentes revistas e jornais. Foi embaixador do Brasil junto à Unesco entre 1995 e 1999.

“pântano do formalismo moderno”, como escreve no texto “A Bienal – Impostura cosmopolita”:

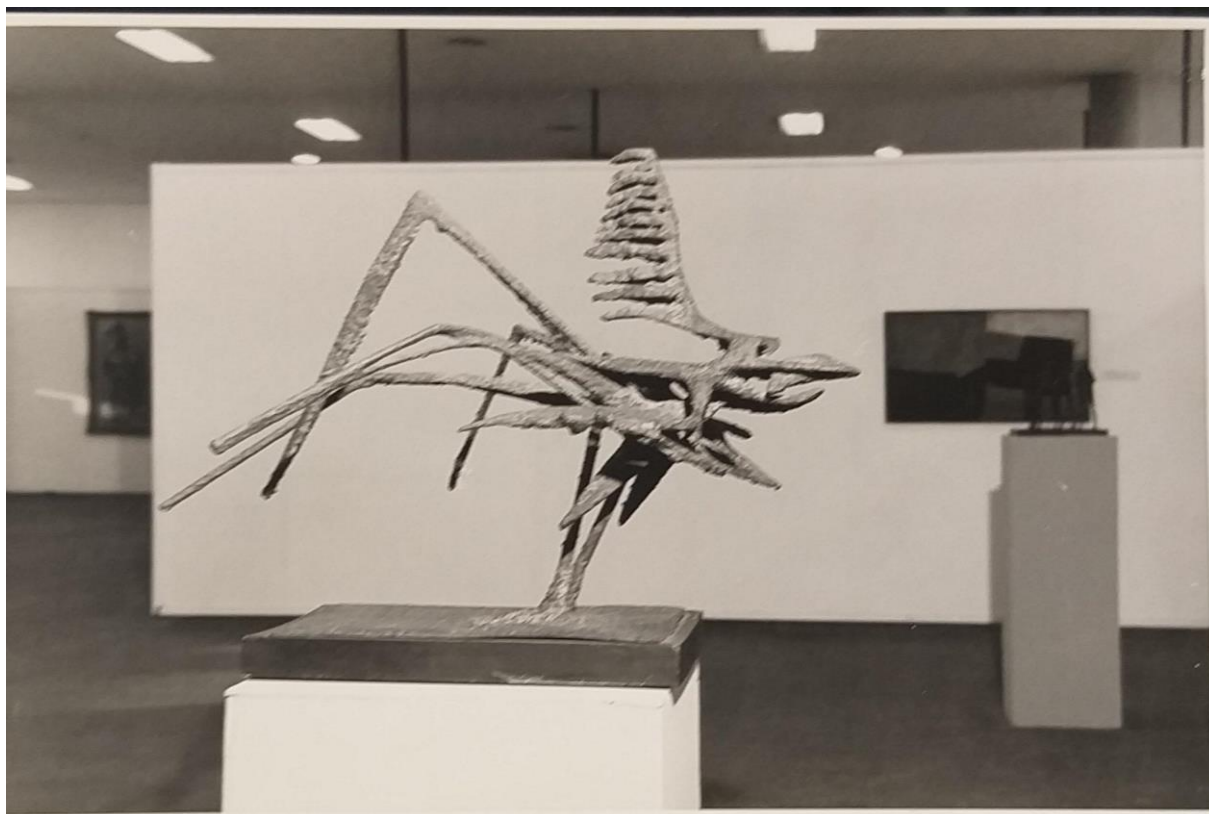
Assim como fizeram nos países mais adiantados, também entre nós as classes dominantes [...] estão montando a sua máquina de corrupção e propaganda, para controlar e orientar o desenvolvimento das artes plásticas. Este verdadeiro truste chefiado por Nelson Rockefeller e que inclui, notadamente, como vimos, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e o British Council (além do próprio Museu de arte Moderna de São Paulo, ligado ao primeiro por um convênio) cuida agora de reforçar as suas bases no Brasil, de aumentar sua influência em nossos meios artísticos. Fazendo da Bienal uma apoteose do modernismo decadente Matarazzo Sobrinho não se limita a afundar a arte no pântano do formalismo moderno. Na verdade, há mais de meio século que as classes dominantes perceberam o grande serviço que lhes poderiam prestar as tendências ditas modernas, tendências que negam o valor social da arte, sua função educadora e progressista, transformando-a num jogo formal para a delícia dos iniciados. Esse seria o objetivo dos Srs. Rockefeller, Matarazzo, Chateaubriand, Jafet e demais mecenas do mesmo tipo [...]. Nunca se tinha visto, entre nós, manobra tão evidente para colaborar, sob o domínio dos tubarões da finança, a produção artística nacional. Nunca fora mais claro o esforço do imperialismo, através dos seus agentes (o mecenas Rockefeller à frente) para firmar posições e ganhar influência entre os intelectuais brasileiros (PEDREIRA apud AMARAL, 1984, p. 249-50).

Outro crítico da iniciativa da Bienal foi o arquiteto João Batista Vilanova Artigas, também colaborador da revista *Fundamentos*. Em um texto sobre a I Bienal publicado no jornal *Hoje*, Artigas se opõe ao predomínio da abstração entre os artistas representados, associando essa vertente artística a uma acomodação aos interesses burgueses: “Se coloca na Bienal uma grande exposição de arte abstrata no Brasil, com o comparecimento maciço dos heróis da arte decadente da burguesia, que transforma o nosso país em quartel-general do cosmopolitismo” (ARTIGAS apud AMARANTE, 1987, p. 16). Artigas também foi um voraz crítico do sistema de premiação, que em sua visão buscava fomentar o mercado de arte e criar uma classe compradora de arte abstrata. “Criaram um mercado para artistas que, com isso, terão seus problemas resolvidos, desde que pintem como os compradores desejam” (Ibid., p. 17).

Por meio do recorte de alguns textos de Mário Pedrosa, Fernando Pedreira e Vilanova Artigas que circularam na época da I Bienal de São Paulo, buscou-se mostrar como estava tensionado o ambiente artístico e político nos dias do evento, e como a presença dos Estados Unidos foi refutada por parte da imprensa local, seja pelo conteúdo estético das obras ou pelo posicionamento político contra a imagem do país. Como apontam especificamente as análises de Pedrosa, vários artistas que hoje são reconhecidos como a expressão máxima da arte do Pós-Guerra nos Estados Unidos foram duramente criticados.

3.2.1 A premiação de *Jovem fúria*, de Theodore Roszak

Figura 32 Vista da exposição dos Estados Unidos na I Bienal, com destaque para Jovem fúria, de Theodore Roszak, vencedora do prêmio de aquisição Jafet. Fotografia do acervo documental do MAC USP.



Jovem fúria, de Theodore Roszak (**Fig. 32**), foi uma das sete esculturas escolhidas pelo júri da Bienal para receber o prêmio Aquisição, passando a integrar a coleção do antigo MAM SP.⁸¹ Uma análise mais detalhada dessa obra oferece um registro do debate que se estabeleceu nos anos 1950 em torno da abstração informal em oposição à abstração geométrica no campo da tridimensionalidade, cujo exemplo mais icônico é *Unidade tripartida*, de Max Bill, vencedor do Prêmio Regular de Escultura na I Bienal. A relevância da obra do suíço para o debate sobre a arte concreta está bem sedimentada nos escritos sobre o modernismo no Brasil (AMARAL, 2006; FARIAS, 2002, 2019), ao passo que outras esculturas que receberam prêmios Aquisição

⁸¹ As esculturas premiadas na I Bienal de São Paulo revelam um conjunto diverso, que aponta para uma amplitude de visões estéticas e práticas de produção. Além de Theodore Roszak e Max Bill, já citados, os estrangeiros premiados incluem o italiano Luciano Minguzzi [*Gato persa*, 1949, bronze] — que havia sido laureado com o Grande Prêmio de escultura da Bienal de Veneza um ano antes — e a francesa Germaine Richier [*A floresta*, 1946, bronze]. No lado brasileiro, o Prêmio Regulamentar de Escultura foi concedido a Victor Brecheret [*Índio e suassuapara*, 1951, bronze], e dois prêmios de aquisição selecionaram Mario Cravo Jr. [*Briga de galos*, 1950, cobre patinado] e Bruno Giorgi [*Figura*, 1951, gesso patinado]. Lista de obras premiadas nas bienais disponível em Magalhães (2019).

não tiveram a mesma fortuna crítica, desaparecendo totalmente ou sendo coadjuvantes da narrativa sobre o campo da escultura no evento.

O único prêmio recebido pelos Estados Unidos foi destinado a um artista polonês de nascimento, naturalizado estadunidense. Nascido em Poznán em 1907, Roszak emigrou para na década de 1920. Em Chicago, começou a frequentar cursos do Art Institute local. Na década de 1930, mudou-se para Nova York. Roszak trabalhou em pintura, desenho, gravura e escultura, explorando diferentes suportes e linguagens estéticas. Durante a Grande Depressão, Roszak foi empregado pelo Works Progress Administration para atuar como instrutor do Design Laboratory em Nova York. Esse laboratório teve a participação de Laszlo Moholy-Nagy e objetivava “transplantar para os Estados Unidos os princípios e métodos da Bauhaus” (ARNASON, 1957, p. 14). Seu estilo no período inicial da carreira remetia às vanguardas europeias, transitando entre o cubismo e o surrealismo na pintura, e no construtivismo, na escultura.

As obras de Roszak desse período são construídas, soldadas, realizadas pela adição e junção de materiais industriais. Entre 1932 e 1945, ele passou a explorar o uso de cobre, alumínio, aço, madeira e vidro. Em seu texto “Some Problems of Modern Sculpture” (1949), ele descreve a necessidade de buscar novos materiais que permitissem a combinação entre maleabilidade e resistência elástica, que a seu ver não estavam disponíveis nas propriedades naturais da pedra e da argila, elementos mais tradicionais da escultura (ROSZAK, 1949, p. 54). Segundo ele, a tecnologia moderna permite ao artista trabalhar o metal com flexibilidade, moldando um material duro “tão facilmente quanto a cera” (Ibid.). Passou a usar uma solda mecânica para unir as ligas metálicas e acoplar materiais de diferentes propriedades e texturas. “Essas possibilidades técnicas permitem a expressão de novas ideias e experiências plásticas” (Ibid.).

Na década de 1940, Roszak começou a trabalhar com a torção de cabos de aço na série *Spatial Constructions*, na qual o artista cria estruturas leves, desenhando no espaço com o uso do metal e explorando a potência estética do vazio e do espaço negativo (**Fig. 33**), em diálogo com o que David Smith também estava realizando. “O metal em si possui pouca história da arte. As associações que ele possui são deste século: poder, estrutura, movimento, progresso, suspensão, destruição, brutalidade” (SMITH apud WOOD; HULKS; POTTS, 2007, p. 195-99), escreveu Smith, em uma conferência intitulada “A Nova Escultura”, organizada por Alfred Barr no MoMA em 1952. Roszak foi um dos artistas convidados a contribuir para a conferência, compartilhando sua visão sobre o futuro do meio. Em sua contribuição ao seminário, ele explica o seu recente afastamento dos princípios construtivistas em prol da abstração informal:

O trabalho que estou fazendo agora constitui uma reversão quase completa de ideias e sentimentos encontrados em meu trabalho anterior. [...] Em vez de bordas afiadas e seguras, linhas e formas agora estão retorcidas e atadas, até mesmo hesitantes. Em vez de apresentar cromo liso, as superfícies são chamuscadas e grosseiramente desgastadas. [...] A forma que julgo necessário afirmar é para ser um lembrete contundente de conflitos e lutas primordiais, que lembram as forças brutas que não apenas produzem vida, mas que também ameaçam destruí-la (ROSZAK, 1968, p. 55).

Durante a Segunda Guerra Mundial, Roszak trabalhou como técnico na construção de aeronaves da Brewster Aircraft Corporation, que fornecia caças e bombardeiros para o exército (ARNASON, 1957). Essa experiência — bem como as informações sobre os horrores do totalitarismo, da guerra e destruição na Europa — foi fundamental como indutora da mudança em seu trabalho. Em 1945, ano final da guerra, Roszak deixou de realizar objetos construtivistas e passou a trabalhar com metal soldado em esculturas expressionistas abstratas que tinham como temática “conflitos e lutas primordiais” (ROSZAK, 1968, p. 55).

Nos anos seguintes, os temas que emergiram no trabalho de Roszak fazem referência a sentimentos negativos e questões psicológicas, à morte e ao mundo sobrenatural, como evidencia a escolha dos títulos de algumas de suas obras do período: *Anguish* (1946-1947), *Surge* (1946), *Jovem fúria* (1948), *Requiem* (1958), *Invocation I* (1947), *Annunciation* (1958). Insetos, aves, monstros marinhos e outros seres sombrios aparecem recorrentemente em suas obras, bem como referências à mitologia grega e à literatura.

Jovem fúria é uma escultura de 1948 e não há dados que informem se ela foi exibida ao público antes da I Bienal. Feita em bronze sobre uma base de madeira, sua forma alude a um pássaro em movimento. O espaço é sugerido pelos vazios, e o metal é moldado para criar um desenho de perfil de ave ou galo com a crista eriçada. O corpo do animal é uma estrela de cinco pontas, que parece se agitar em posição de confronto ou embate. O bico é largo e o espaço que sugere o olho, profundo e ameaçador. A superfície do material é tratada com aspereza, é enrugada. A manipulação do bronze pelo artista cria uma textura irregular, evidenciando um padrão que alude às penas e à crista de uma ave.

Para realizar essa escultura, Roszak trabalhou a partir de um desenho preliminar (**Fig. 36**). Era um processo comum em sua prática, que aparece como uma importante ferramenta para pensar as formas e linhas gerais da escultura. Fica evidente a atenção do artista ao tratamento da superfície e aos seus estudos da forma das penas, cabeça e bico. Sobre o uso do desenho como base do trabalho em escultura, Roszak escreveu:

Meu próprio método de trabalho é fazer um desenho de uma ideia que, quando traduzida tridimensionalmente em arame de aço, estabelece uma interrelação de linhas, contornos e tensões. Estes podem multiplicar-se ou diminuir à medida que o trabalho continua, mas, em última análise, determinam o caráter primário dos planos e das massas. A expressão espacial é, assim, simultaneamente evoluída, alistando todos os elementos plásticos disponíveis no mesmo instante (ROSZAK, 1949).

Em abril de 1951, Roszak expôs na galeria Pierre Matisse, apresentando esculturas de metal soldado, expressionistas e abstratas, do mesmo período de *Jovem fúria*.⁸² A exposição foi um pivô na carreira do escultor, e o grande prestígio do marchand também precisa ser levado em conta para contextualizar a presença da obra de Roszak em São Paulo naquele mesmo ano.⁸³ Sua mostra solo foi bem recebida pela imprensa nova-iorquina, tendo sido reconhecida como uma “brilhante conquista” por Stuart Preston, em um artigo para o *The New York Times*:

A violência de suas formas torturadas; a manipulação expressionista das superfícies e a força enfática do meio — metais duros lascados, triturados e amassados — conferem a essas esculturas a máxima solidez no espaço. As formas não são de todo “puras”. Um significado romântico ou poético pode ser lido facilmente nelas. Elas podem ser monstruosos crustáceos pré-históricos preservados para sempre em [...] bronze, aço e cobre. Ou podem representar uma dança horrenda de morte capturada em uma erupção de metal. Elas estão longe de pedir admiração por sua beleza. Tais convulsões podem oprimir um artista menor. Mas Roszak não se deixa distrair de seu trabalho principal, o controle do movimento central de suas formas. Com isso, sua modelagem brilhante e seus enriquecimentos na superfície [do metal] se tornariam sem sentido (PRESTON, 1951).

Clement Greenberg também havia reconhecido a relevância do trabalho de Roszak. Em seu texto “A Nova Escultura” (1949), ele lista onze escultores que teriam a capacidade de realizar uma “contribuição audaciosa” para a arte moderna. Segundo o crítico, “o número de jovens escultores promissores neste país é tão maior, proporcionalmente, que o de jovens pintores promissores” (GREENBERG apud FERREIRA; COTRIN, 1997). Entre os nomes mencionados por Greenberg, mais da metade teve seus trabalhos representados no pavilhão dos

⁸² O catálogo da I Bienal de São Paulo indica que a obra *Jovem fúria* provinha da “Pierre Matisse Gallery”. Uma hipótese para sua não inclusão na mostra solo de abertura de Theodore Roszak na galeria é que a obra tinha sido previamente selecionada para integrar o Pavilhão dos Estados Unidos da I Bienal de São Paulo e, por isso, não estava disponível para venda, como as demais esculturas apresentadas (BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 1951).

⁸³ Grande parte das esculturas apresentadas nessa exposição pertence hoje a acervos de importantes museus norte-americanos, como o MoMA, o Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, o Smithsonian Institution, o Whitney Museum e The Cleveland Art Museum, bem como a museus universitários regionais, demonstrando a capilaridade da circulação da obra de Roszak no país e a relevância da sua produção na formação de acervos de escultura moderna nas instituições norte-americanas. Ver o fôlder da exposição e as informações de proveniência disponíveis no site do artista: <<https://www.theodoreroszak.com/exhibitions-1#/new-gallery-1>>

Estados Unidos na I Bienal: David Smith, Theodore Roszak, David Hare, Herbert Ferber, Richard Lippold e Isamu Noguchi. Quase todos os demais artistas tiveram obras em outras edições da Bienal.⁸⁴

É importante notar que Greenberg escreveu uma segunda versão desse texto, publicada em 1958 sob o título “Sculpture in Our Time”, na qual ele omite a menção a esses artistas — talvez por discordar da sua análise inicial, dado o espaço de tempo que teve para observar o desenvolvimento do trabalho dos artistas. Na versão de 1958 do texto, ele escreve:

A arte se deleita em contradizer as previsões feitas sobre ela, e as esperanças que coloquei na nova escultura dez anos atrás, na versão original deste artigo, ainda não foram confirmadas — na verdade, parecem ter sido refutadas. A pintura continua como a principal e mais aventureira e expressiva das artes visuais (GREENBERG, 1993, p. 55-61).

Roszak, portanto, teve seu nome literalmente apagado da história, ao menos sob o ponto de vista da crítica de Clement Greenberg. Sabe-se que o crítico chegou a ter em sua coleção uma escultura de Roszak, da qual mais tarde se desfez (TAYLOR, 2018). A mudança de Roszak — de uma prática geométrica e construtivista para uma escultura que explora temas ancorados no mundo natural, na literatura e na psique humana — pode ter sido o motivo do desinteresse de Greenberg por sua obra, uma vez que seu trabalho se distanciou da abstração “pura” que o crítico valorizava. Talvez isso explique, em parte, a escassez de estudos sobre a obra desse escultor, que teve seu período de maior divulgação no meio artístico na década de 1950, mas depois pareceu cair no esquecimento. Segundo a historiadora da arte Meghan Bissonnette,

na década de 1940 e início dos anos 1950, os trabalhos de Hare, Ferber, Lassaw, Lipton, *Roszak* e Smith foram considerados por muitos como estando na vanguarda dos desenvolvimentos na escultura. No final da década de 1950, porém, e cada vez mais nos anos 60, perderam favor, com exceção de Smith, que é o único escultor entre esses seis que teve um sucesso nacional e internacional duradouro. Enquanto isso, as esculturas de Hare, Ferber, Lassaw, Lipton e Roszak passaram a ser vistas como derivadas da pintura Expressionista Abstrata. Desde então, suas esculturas foram em grande parte apagadas das narrativas da arte americana do pós-guerra (BISSONNETTE, 2015).

Roszak teve reconhecimento em vida no campo artístico e no grupo de artistas abstratos em Nova York, sendo possível compreender a premiação de *Jovem fúria* e sua estatura no cenário artístico em 1951, em meio ao debate sobre abstracionismo informal na escultura.

⁸⁴ Escultores que não tiveram seus trabalhos apresentados na I Bienal: Seymour Lipton, Peter Grippe, Burgoyne Diller, Adaline Kent e Ibram Lassaw. Exceto Peter Grippe, todos os artistas citados por Greenberg em seu artigo participaram de outras edições da Bienal: Lipton na IV Bienal, Diller na VI, Kent na III e Lassaw na IV Bienal. Ver: Arquivo Bienal, Banco de Dados Online: <<http://arquivo.bienal.org.br/pawtucket/>>

Aspectos que se destacam no trabalho de Roszak e no debate sobre a “nova escultura”, como definiu Clement Greenberg, incluem: a introdução de processos e ferramentas industriais na prática escultórica; o uso e a união de materiais não tradicionais — como ligas metálicas, aço, plásticos; e o abandono do monolito em busca de uma nova percepção e construção de espaço.

De maneira mais ampla, é interessante notar os processos do júri da Bienal, que em sua primeira edição escolheu premiar tanto a obra expressiva de Roszak como a escultura apolínea de Max Bill, *Unidade tripartida* — trabalhos dissonantes em suas propostas estéticas e conceituais. A recepção dessas obras pela crítica local também não poderia ter sido mais diferente. Ao contrário de Max Bill, que foi muito celebrado e é um dos destaques da coleção do MAC USP, houve pouca ou quase nenhuma repercussão na imprensa brasileira sobre a obra Roszak, além de meras citações protocolares de sua premiação. Um crítico que brevemente observou, com pesar, sua premiação foi Mário Pedrosa, para quem a abstração informal que vinha dos Estados Unidos era caracterizada por “tendências destrutivas de um Pollock e de *A jovem fúria*, de T. Roszak” (2000, p. 181). A análise dos critérios de valorização que marcaram o debate em torno da escultura na I Bienal permite compreender melhor a construção de narrativas dominantes sobre o modernismo e a repensar essas histórias, ajudando a entender — seja pelo apagamento que realiza Greenberg ou pelo desdém de Pedrosa — porque a obra de Roszak é pouco conhecida e permaneceu na reserva técnica durante grande parte das últimas décadas.

Figura 33 Theodore Roszak, Back to Construction, 1932-45, cabo de aço pintado, 59,7 × 43,2 × 25,4 cm. Acervo Barney A. Ebsworth, Seattle, Washington.

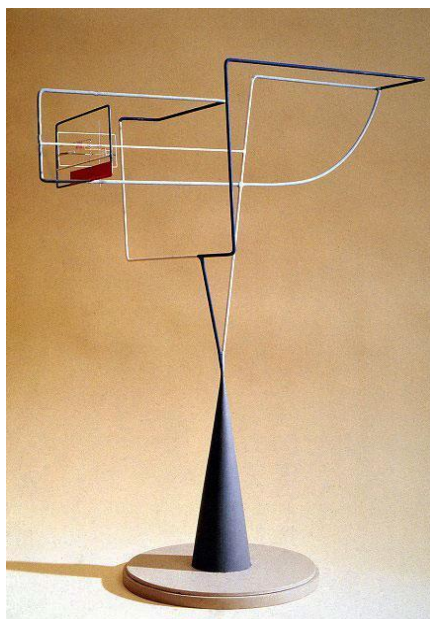


Figura 34 Theodore Roszak, Firebird, 1950-1951, ferro com bronze e latão, 78,7 × 104,1 × 68,6 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York.



Figura 35 Theodore Roszak, Jovem fúria, 1948, bronze e madeira, 77,3 × 93 × 65,4 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Prêmio Aquisição Jafet na I Bienal. Acervo MAC USP.



Figura 36 Theodore Roszak, Young Fury and Firebird, 1948, nanquim sobre papel. Acervo Colorado University Art Museum, University of Colorado Boulder.



3.3 “Escultura às avessas”: a Sala Calder na II Bienal

Figura 37 Vista da exposição da Sala Alexander Calder na II Bienal. Foto do Arquivo Histórico Wanda Svevo.



Realizada em comemoração ao IV Centenário da cidade de São Paulo, entre dezembro de 1953 e fevereiro de 1954, a II Bienal tomou proporções maiores que as da primeira edição, ocupando dois pavilhões projetados por Oscar Niemeyer no Parque do Ibirapuera, com área total de 28 mil m², espaço quase sete vezes maior que o do pavilhão do Trianon, e alcançando um público de 198 mil pessoas (AMARANTE, 1987, p. 35). Houve 40 exposições nacionais e 16 salas retrospectivas (BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 1953, p. 23). Essas salas foram um pedido de Sérgio Milliet, então diretor artístico, às delegações: “Sugerimos que cada país, ao lado de seus jovens artistas, enviasse a São Paulo um conjunto significativo do movimento em que se havia realçado ou uma amostra da obra de seu artista de maior renome universal” (Ibid., p. 25). Foram realizadas exposições de Pablo Picasso, Paul Klee, Piet Mondrian, Henri Laurens, Germaine Richier, Ferdinand Hodler, Edvard Munch, James Ensor e Oskar Kokoschka, entre outras. Nesse contexto, os Estados Unidos apresentaram uma mostra panorâmica de Alexander Calder (FARIAS, 2002, p. 81).

Ao contrário das ressalvas de Pedrosa sobre os Estados Unidos na I Bienal, o crítico foi um grande defensor da participação de Calder na segunda edição. Cotado para receber o grande

prêmio, ao escultor foi concedido, no entanto, um reconhecimento menor, na forma de um prêmio Aquisição, que por sua vez também não se concretizou. A maior premiação foi dada ao cubista francês Henri Laurens, ao passo que o prêmio regulamentar de escultura foi para o britânico Henry Moore (FARIAS, 2002, p. 85).

Um artigo publicado na *Folha da Noite* expõe os bastidores da seleção do grande prêmio, disputado entre Calder, Laurens, Moore e Marini. É interessante notar a força da escultura no certame. A reportagem também menciona Pablo Picasso, mas explica que o espanhol não podia concorrer à premiação, pois sua sala fora organizada a pedido da Bienal e não como parte de uma representação nacional. A vitória de Laurens é explicada como uma “reparação à injustiça”, pois dois anos antes, em Veneza, ele havia perdido a premiação para Ossip Zadkine, “o que causou grande consternação e provocou protestos dos franceses” (FARIAS, 2002, p. 85). Na reportagem, Pedrosa aparece como a voz mais ativa em defesa do estadunidense: “Calder, com sua arte, é um representante típico de nosso tempo, da civilização moderna, do otimismo, do bom humor. Sua arte é a que mais de perto influi sobre a sensibilidade do tempo” (FOLHA DA NOITE, 17 dez. 1953).

Em um texto de 1960, Pedrosa voltaria a comentar esse resultado. “Ainda para muita gente, inclusive para grandes nomes da crítica internacional, a obra de Calder era vista com olhos indecisos: seriam aquelas rodinhas, pétalas, folhas de ferro, vidro, caco, paus suspensos no espaço e açoitados pelo vento realmente uma ‘obra de arte’”? (PEDROSA apud SARAIVA, 2006, p. 222), escreveu. Ele atribuiu a vitória de Laurens à “timidez conservadora” do júri. Para Pedrosa, Laurens representava uma geração já consagrada do cubismo, ao passo que Calder fazia parte de uma “minoria em dia com a criação de nossa época” (Ibid.).⁸⁵

Se comparada à repercussão que outros artistas dos Estados Unidos presentes no MAC USP tiveram no Brasil, a situação de Calder é bastante singular. A recepção do escultor foi pautada por circunstâncias específicas, que explicam por que sua obra é tão amplamente conhecida e seus trabalhos têm mais presença em acervos e coleções privadas brasileiras do que os demais artistas deste estudo.

Desde o final dos anos 1930, o escultor já era conhecido entre os círculos de críticos, curadores, arquitetos e artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Suas primeiras obras foram

⁸⁵ Segundo relata Pedrosa nesse texto, votaram a favor do estadunidense Herbert Read, James Johnson Sweeney, Romero Brest, Max Bill e W. Sandberg. Pedrosa continuou a acompanhar a obra de Calder até quase o seu falecimento. Seu último texto sobre o escultor, “Reviravolta em Calder”, data de 1975, um ano antes da morte do artista, o que demonstra que o interesse por Calder persistiu ao longo de décadas.

vistas no Brasil nos Salões de Maio.⁸⁶ Ao longo da década de 1940, Calder esteve em contato com vários intelectuais brasileiros, com quem se encontrava nos Estados Unidos. Dois personagens particularmente determinantes, ajudando a fomentar oportunidades de exposição e reflexão em torno de suas obras no Brasil foram o arquiteto Henrique Mindlin e o crítico Mário Pedrosa.

Mindlin teve contato com o escultor em 1944, por intermédio de Philip Goodwin, curador de arquitetura do MoMA, responsável pela exposição *Brazil Builds* (SARAIVA, 2006, p. 34). A leitura da obra de Calder a partir do contexto da arquitetura modernista e de seu diálogo com ela tornou-se uma abordagem comum em sua recepção brasileira, sendo essa aproximação entre Calder e os arquitetos um dos motores centrais que ajudaram a fomentar o crescente interesse por seu trabalho no Brasil.⁸⁷ Mindlin foi o organizador da primeira mostra individual de Calder no país (SARAIVA, 2006, p. 35). Em carta enviada ao escultor em 1944, ele afirma: “dê-me apenas algum tempo e eu começarei uma febre de Calder no Rio”.⁸⁸ E assim fez.

Em 1948, o escultor veio ao Brasil para trabalhar na organização de exposições no Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, e no Museu de Arte de São Paulo (MASP), organizadas por Mindlin com apoio do Instituto de Arquitetos do Brasil e do grupo de patronos em torno do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que à época ainda não tinha sede própria — “de modo que a primeira mostra brasileira de Calder veio a ser igualmente uma das primeiras intervenções públicas do novo museu”, aponta Roberta Saraiva (2006, p. 64), em mais um indicativo da relevância do escultor por aqui. A autora aponta que a montagem da exposição envolveu, além das obras enviadas pelo próprio artista especificamente para o projeto, a inclusão de trabalhos que se encontravam em coleções privadas, demonstrando a popularidade de que Calder dispunha entre colecionadores brasileiros, mesmo antes de sua primeira grande mostra no país.⁸⁹ De particular interesse para esta pesquisa, Saraiva identifica duas obras que participaram dessa primeira exposição: *MóBILE amarelo, preto, vermelho e*

⁸⁶ Os Salões de Maio foram eventos com exposições e conferências organizados por Quirino da Silva, em 1937, 1938 e 1939, um dos “poucos eventos modernistas a divulgar a arte abstrata estrangeira no Brasil” no final dos anos 1930 (MONTEIRO, 2008, p. 95).

⁸⁷ Além do próprio envolvimento de Calder com Henrique Mindlin, é interessante notar que sua primeira exposição no Brasil aconteceu no prédio do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, obra icônica do modernismo brasileiro. O texto “Calder e Brasília”, de Mário Pedrosa também discute, essa questão (PEDROSA apud SARAIVA, 2006, p. 222).

⁸⁸ Carta de Henrique Mindlin a Alexander Calder, Rio de Janeiro, 8 nov. 1944. Nova York. Calder Foundation (SARAIVA, 2006, p. 35).

⁸⁹ De acordo com Saraiva, a exposição não publicou uma lista de obras, mas através da documentação fotográfica é possível identificar obras que pertenceram a coleções de Henrique Mindlin, Mário Pedrosa e Marcelo Roberto (2006, p. 69-70).

branco, doada por Nelson Rockefeller em 1946 ao antigo MAM SP, e *Snow Flurry II* ou *Grande móbile branco*, que seria adquirida por Ciccillo Matarazzo para o MAM SP.⁹⁰

Antes mesmo da grande individual, Calder já era conhecido através dos textos de Mário Pedrosa. O escritor foi um grande admirador de sua obra, que ele havia conhecido durante o exílio nos Estados Unidos, fugindo da ditadura varguista (VASCONCELOS, 2019, p. 181-82). Em 1944, por ocasião de uma retrospectiva realizada no MoMA, Pedrosa escreveu dois artigos fundamentais: “Calder, escultor de cata-ventos” e “Tensão e coesão na obra de Calder”. Quando Calder viajou ao Brasil em 1948 para preparar sua exposição, Pedrosa foi o principal interlocutor intelectual de sua linguagem escultórica com o público brasileiro. Esse fato é demonstrado tanto pelos dois artigos, que havia publicado anos antes no jornal *Correio da Manhã*, como pelas conferências que ele proferiu sobre o artista na sede do Ministério da Educação e Saúde e no MASP.⁹¹ Nesse mesmo ano, Pedrosa produziu um texto intitulado “A máquina, Calder, Léger e outros”. Através desse conjunto de artigos, Pedrosa começou a articular um novo vocabulário em torno da arte abstrata, estabelecendo conceitos fundamentais que seriam norteadores para toda uma geração de artistas concretos e neoconcretos.⁹²

Segundo Otília Arantes, o trabalho do estadunidense serviu como um ponto de inflexão importante no pensamento de Pedrosa, marcando o momento em que o crítico “se dedicará de forma mais sistemática à reflexão sobre questões estéticas” (2004, p. 15). Arantes atribui a Calder “a total conversão de Mário Pedrosa à causa da arte moderna, em particular na sua forma radical, a da arte abstrata” (Ibid., p. 53).

No Brasil, a recepção da escultura de Calder se colocou no centro das disputas entre o figurativismo e o abstracionismo, que dominaram o ambiente crítico nas décadas de 1940 e

⁹⁰ A pesquisadora Roberta Saraiva indica que a obra adquirida na II Bienal de São Paulo não foi *Grande móbile branco*, como consta em parte da bibliografia disponível, mas *A aranha (The Spider)*, de 1940, que segundo o catálogo da Bienal pertencia à coleção privada de Herbert Matter. Apesar de o artista ter recebido o Prêmio Sul-América Terrestres, no valor de Cr\$ 50.000, a aquisição não se consumou, por motivos não esclarecidos na bibliografia consultada e não encontrados na documentação disponível na Fundação Bienal e no MAC USP (SARAIVA, 2006, p. 64).

⁹¹ Trechos dos dois artigos de 1944 foram adaptados para compor a conferência intitulada “Calder e a música dos ritmos visuais”, no auditório do Ministério da Educação no Rio de Janeiro e no Museu de Arte de São Paulo, em 1948. Referência encontrada em nota de Arantes (2000, p. 67).

⁹² Sobre esse aspecto da influência da obra de Calder no desenvolvimento crítico de Pedrosa e na sua defesa da arte abstrata, ver também Formiga (2019). Formiga aprofunda o entendimento da relação de amizade entre Pedrosa e Calder, que se transformou em um projeto afetivo e estético que marcaria os desenvolvimentos da arte brasileira. Segundo a pesquisadora, foi na observação do trabalho de Calder que Pedrosa conseguiu encontrar uma solução para conciliar a defesa da abstração com seu posicionamento político. Por meio da abstração propositiva e utópica de Calder, Pedrosa encontra um modo de abraçar a abstração e, ao mesmo tempo, unir arte e vida, fugindo do niilismo e da circunspeção que via em outras formas de abstração, como o Expressionismo Abstrato, que Pedrosa refutaria ao longo de sua carreira. Segundo Formiga, a interação com a obra de Calder deu a Pedrosa o vocabulário necessário para explorar temas que lhe eram caros, encontrando caminhos para a sua defesa da abstração e sustentando o aparato teórico do neoconcretismo.

1950. Um indicativo disso é a inclusão de suas obras na exposição inaugural do MAM SP, *Do figurativismo ao abstracionismo*, organizada por Léon Degand em 1949, que buscava estabelecer uma trajetória evolutiva entre as duas vertentes, colocando a abstração como o ponto de chegada dos desenvolvimentos artísticos. Além dessas exposições, o móbile *Ogunquit* (1946) esteve presente no pavilhão da I Bienal.

Na ocasião da sua sala na II Bienal, Calder era, portanto, um nome conhecido entre a intelectualidade e a vanguarda artística no Brasil. Naquele momento, o escultor vivenciava um período de grande repercussão internacional. No ano anterior, fora escolhido para representar os Estados Unidos na Bienal de Veneza, ganhando o grande prêmio de escultura.⁹³

A exposição de Calder na II Bienal ocupou chão, paredes e teto do andar térreo do Pavilhão das Nações e apresentou 45 trabalhos, realizados desde o final dos anos 1920 até produções recentes completadas no próprio ano de 1953, que incluíam diferentes períodos e tipos de escultura na obra do artista. Fica evidente o cuidado da curadoria do MoMA para incluir diferentes momentos da sua produção, constituindo uma retrospectiva composta de objetos de sua fase figurativa e de suas criações aéreas abstratas de grande dimensão.

Entre os trabalhos mais antigos estavam pequenas esculturas em madeira com o formato de animais e criações com a temática circense, que Calder explorou em objetos e figuras humanas feitos com arame, madeira, cortiça e borracha durante sua estada em Paris nos anos 1920. Apesar da presença dessas miniaturas figurativas, o foco da mostra foram as esculturas abstratas.

Os móveis estão entre os trabalhos mais conhecidos de Calder, e na exposição da II Bienal tiveram a maior presença, pendendo do teto ou dispostos sobre o chão, como revelam as fotografias históricas. No conjunto de esculturas apresentado, o artista explora a junção de materiais industriais e métodos modernos de construção. Utilizando fios de arame e chapas de metal policromado, ele torce, perfura e conecta diferentes figuras geométricas, em criações que se interpõem em diferentes planos. Um exemplo é *MóBILE amarelo, preto, vermelho e branco* (**Fig. 19**), obra de pequenas dimensões geralmente apresentada sobre uma base ou mesa.⁹⁴ Ela é composta de uma estrutura de arame torcido preto, que forma uma base sobre a qual se equilibra uma chapa de metal amarelo, posicionada na horizontal, na qual há três cortes em

⁹³ Consultar a nota “International Distinction: 1946-1952” no portal da Calder Foundation. Disponível em: <<http://www.calder.org/work/by-life-period/1946-1952>>.

⁹⁴ O *MóBILE amarelo, preto, vermelho e branco* não foi mostrado na II Bienal. Contudo, é ilustrativo do tipo de móbile de base fixa realizado por Calder, cujos outros exemplos estiveram presentes no evento.

cada ponta, através dos quais passam fios de arame de onde pendem círculos, triângulos e linhas.

Um aspecto central da obra de Calder é o movimento. Em suas versões aéreas, que se agarram ao teto por fios, os móveis são compostos por um conjunto de finas placas de metal coloridas e conectadas por arames. Sua composição permite uma profusão de trajetórias pendulares e circulares. Entre os móveis vistos pelos visitantes da Bienal, destaca-se *Snow Flurry II* ou *Grande móbile branco* (**Fig. 38**). Como o título sugere, essa escultura tem grandes dimensões (158 × 220 × 90 cm). Construída em arame e metal, tem uma estrutura rizomática que se assemelha ao mesmo tempo aos galhos de uma árvore e a uma asa. Todos os círculos de metal, de diferentes tamanhos, são brancos, dando coesão cromática à composição. Trata-se do principal ponto de interesse desse móbile: não tanto a junção de diferentes materiais e cores, mas o comportamento de sua estrutura quando em movimento. Os móveis são, ao mesmo tempo, estruturas fechadas em si mesmas, restritas à sua própria fisicalidade, mas que surpreendem com coreografias múltiplas, agitadas por um sopro de ar ou postas em movimento pela mão humana.

Ferreira Gullar se referiu ao móbile de Calder como “um corpo vivo”, no qual era possível observar o “funcionamento independente de órgãos relativamente isolados dentro de um conjunto coerente” (GULLAR apud SARAIVA, 2006, p. 226). O crítico carioca destaca ainda a questão do tempo na obra de Calder. “Há ali, uma ampliação do tempo — um momento que se reparte em momentos, um *presente* multiplicado em *presentes*, que duram simultâneos e aprofundam, ampliam e diversificam a duração geral. A continuidade do tempo e do espaço se explicita: um se verte no outro e se recupera nele” (Ibid.). Gullar coloca Calder em diálogo com os preceitos de inovação da escultura e diz que, ao negar a massa, o artista tende a uma nova concepção de volume, composta por tempo e movimento. “A escultura moderna cortou a massa, vazou-a, cavou-a. Foi-se da massa para o espaço. O caminho de Calder é o contrário: ele já vem do espaço, ele constrói a escultura de dentro para fora” (Ibid.). Nesse sentido, para Gullar, “o móbile é uma escultura às avessas” (Ibid.).

A Sala Calder foi o ponto mais próximo do grande prêmio alcançado pelos Estados Unidos na década de 1950. Esse feito só seria conquistado em 1963, com a premiação de Adolph Gottlieb. Apesar do insucesso, essa exposição marcou a fortuna crítica do artista no que se refere à circulação de sua obra no ambiente brasileiro. A repercussão da sala na II Bienal foi enérgica entre os jovens artistas brasileiros. Segundo Saraiva, “o entusiasmo foi quase unânime. Franz Weissmann decepcionava-se com Henry Moore e considerava Calder ‘o grande escultor’ da Bienal, Abraham Palatnik via nos móveis ‘uma fusão de inventividade e estética’” (2006,

p. 169). A pesquisadora também cita a repercussão positiva de Waldemar Cordeiro e dos críticos Antonio Bento e José Geraldo Vieira, além de Pedrosa (Ibid.).

O lugar da crítica de Calder no Brasil situou a produção do escultor à luz dos desenvolvimentos da arte concreta e neoconcreta no país.⁹⁵ Para Saraiva, “Pedrosa saudara em Calder a confluência de construção e expressão, humor e mecânica; ou seja, o artista norte-americano sugeria ao crítico uma versão de abstracionismo que não se confundia com a estética objetivista e tecnológica, inspirada em Max Bill” (2006, p. 158). O contraponto da escultura do suíço Max Bill, com sua relação com os concretistas paulistas, à estética menos racionalista, mas igualmente abstrata, de Alexander Calder, bem como os pontos de contato com o neoconcretismo carioca, foi explorado em uma série diferentes pesquisas acadêmicas e projetos de exposição.⁹⁶

Luiz Camillo Osório entende a obra como “uma espécie de antídoto lúdico e processual à austeridade maquínica e serial advinda do artista suíço” (2016, p. 15). O curador afirma que os textos de Pedrosa sobre Calder estabeleceram “a semente do que brotaria uma década depois no neoconcretismo — o uso de materiais comuns, a dinamização da forma plástica, o desrecale do corpo e a quebra de uma distância mais contemplativa e cerimoniosa do público diante da obra” (Ibid., p. 16). Alguns desses conceitos, que perpassam os artigos de Pedrosa, foram fundamentais para a geração de artistas cariocas.

⁹⁵ Saraiva (2006, p. 157-58) menciona que os fundadores do grupo Ruptura, Waldemar Cordeiro e Lothar Charoux, estiveram na mostra de Calder no MASP, e que Luiz Sacilotto visitou Calder nos Estados Unidos, tendo ele próprio um móbil do artista em sua coleção particular

⁹⁶ Alguns trabalhos consultados sobre esse tema incluem a tese de mestrado de Bruno Gustavo Muneratto (2011), que busca traçar diálogos entre Calder, a crítica de Pedrosa e as obras de Franz Weissmann, Lygia Clark e Abraham Palatnik; o trabalho de doutorado de Gabriela Abraços (2012), que demonstra como Mário Pedrosa elaborou alguns aspectos centrais da sua tese sobre a Gestalt e as formas artísticas a partir da observação dos móveis de Calder; e também o artigo de Tarcila Formiga (2019), que adota o ponto de vista da amizade estabelecida entre o escultor norte-americano e o crítico brasileiro para falar de pontos de convergência com o projeto estético neoconcreto. Essa mesma linha de argumentação se repete na exposição *Calder e a arte brasileira*, curada por Luiz Camillo Osório, na sede Itaú Cultural, em 2016.

Figura 38 Alexander Calder, Grande móbile branco, 1948, metal pintado, 158 × 220 × 90 cm. Acervo MAC USP.



3.3.1 O prêmio de desenho de Ben Shahn

Além da sala especial dedicada a Calder, os Estados Unidos apresentaram uma sala geral, com uma mostra coletiva de 57 obras de 14 artistas. Ainda que com um número menor de artistas, a representação repetiu o senso de diversidade estética visto em 1951. Segundo René d’Harnoncourt, a seleção priorizou “ilustrar a variedade de estilos e pontos de vista que caracterizam a arte contemporânea dos Estados Unidos” (D’HARNONCOURT, 1953, p. 143). Cada artista foi representado por cinco a dez obras, o que proporcionou uma visão mais aprofundada que a da I Bienal, quando a maioria teve apenas uma obra exposta.

Na pintura, viram-se obras de três artistas do Expressionismo Abstrato — William Bazotes, Willem de Kooning, Bradley Walker Tomlin — ao lado de Hyman Bloom, artista nascido na Letônia e radicado em Boston, que trilhou uma poética individual ligada à exploração visual da figura humana, com forte influência da tradição judaica.⁹⁷ Robert

⁹⁷ Este artista recentemente passou por um processo de releitura, sendo objeto de novas publicações e exposições retrospectivas que reafirmaram sua relevância no campo da visualidade moderna dos Estados Unidos. Ver as exposições organizadas pelo Museum of Fine Arts, Boston, *Hyman Bloom: Matters of Life and Death* (2019-2020) e a publicação *Modern Mystic: The Art of Hyman Bloom* (2019). Foi Dorothy Miller, curadora do MoMA, quem inseriu Hyman Bloom no circuito das artes de Nova York, quando organizou uma das séries de exposições de jovens artistas intitulada *Americans*. Nessa exposição estava a obra *A noiva* (1941), adquirida pelo MoMA após a exposição e, mais de uma década depois, apresentada na Bienal de São Paulo. A mesma pintura já tinha sido aparecido na Bienal de 1951, e sua inclusão se repetiu na edição seguinte — o que reafirma o interesse dos curadores do museu pela obra de Bloom naquele momento. Mas ao longo das décadas seguintes ela seria esquecida. Em 1943, o museu nova-iorquino comprou outra obra sua, *A sinagoga* (1940), também apresentada na II Bienal. Temas judaicos reaparecem com frequência na obra de Bloom, que é influenciada não só pela herança

Motherwell também esteve presente, expondo uma série de desenhos. Apesar da presença crescente do Expressionismo Abstrato em relação à edição de 1951, ele ainda estava longe de ser o foco central da representação dos Estados Unidos, como aconteceu no final da década, com a sala Jackson Pollock em 1957 e o prêmio de Gottlieb em 1963. O movimento é timidamente descrito por D’Harnoncourt como “uma nova tendência que, surgindo pouco antes da guerra, continua ainda hoje a angariar adeptos” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1953, p. 144).

A presença do núcleo de gravuras merece destaque, pois, entre os seis artistas apresentados, o MAC USP possui obras de quatro. Os anos 1950 viram o desenvolvimento de muitas inovações na gravura nos Estados Unidos, e esse suporte gradualmente ganhou relevância em exposições internacionais. D’Harnoncourt destaca sua crescente importância: “Nos últimos anos as artes gráficas vêm sendo exploradas nos Estados Unidos com incomparável vigor e interesse. A seleção de gravura deste ano apresenta uma ideia do nível de seus estilos e processos” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1953, p. 144). Nessa ocasião foram apresentados trabalhos de Leonard Baskin, Seong Moy, Gabor Peterdi, Alton Pickens, Ralston Crawford e Sylvia Wald. O MAC USP possui obras dos quatro primeiros, que, contudo, não foram adquiridas no contexto das Bienais, mas entraram no acervo através de doações privadas. Entre as gravuras efetivamente apresentadas naquela Bienal, o MAC USP possui *Pastoral* (1947) (**Fig. 39**), de Alton Pickens, doada por Nelson Rockefeller.

Figura 39 Alton Pickens, Pastoral, 1947, água-forte e água-tinta sobre papel, 30,2 × 59,9 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.



cultural de sua comunidade, mas também por um profundo interesse por espiritualidade e misticismo e pela relação com a morte, como se pode ver em uma das pinturas mais potentes de Bloom na Bienal, intitulada *Cadáver feminino visto de costas* (1947).

No campo do desenho, os Estados Unidos foram laureados com o prêmio regulamentar dado a Ben Shahn. A boa recepção do trabalho de Shahn na Bienal apresenta, aqui, uma questão. “Seu envolvimento ativo em várias formas de protesto social e sua crença na primazia do conteúdo socialmente relevante na arte o colocam fora da vanguarda e da tradição modernista de seu tempo”, escreveu a historiadora Frances Kathryn Pohl (1980, p. 116), cuja pesquisa buscou situar a sua obra no contexto da política cultural internacional dos Estados Unidos no Pós-Guerra. Apesar de as obras de Shahn na Bienal não terem um conteúdo político explícito, a sua trajetória foi fortemente ligada ao realismo social. Os desenhos apresentados em São Paulo são, contudo, à primeira vista menos preocupados com questões políticas, ainda que mantenham a abordagem estética figurativa e tratem de temas sociais.⁹⁸

A premiação de um Ben Shahn é bem menos óbvia que o prêmio de aquisição de Alexander Calder. Contudo, a sua presença se explica pela circulação internacional que Shahn obteve em outros certames do período. Além da premiação na Bienal de São Paulo de 1953, Shahn foi um dos nomes do pavilhão dos Estados Unidos na Bienal de Veneza no ano seguinte. Pohl (1980) analisa a sua participação em Veneza como parte de uma estratégia do MoMA de apresentar os Estados Unidos como um país que admitia antagonismos internos e promovia a liberdade de expressão individual, mesmo a de pessoas dissidentes e críticas às desigualdades sociais do sistema capitalista norte-americano. Segundo ela, Shahn “aparece como defensor dos pobres e oprimidos, como um artista honesto, sincero e preocupado que criticava duramente a direita e a esquerda no ideal democrático-liberal que constituía o cerne do sonho americano” (POHL, 1980, p. 116).

Nota-se a dissonância entre a abstração de Calder e a figuração Shahn no mesmo evento. Os dois artistas representavam espectros opostos no campo das artes, mas ainda assim foram aceitos pelos curadores como expressões válidas para representar o país internacionalmente. Ambas as vertentes não apenas coexistiram na mostra estadunidense, como também receberam reconhecimento oficial do júri. O prêmio regulamentar de Shahn era inclusive considerado de maior prestígio do que o de aquisição de Calder, ainda que a presença do escultor seja muito mais celebrada e seu impacto muito mais significativo para a historiografia brasileira.⁹⁹

⁹⁸ Foram expostas as obras *Acrobacia em bicicleta* (1950), *Clarinetas* (1951), *Dançarino* (1947), *Menina pulando corda* (1943) e *Suzana e os anciãos* (1947). Dois desenhos evocam temas ligados à reconstrução da Europa após a guerra e ao cenário de destruição e trauma social. *Menina pulando corda* retrata uma cena cotidiana, em que uma garota aparece brincando de pular corda em um quintal, uma segunda figura, um menino, completa a composição. Essa obra é uma reflexão sobre o “sentimento de vazio e desperdício que a guerra me deu e a sensação de pequenez das pessoas que tentam sobreviver à enormidade da guerra” (SHAHN, s.d., p. 26).

⁹⁹ Nenhuma obra de Ben Shahn apresentada na Bienal foi adquirida nessa oportunidade, e nenhuma repercussão na imprensa foi encontrada. De Shahn, o MAC USP possui apenas a gravura *Beatitude* (1955), recebida no contexto da doação Lessing Rosenwald.

3.4 *Pacific Coast Art* na III Bienal

O pavilhão dos Estados Unidos na III Bienal de São Paulo representou um marco na história das Bienais. *Pacific Coast Art* apresentou um conjunto significativo de artistas dos três estados que beiram o oceano Pacífico: Oregon, Washington e Califórnia. A responsável pelo pavilhão foi Grace McCann Morley, primeira diretora do San Francisco Museum of Modern Art (SFMoMA), que trouxe um novo olhar sobre a produção artística em curso no país, realizando uma mostra diferente das anteriores organizadas pelo MoMA.¹⁰⁰ Sua proposta curatorial buscou recalibrar a imagem internacional da arte dos Estados Unidos, de modo a ampliar o entendimento sobre essa produção através da valorização de artistas situados em outros centros criativos, como Portland, Los Angeles, São Francisco e Seattle.

3.4.1 Do MoMA ao SFMoMA: bastidores da organização do pavilhão

A informação de que Morley faria a curadoria da mostra chegou aos organizadores da Bienal de São Paulo cinco meses antes da abertura da exposição. O tempo para a organização do pavilhão foi bastante curto, ainda que Francisco Matarazzo Sobrinho tenha realizado o convite oficial aos Estados Unidos em abril de 1954, com mais de um ano e três meses de antecedência.¹⁰¹

Entretanto, em 1954, a direção do MoMA estava envolvida em uma série de atividades associadas à celebração dos 25 anos de fundação do museu, o que possivelmente explica a decisão inédita de repassar a incumbência para outra instituição. O mesmo ocorreu com a organização do pavilhão da Bienal de Veneza, que ficou a cargo do Art Institute of Chicago.¹⁰² Em 21 de dezembro de 1954, René d'Harnoncourt escreveu a Arturo Profili para avisá-lo sobre a impossibilidade do museu para coordenar o pavilhão em São Paulo:

Devido ao aumento das atividades durante o ano do aniversário, os planos para o próximo verão foram muito mais lentos, mas estamos negociando com várias instituições um plano para fornecer uma bela exposição americana para a próxima Bienal. Esperamos ter algumas sugestões bastante concretas para enviar a você dentro de duas ou três semanas.¹⁰³

¹⁰⁰ D'HARNONCOURT, [René]. [Carta] 25 de janeiro de 1954, Nova York [para] PROFILI, [Arturo], São Paulo. 1 f. Documento do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Folder 91-5.

¹⁰¹ SOBRINHO, [Francisco Matarazzo]. [Carta] 23 de abril de 1954, São Paulo [para] ROCKEFELLER, [Nelson], Nova York. Documento do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Folder 94-9.

¹⁰² O artigo de Mary Simpson (2007) analisa a controvérsia em torno da representação dos Estados Unidos na Bienal de Veneza de 1956, intitulada *American Artists Paint the City* e curada por Katherine Kuh, do Art Institute of Chicago.

¹⁰³ D'HARNONCOURT, [René]. [Carta] 21 de dezembro de 1954, Nova York [para] PROFILI, [Arturo], São Paulo. Documento do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Folder 91-1.

Apesar da decisão de não liderar a exposição na III Bienal, a relevância do MoMa no que diz respeito às relações institucionais estabelecidas com o Brasil não diminuiu. O MoMA continuou sendo um interlocutor de primeira ordem. Coube a esse museu, mesmo que não estivesse à frente da operação, ser o orquestrador e o influenciador mais importante dessas relações. A escolha de uma instituição parceira para colocar de pé a representação de 1955 não significou mudança no padrão de relacionamento e dependência do MoMA para os assuntos que correspondiam à presença dos Estados Unidos na Bienal.

Essa dinâmica fica evidente nas correspondências trocadas, de acordo com a documentação levantada no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal. Durante a organização da III Bienal, Arturo Profili, secretário executivo da Bienal, e Francisco Matarazzo Sobrinho, seu fundador e presidente, continuaram em contato com René d'Harnoncourt, diretor do MoMA, para mantê-lo informado do andamento da exposição organizada por Morley.¹⁰⁴ Tão logo terminou a III Bienal, Profili se voltou a D'Harnoncourt para pedir seu direcionamento sobre o museu encarregado de organizar a próxima edição.¹⁰⁵

Essa dinâmica de privilégio do MoMA gerava conflito com os diretores de outros museus, como ilustra a carta enviada por Grace Morley a Arturo Profili em 19 de novembro de 1955. Nessa correspondência, ela descreve o seu descontentamento por ter sido convidada tão em cima da hora. Segundo ela, dado o pouco tempo de aviso com que o MoMA a contactou sobre a oportunidade, foi preciso “improvisar”.¹⁰⁶ Ela menciona que gostaria de ter tido a chance de dar continuidade ao trabalho e organizar a representação na IV Bienal, de modo a reunir um número maior de trabalhos e uma seleção menor de artistas. Em sua carta, Morley avisa que havia realizado esse pedido diretamente a René D'Harnoncourt, mas que este sinalizou o interesse de convidar outro museu para organizar a próxima exposição, o que de fato não ocorreu. a responsabilidade retornou ao MoMA no evento seguinte, com a mostra de Pollock.

Na carta a Profili, Morley reconhece a primazia institucional e financeira do MoMA e seu consequente domínio das decisões relativas à organização da delegação.

¹⁰⁴ PROFILI, [Arturo]. [Carta] 31 de janeiro de 1955, São Paulo [para] D'HARNONCOURT, [René], Nova York. 1 f. Documento do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Folder 106-3.

¹⁰⁵ PROFILI, [Arturo]. [Carta] 2 de maio de 1956, São Paulo [para] D'HARNONCOURT, [René], Nova York. 2 f. Documento do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Folder 124-7.

¹⁰⁶ MORLEY, [Grace]. [Carta] 19 de novembro de 1955, São Francisco [para] PROFILI, [Arturo], São Paulo. 2 f. Documento do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Folder 106-3.

Receio que não tenhamos voz no assunto, uma vez que, obviamente, o Museu de Arte Moderna, com seus recursos para ajudar essas iniciativas, tem a opção de designar a instituição que deseja fazer o trabalho. Tenho certeza de que qualquer museu que faça isso por você produzirá uma exposição interessante. No entanto, depois da minha experiência em São Paulo e do que sei de Veneza, tenho a sensação de que aqui nos Estados Unidos temos muito a aprender sobre como gerenciar nossa representação nessas exposições internacionais.¹⁰⁷

Essa correspondência deixa à mostra uma crítica sutil de Morley sobre as decisões tomadas pelo MoMA em fóruns oficiais, como a Bienal de São Paulo e a de Veneza. No final da carta, em uma mensagem escrita à mão, Morley pediu a Profili que intervenha junto a René D’Harnoncourt em nome do SFMoMA, solicitando que ela pudesse curar a próxima Bienal como continuidade da mostra de 1955. Também pediu a Profili que escrevesse ao diretor do MoMA reportando a satisfação da Bienal com a exposição organizada por ela.¹⁰⁸

Em resposta ao pedido de Morley, Profili assegurou o sucesso do trabalho realizado e declarou o interesse da Bienal em ter uma segunda mostra organizada pelo museu de São Francisco. “Posso sinceramente assegurar-lhe, querida sra. Morley, que ficaríamos muito satisfeitos se o seu Museu fosse novamente encarregado da organização da delegação americana na IV Bienal”, escreve Profili.¹⁰⁹ Contudo, segundo aponta a documentação encontrada no Arquivo Histórico Wanda Svevo, Profili parece não ter cumprido a promessa. A próxima carta de Profili a D’Harnoncourt é de maio de 1956. Nessa correspondência, o secretário executivo da Bienal reconhece a contribuição de Morley, mas não realiza nenhum pedido para uma segunda mostra. Ao contrário, Profili se volta novamente para o museu de Nova York, pedindo seu apoio para a IV Bienal:

Não ignoramos que a participação norte-americana nas Bienais de São Paulo, e em muitas outras iniciativas, sempre foi possível graças à compreensão e generoso entusiasmo com que o Conselho de Administração do Museu de Arte

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Ao pé da carta, Grace Morley escreve: “*Unless from your end there comes a request to see more, and in groups of works, of what we sent down — and I am not sure that will have any effect. However, I should be glad if you could at your convenience express whatever satisfaction you feel in what we did*”. MORLEY, [Grace]. [Carta] 19 de novembro de 1955, São Francisco [para] PROFILI, [Arturo], São Paulo. 2 f. Documento do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Folder 106-3.

¹⁰⁹ “*What you are telling me in a confidential way — and such it will remain — about your meeting with René, is very interesting. Since long I have been wanting to write to him, or better, to the Museum of Modern Art of New York, to thank for their collaboration which enabled us this time to establish the most cordial relations with artistic entities of such a high level and perfect organization as those you represent. If I did not write up to now, it has been on account of my feeling that sooner or later you were going to say something about your meeting with our friends of that Museum, after your visit to New York. I can sincerely assure you, dear Mrs. Morley, that we would be very pleased if your Museum would be charged again with the organization of the American delegation at the IV Biennial*”. PROFILI, [Arturo]. [Carta] 29 de novembro de 1955, São Paulo [para] MORLEY, [Grace], San Francisco. 3 f. Documento do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Folder 106-3.

Moderna de Nova York e você, em particular, tem dado o seu apoio. Além disso, seu sistema exemplar de trabalho até agora nos permitiu apresentar uma contribuição significativa e inteligente dentro da estrutura de nossa exposição. A presença da dra. Morley entre nós e a apresentação dos artistas da Costa Oeste — alinhadas à sua visão — contribuíram preciosamente para o sucesso de nossa exposição e da participação dos EUA na III Bienal. E é por isso que tomamos a liberdade de a solicitar mais uma vez, com a sincera esperança de poder contar com a sua cooperação para o nosso novo projeto. A Bienal de São Paulo conquistou nos Estados Unidos dois centros de atividades tão sérias e intensas como Nova York e São Francisco. Só é justificável confiarmos em você, que representa para a tarefa que estamos iniciando agora a garantia mais lisonjeira de sucesso.¹¹⁰

Não se sabe o motivo pelo qual a Bienal preferiu não intervir em favor do pedido de Morley, mas o fato é que a diretora não teve a oportunidade de dar continuidade ao seu projeto curatorial, como era de seu interesse. Isso torna a exposição *Pacific Coast Art* um caso exemplar e uma mostra de exceção, tanto pela instituição que a organizou quanto pela visão curatorial apresentada. Antes de avançar com a mostra em si e sua repercussão entre os críticos, vale destacar o papel e o perfil curatorial de Grace McCann Morley, que esteve à frente da iniciativa.

3.4.2 A trajetória curatorial e institucional de Grace Morley

A curadora Grace McCann Morley foi uma figura influente no ambiente cultural dos Estados Unidos, mas permanece pouco estudada e conhecida, em comparação com outros curadores de arte moderna do período. Morley foi a primeira diretora do San Francisco Museum of Modern Art, inaugurado em 1935, tornando-se o primeiro museu de arte moderna da Costa Oeste e o segundo do país, atrás apenas do MoMA de Nova York, fundado em 1929.

Morley teve uma gestão longa à frente do museu, de 1935 a 1968, e seu impacto foi central para a formação de uma geração de artistas de São Francisco. Durante um breve período entre 1958 e 1959, foi vice-diretora do Museu Guggenheim em Nova York. Ela serviu ainda como chefe do Departamento de Museus da Unesco, em Paris, fundou o escritório asiático do International Council for Museums (ICOM) e foi a primeira diretora do Museu Nacional da Índia em Nova Delhi (PARRA-MARTÍNEZ; CROSSE, 2018; POTTER, 2015, 2017, 2018; KIRK, 2001).

¹¹⁰ PROFILI, [Arturo]. [Carta] 2 de maio de 1956, São Paulo [para] D'HARNONCOURT, [René], Nova York. 2 f. Documento do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Folder 124-7

Aluna do curso de museologia de Paul Sachs na Universidade Harvard — por onde também passou Alfred Barr — Morley teve papel decisivo no movimento de formação de museus modernos nos Estados Unidos, que buscavam destacar a função educativa e social do museu, com um programa de exposições temporárias. Um dos objetivos centrais da sua gestão foi democratizar o acesso ao SFMoMA, de modo a estimular a visitação recorrente do público. Ela instituiu a abertura das galerias até às 22h em dias de semana, com o intuito de facilitar o acesso dos trabalhadores, além de organizar uma série de eventos, palestras e cursos noturnos (PARRA-MARTÍNEZ; CROSSE, 2018, p. 106). Nos primeiros anos de funcionamento, o museu atraiu entre 100 mil e 160 mil visitantes por ano (Ibid., p. 31).

No período de sua fundação, o SFMoMA tinha uma pequena coleção de arte europeia, com aproximadamente 100 obras, e não foi dotado de um fundo de aquisição para aumentar o acervo. Contudo, custeado pela municipalidade, o museu recebia subsídios para a organização de exposições temporárias e itinerantes.¹¹¹ Com esses recursos, Morley passou a montar numerosas mostras, muitas das quais eram trazidas de outros museus, como o MoMA. O propósito era apresentar diferentes estilos e movimentos da vanguarda para o público local, que não tinha outros meios de acesso à arte moderna.¹¹² Sua opinião era de que o museu devia, em alguma medida, ajudar a mitigar a defasagem da cena artística local, introduzindo um repertório visual e apresentando a produção de artistas de relevância internacional, mas ainda pouco conhecidos em São Francisco.

Nos primeiros anos de sua formação, o SFMoMA realizou mostras da vanguarda europeia, permitindo aos artistas locais entrar em contato com trabalhos de Pablo Picasso, George Braque, Claude Monet, Auguste Renoir, Henri Matisse e Joan Miró.¹¹³ “O impacto dessas exposições no vocabulário cultural da Bay Area nos anos 1930 e 1940 foi considerável, e reforçou o fluxo de talentosos artistas europeus” (LANDAUER; GERDTS; TRENTON, 2013, p. 17), escreve o historiador da arte Williams Gerdts. Durante a guerra, líderes dos

¹¹¹ Segundo Potter (2015, p. 42), o museu recebia entre 10 e 15 mil dólares por ano para a organização de exposições temporárias, a partir de 1935.

¹¹² Em uma carta endereçada a Peggy Guggenheim, fundadora da icônica galeria Art of This Century, Morley explica o seu método de trabalho: “Tendemos a enfatizar exposições comparativamente pequenas, definitivamente planejadas para ilustrar um ponto em particular, executá-las por três semanas e depois seguir com outras. Assim, gradualmente, vamos preenchendo a imagem da arte contemporânea, devagar, mas firmemente, construímos um pano de fundo por experiências repetidas para os visitantes que vêm mais ou menos regularmente”. Carta de Morley para Peggy Guggenheim em 1944 (POTTER, 2018, p. 2).

¹¹³ Exemplos de exposições da vanguarda europeia realizadas nos primeiros dez anos do museu incluem: *Abstractions by Braque and Picasso* (1935), *Drawings and Pastels by Joan Miró* (1936), *Paintings by French Impressionists* (1935), *Paintings, Drawings, and Sculpture by Henri Matisse* (1936), *Picasso's Guernica* (1939), *Picasso: Forty Years of his Art* (1940), *Impressionism: Seurat, Renoir, Monet, Sisley, Pissarro* (1938). Finding Aid to the San Francisco Museum of Modern Art Exhibition, San Francisco Museum Archives.

movimentos modernistas europeus — entre os quais Piet Mondrian, Marc Chagall, Max Ernst, Fernand Léger, Arshile Gorky, Hans Hoffman e Yves Tanguy — passaram temporadas na Califórnia, atraídos pelo ambiente cultural progressista.

Igualmente relevante para Morley era a promoção de exposições de artistas estadunidenses¹¹⁴ e latino-americanos.¹¹⁵ Nos anos 1940, ela era reconhecida como uma das principais especialistas em arte da América Latina nos Estados Unidos. Seu trabalho impactou a política de formação das coleções do SFMoMA, bem como do MoMA, por meio de sua influência junto a Alfred Barr.¹¹⁶ A intimidade de Morley com o ambiente artístico e intelectual do subcontinente é importante para compreender por que ela foi escolhida para organizar o pavilhão da Bienal de São Paulo.

No início de sua carreira, Morley organizou *South and Central American Art*, uma mostra panorâmica da arte latino-americana apresentada na Exposição Universal no Palácio de Belas Artes do Golden Gate em São Francisco, em 1940.¹¹⁷ Para realizar esse trabalho, a curadora fez uma viagem de pesquisa que incluiu Chile, Colômbia, Costa Rica, Equador, El Salvador, Peru, Guatemala, Honduras, Nicarágua e Panamá, a fim de adquirir obras. Berit Potter aponta que essa experiência foi determinante para moldar sua trajetória intelectual e impulsionou o programa de arte latino-americana do SFMoMA. Morley passou a enxergar as

¹¹⁴ Ela foi responsável por organizar, na década de 1940, importantes exposições, como *Arshile Gorky* (1941); *Paintings by Clyfford Still* (1943); *Jackson Pollock* (1945); *Oils and Watercolors by Mark Rothko* (1946); *Paintings by Hans Hoffman* (1946); e *Robert Motherwell* (1946). Para o registro completo de exposições, ver *Finding Aid to the San Francisco Museum of Modern Art Exhibition*, San Francisco Museum Archives. Para uma visão da relevância de seu trabalho curatorial para capitanear alguns dos principais nomes de pintores do Expressionismo Abstrato, ver o primeiro capítulo da tese de doutorado de Potter (2015, p. 19-76).

¹¹⁵ Alguns artistas latino-americanos que receberam mostras individuais foram o colombiano Luis Alberto Acuña, a peruana Julia Codesido, a cubana Amelia Peláez, o argentino Emilio Pettoruti, o chileno José Perotti e o uruguaio Pedro Figari. Os artistas mexicanos foram os mais representados, com exposições de Frederico Cantú, Francisco Dosamantes, Lynn Linares, José María Velasco, Carlos Merida, José Guadalupe Posada, Rufino Tamayo, Diego Rivera e José Orozco. Poucos foram os brasileiros que ganharam individuais, sendo Portinari um dos únicos exemplos. A mostra *Mural Paintings and Paintings by Candido Portinari*, que esteve em cartaz no museu de São Francisco em 1941, foi uma exposição itinerante organizada pelo MoMA, que naquele ano havia apresentado a exposição *Portinari of Brazil*.

¹¹⁶ Um ponto de entrada de Morley na produção latino-americana foi o trabalho de Diego Rivera, que desde os primeiros anos de funcionamento do SFMoMA teve exposições temporárias na instituição. Morley identificava o muralismo em São Francisco como uma das manifestações artísticas mais avançadas na região. Ela atribuía esse fenômeno à importância de Rivera para uma geração de artistas locais nos anos 1930, que tiveram oportunidade de ver seus trabalhos públicos — alguns tendo inclusive atuado como ajudantes nos murais comissionados na região. Trabalhos importantes de Rivera na região incluem as obras *Allegory of California* (1930), na Bolsa de Valores de São Francisco, e *Making a Fresco, Showing the Building of a City* (1931), no San Francisco Art Institute. Alguns artistas de São Francisco que trabalharam com Diego Rivera são Maxine Albro, Victor Arnautoff e Clifford Wight. A presença de Rivera também teve influência sobre a técnica de afresco, a temática e o estilo utilizados pelo grupo de artistas locais que trabalhou nos murais da Coit Tower, o primeiro comissionamento público do Federal Arts Project em São Francisco, em 1934. A partir do interesse por Rivera e pelo muralismo mexicano, Morley buscou ampliar o conhecimento do público do museu sobre artistas de diferentes países latino-americanos (POTTER, 2015, p. 36).

¹¹⁷ O tema da feira universal era *Pageant of the Pacific* e teve como foco programas públicos e exposições que destacam as conexões entre culturas e países banhados pelo oceano Pacífico (POTTER, 2015, p. 65).

particularidades da produção realizada na região e aprofundou o que era inicialmente uma visão introdutória através de um programa intenso de pesquisa sobre os desenvolvimentos artísticos de cada país visitado.

A Exposição Universal de São Francisco atraiu a atenção de Nelson Rockefeller, então diretor do Escritório do Coordenador de Assuntos Inter-Americanos (CIAA, sigla em inglês), agência governamental que serviu como um dos principais articuladores de projetos culturais na América Latina no Pós-Guerra.¹¹⁸ Segundo Potter, a experiência adquirida por Morley e os contatos que realizou com lideranças políticas e culturais em cada um dos países visitados “moldou suas habilidades diplomáticas, que mais tarde se tornaram um ativo quando ela atuou como consultora da CIAA” (2015, p. 65). Rockefeller a contratou para integrar o Advisory Committee on Art, atuando como conselheira de projetos culturais na região.

O CIAA foi criado em 1940 para estabelecer ações e políticas coordenadas, com o objetivo de estimular a aproximação interamericana durante a Segunda Guerra. A capacidade de articulação do departamento com diferentes grupos econômicos, organizações, embaixadas e lideranças locais teve um impacto relevante nos esforços diplomáticos dos Estados Unidos na América Latina durante a guerra nas suas diferentes áreas de atuação, que variavam entre cooperação militar, economia, transporte, saúde e saneamento, informação e propaganda, e atividades educacionais e culturais.¹¹⁹ A agência se envolveu com diferentes iniciativas, como produção de filmes, serviços de informação, revistas, programas de rádio e de TV, que produziram conteúdo para os canais de comunicação dos países latino-americanos, bem como dos Estados Unidos. “As divisões de propaganda de Rockefeller procuraram evocar um espírito e uma identidade unificadores das Américas, concentrando-se em heróis, símbolos e rituais panamericanos imaginários, além de experiências históricas compartilhadas”, definem Cramer e Prutsch (2006, p. 796).

De particular interesse para esta pesquisa são os esforços realizados no campo das artes visuais, principalmente as exposições circulantes organizadas pelo Comitê de Arte. Integravam esse comitê, além de Grace Morley, John E. Abbott, vice-presidente do MoMA, Alfred H. Barr, curador do MoMA, George C. Vaillant, curador associado de arqueologia mexicana do

¹¹⁸ O departamento foi inicialmente criado em 16 de agosto de 1940, com o nome Office for the Coordination of Commercial and Cultural Relations between the American Republics. Em julho de 1941, foi renomeado Office of the Coordinator of Inter-American Affairs e, a partir de março de 1945, Office of the Inter-American Affairs (CRAMER; PRUTSCH, 2006, p. 1).

¹¹⁹ O departamento — conhecido nos corredores de Washington como o “Rockefeller Shop” — chegou a contar com 1.100 funcionários baseados nos Estados Unidos e 300 técnicos e especialistas em diferentes temas atuando nos países da América Latina. Em comparação a outras agências de guerra do governo, era uma operação pequena, porém efetiva (CRAMER; PRUTSCH, 2006, p. 1).

American Museum of Natural History, Laurance Roberts, do Brooklyn Museum, e Francis H. Taylor, curador do Metropolitan Museum of Art (CEGLIO, 2010, p. 5). Montar exposições itinerantes de arte estadunidense em países da América Latina e de arte latino-americana nos Estados Unidos foi um método utilizado pela CIAA para buscar promover a cooperação entre as regiões.

Em 1941, Morley embarcou em uma nova viagem de pesquisa, agora incluindo o Brasil, além de Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia, Uruguai, Venezuela, Cuba, Equador e Peru, para fazer um levantamento dos centros culturais importantes nesses países, de modo a subsidiar o CIAA com informações para constituir políticas culturais (POTTER, 2015, p. 74). O objetivo do trabalho era mapear as oportunidades nos países visitados para apresentar uma exposição de arte dos Estados Unidos, concebida como uma ação de diplomacia. Em seu relatório, ela descreveu nomes de potenciais colaboradores, endereços e detalhes de espaços e museus para apresentar a exposição, constituindo um panorama do cenário artístico de cada país (Ibid., p. 77).

Berit Potter demonstra como Morley tinha uma visão diferente dos demais membros do Comitê de Artes da CIAA. Em um dos projetos organizados por esse comitê, a exposição itinerante *Pintura norte-americana*, ela discordou do modo como a mostra foi concebida. Morley buscou demonstrar em seu relatório para a CIAA as especificidades de cada país, de modo que as ações realizadas refletissem a individualidade percebida por ela em cada nação e não tratassem a América Latina como um território homogêneo (POTTER, 2015, p. 96). Ficou a cargo dela decidir o roteiro da itinerância, definindo em quais cidades e instituições a exposição seria apresentada. Contudo, Morley não fez parte do comitê de seleção de obras. Quando retornou a Nova York para se reportar ao Comitê, todas as pinturas já haviam sido escolhidas. Nota-se que, apesar de sua recomendação de que ações do tipo fossem customizadas para a realidade de cada país, o comitê não agiu nesse sentido. “O comitê queria enviar uma mensagem única sobre os méritos dos artistas americanos e a vida de cidadãos americanos em *toda* a América Latina, simultaneamente; o comitê via a América Latina como uma cultura e geografia homogêneas” (Ibid., p. 96), diz Potter. A repercussão da mostra foi desigual, em alguns países recebendo comentários positivos, enquanto em outros foi criticada como uma representação conservadora, que excluía a produção mais relevante da vanguarda.¹²⁰

¹²⁰ A exposição apresentada destacou o trabalho de pintores figurativos, que tinham como tema central a paisagem e a vida das populações das cidades e do interior dos Estados Unidos. Potter destaca que um dos objetivos da seleção das obras talvez fosse contradizer a imagem dos Estados Unidos como símbolo de riqueza e poder capitalista. Dessa forma, a mostra ressaltou obras que valorizam cenas do cotidiano das classes trabalhadoras e das populações mais pobres. A mostra incluiu muitas obras de pintores regionalistas e figurativistas — como William

Apesar do impacto controverso dessa iniciativa, o envolvimento de Morley no projeto teve um efeito duradouro.¹²¹ Ela passou a ministrar palestras e cursos sobre arte latino-americana e, com os recursos obtidos com essas apresentações, criou o primeiro fundo de aquisições voltado para a formação de uma coleção com artistas da região para o SFMoMA. Seu envolvimento e sua interlocução com artistas da América Latina cresceram nos anos 1940 e 1950, resultando em um amplo programa de exposições organizadas no SFMoMA, que depois circularam por outros museus. “Embora o envolvimento de Morley com o Comitê tenha se dissipado à medida que ela se desiluiu com sua política, ela permaneceu comprometida em apoiar artistas latino-americanos e promover o conhecimento sobre a arte moderna latino-americana nos Estados Unidos”, diz Potter (2015, p. 111).

Dada a experiência adquirida por Morley na organização de projetos culturais na América Latina, fica evidente o motivo de ela ter sido a primeira curadora convidada pelo MoMA para organizar a representação dos Estados Unidos na Bienal de São Paulo. O seu relacionamento com a equipe do museu nova-iorquino datava de mais de uma década. Ela teve um papel importante na tentativa de despertar o interesse de Barr pela arte latino-americana (POTTER, 2015, p. 148). “Enquanto Barr celebrou o trabalho de artistas mexicanos e mais tarde desenvolveu uma apreciação pela arte cubana, ele relutou em abraçar artistas da América do Sul”, aponta Potter (Ibid., p. 150). Em uma carta a Morley em 11 de junho de 1943, Barr menciona o seu desconhecimento e falta de apreço pela arte dessa região:

Receio que, com exceção de alguns pintores no Brasil e na Argentina, ainda sou cético, se não relutante. Ainda me lembro de gostar de algumas das coisas que você me mostrou, [...] mas em toda a arte argentina me parece um tanto sombria e a brasileira bastante incerta, pelo menos até onde eu sei. A Costa Oeste ainda me parece medíocre [...] com as exceções que se destacam principalmente porque seus concorrentes são muito pobres. O México ainda parece produzir os melhores pintores, embora eu deva dizer que fiquei surpreso com o que encontrei em Cuba (POTTER, 2015, p. 150).

Glackens, Ogden Pleissner, Jack Levine e Peter Blume —, excluindo a produção de artistas abstratos, com a exceção de alguns trabalhos de Stuart Davis e Charles Demuth (POTTER, 2015, p. 100-10).

¹²¹ O projeto seguinte do CIAA com envolvimento de Morley foi a organização da mostra *Contemporary Latin American Art*, que circulou por diferentes museus dos Estados Unidos, a partir de 1941, como uma ação correspondente e complementar a *Pintura norte-americana*. Contudo, a iniciativa não foi bem financiada e Morley não teve recursos para trazer obras da América Latina, precisando trabalhar com as poucas coleções privadas e públicas localizadas nos Estados Unidos. Como uma forma de suprir tais limitações, Morley pensou em uma exposição que pudesse ser complementada com painéis informativos, descrevendo o panorama artístico de cada país, e com a reprodução de imagens de obras não representadas na mostra. No caso do Brasil, por exemplo, os únicos artistas incluídos foram Candido Portinari e Flávio de Carvalho, ao passo que o painel informativo continha reproduções de obras de Oswald de Andrade, Lucy Citti Ferreira e Antônio Gomide. Apesar de restrições financeiras — o CIAA retirou seu financiamento ameaçando a continuidade do projeto —, a exposição circulou até 1944, com os esforços do SFMoMA e dos demais museus que participaram da itinerância. Após a primeira fase da itinerância, Morley continuou adicionando novas obras em empréstimo e aquisições recentes do museu à lista de obras da mostra, que continuou a circular até 1948 (POTTER, 2015, p. 186).

Além de promover artistas latino-americanos, Morley também recomendava artistas da Costa Oeste para exposições no MoMA. Por exemplo, ela esteve em diálogo com Dorothy Miller na organização de *Americans: Eighteen Artists from Nine States*, e pessoalmente acompanhou e apresentou a curadora do MoMA aos principais artistas da região. Em diversas ocasiões, Morley buscou estimular Alfred Barr a prestar mais atenção à produção artística realizada na Costa Oeste. Em 1952, ela escreveu a Barr na tentativa de que ele visitasse a Califórnia pela primeira vez, a fim de conhecer a cena local. “A Costa Oeste era um ponto cego para Barr, o fazedor de cânones e gostos de arte moderna dos Estados Unidos. Para ele, e para muitos curadores e diretores de museus dos Estados Unidos, arte moderna era encontrada na Europa, não na Califórnia”, afirma Potter (2015, p. 215-16).

O pavilhão da III Bienal de São Paulo foi, portanto, a consolidação de uma cooperação que Morley mantinha com o MoMA e o resultado de um trabalho de longa data para criar mais espaço para artistas da Costa Oeste. “Eu estava muito feliz em poder trazer atenção internacional para artistas da costa do Pacífico”, escreveu a curadora (POTTER, 2015, p. 214). Sobre esse ponto, ela destacava em seus textos a dificuldade de alcançar a mesma presença e repercussão das regiões centrais. Seu interesse por arte latino-americana parece surgir, em alguma medida, também do paralelo entre a posição de isolamento que vivia a sua região. “Aqui em São Francisco, estamos lidando constantemente com obras de artistas importantes para sua região, que têm algo muito definitivo a dizer, que apenas em raros casos podem competir com os líderes nacionais. É um pouco assim para a América Latina”, disse ela (Ibid., p. 174).

Apesar do pouco tempo de preparação, Grace Morley assumiu a responsabilidade pela curadoria, pois a Bienal representava uma vitrine de prestígio internacional que ela, o seu museu e os artistas da região ainda não haviam usufruído. Morley viu nessa participação uma oportunidade de ressaltar a produção artística que vinha se desenvolvendo na Costa Oeste e que permanecia ignorada pelos críticos, museus e galerias mais importantes de Nova York. Para ela, essa exposição representava uma chance de reconhecimento do talento de artistas menos prestigiados e uma estratégia de fomentar o circuito artístico local.

Aqui, longe dos galeristas de Nova York e da oportunidade de serem convidados para grandes exposições no Leste, eles estão em considerável desvantagem — eles não têm o encorajamento e o incentivo que competições contínuas por reconhecimento e venda no mercado de Nova York proporcionam. Essa exposição deve abrir maiores oportunidades para ao menos alguns deles. Tenho grande confiança nas habilidades desse grupo (MORLEY apud POTTER, 2015, p. 215).

3.4.3 Recorte curatorial de *Pacific Coast Art*

Pacific Coast Art ocupou o 1º andar do pavilhão da Bienal, próximo à escadaria, e teve como objetivo apresentar um grupo de artistas representativos de cada um dos três estados que beiram o oceano Pacífico.¹²² Cada curador envolvido no projeto foi responsável pela seleção de artistas próximos da sua esfera de atuação institucional. A Morley coube a seleção de 37 artistas vindos da Bay Area, região do norte da Califórnia nas proximidades de São Francisco; Marvin Ross, do Los Angeles County Museum of Art, escolheu 36 artistas do sul da Califórnia; e Thomas C. Colt, do Portland Museum of Art, reuniu as obras de 15 artistas dos estados de Washington e Oregon.

No texto de apresentação, alguns pontos de análise prevalecem no discurso dos três curadores. Em primeiro lugar, eles buscam reforçar a ideia de que a arte da Costa Oeste tinha o mesmo valor da de Nova York, e que a produção realizada localmente estava conectada às ideias e as propostas estéticas mais avançadas do modernismo que se via do outro lado do país, com prevalência de obras abstratas. O grupo de artistas na exposição não foi apresentado como uma escola homogênea e coesa, mas um apanhado de diferentes expressões locais e individuais. Um ponto em comum que perpassa os textos dos curadores é a influência do ambiente no qual esses artistas estavam imersos sobre a sua produção visual.

No texto de Thomas Colt, diretor do Museu de Arte de Portland, lê-se:

Muitos há que pensam que a pintura, a escultura, a arquitetura do noroeste do Pacífico possuem qualidade ou caráter pouco diferente do resto dos Estados Unidos. De modo geral, naturalmente, as artes produzidas aqui são da mesma corrente multiforme em que as artes do resto do mundo navegam. A zona noroeste do Pacífico, no entanto, tem três pontos de diferenciação. O primeiro é peculiar aos artistas e reside no caráter específico de cada um, como se vê em seus trabalhos. O segundo é um sentimento de reserva e de disciplina da parte de um povo que habita uma nova região assaz afastada de outros centros. *O terceiro provém do impacto dominante da própria terra, com seu clima fresco, constante, moderado, suas chuvas e neblinas contínuas, seu litoral dramático, suas montanhas, seus rios e suas florestas* (BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 1955).

¹²² Apesar de a exposição *Pacific Coast Art* ter reunido artistas que moravam e trabalhavam nos estados da Costa Oeste, nem todos tinham nascido na região. Alguns participantes eram europeus que haviam emigrado para os Estados Unidos no período das guerras, entre os quais o suíço Hans Burkhardt, os russos Jacob Elshin e Zygmund Sazevich, os húngaros Jules Engels e Francis de Erdely, a finlandesa Leah Rine Hamilton, os japoneses Kenjiro Nomura e Sueo Serisawa e o ucraniano Peter Krasnow. Artistas nascidos em outras regiões também haviam se mudado para as grandes cidades do Oeste motivados pelo desenvolvimento econômico. São Francisco era o maior estaleiro dos Estados Unidos e vivenciou um boom do mercado imobiliário na primeira metade do século XX, ao passo que Los Angeles também crescia impulsionada pela indústria do cinema. Muitos artistas representados na exposição também foram realocados para a Califórnia para cumprir o serviço militar durante a Segunda Guerra Mundial.

A descrição das características naturais da região reaparece no comentário de Marvin Ross, curador-chefe do Los Angeles Museum of Art:

São Francisco serve de centro cultural para grandes aglomerados urbanos que lhe são vizinhos: campos extensos, cobertos de pomares e vales de vinhedos situam-se nos arredores. De cada uma das colinas que formam a cidade, enxergam-se a baía e as montanhas queimadas pelo sol rude todo o ano, exceto durante uns poucos meses na primavera e amiúde veladas por nevoeiros espessos que desaparecem com a luz brilhante (BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 1955).

Por fim, a questão também é recuperada por Grace Morley: “A cor do panorama local, a luz, o céu exerceram sua influência. Isso é particularmente observável no fato de ter a cor da paisagem da vegetação mudado nos últimos anos, em virtude da irrigação mais extensa de que resultou mais variado colorido” (BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 1955).

A ênfase em elementos naturais e geográficos perpassa as observações dos três curadores, que buscavam definir a arte dessa região pela influência do ambiente como motor de estímulos visuais e conceituais. Essas temáticas parecem mais evidentes no trabalho de alguns artistas, como, por exemplo, quando o local é citado de modo explícito no título das pinturas: *Malibu Seascape*, de Robert Chuey, *Bay Area*, de Jules Engel, *Berkeley #32*, de Richard Diebenkorn.

Do ponto de vista estético, um aspecto central da seleção foi privilegiar de maneira consciente os artistas que trabalhavam dentro da chave da abstração, talvez a fim de cancelar a sua participação no circuito da arte internacional. “O expressionismo foi o movimento contemporâneo a ser enfatizado na III Bienal”, escreveu Morley. “O grupo da costa do Pacífico, que incluiu trabalhos que podem ser classificados como Expressionismo Abstrato, encaixou-se bem na exposição internacional. A sua relação com movimentos internacionais da arte estava clara, mas em geral se concordou que tinha seu próprio caráter” (1956, p. 1).

O grupo de artistas que exploravam formas de gestualidade abstrata, com adesão visual a um discurso estético internacional, mas que partiam de um ponto de vista particular, refletindo dinâmicas e redes de produção locais, incluía Mark Tobey, Morris Graves, Kenneth Callahan e Guy Anderson, expoentes do movimento de arte moderna da Pacific Northwest School. A estratégia de criação desses artistas explora pontos de contato com a espiritualidade oriental,

em especial o zen-budismo, a caligrafia e a pintura chinesas e mesmo a produção artística e epistemológica das populações indígenas do Oregon, com os quais colaboravam.¹²³

Um artista desse grupo que merece destaque é Morris Graves, por sua presença no acervo MAC USP. O museu possui duas obras suas: *Na noite* (1943) (**Fig. 40**) e *Ramalhete de inverno* (1943) (**Fig. 24**), bastante diversas entre si. Graves baseou seu trabalho na interpretação espiritual da arte. Sua aproximação com as filosofias orientais e a investigação metafísica despertou um interesse profundo pela contemplação do mundo natural e emocional. Suas obras mais conhecidas são as que retratam pássaros, cobras e bichos, assim como plantas e flores. O artista era considerado recluso e passou grande parte da vida no interior do estado de Washington, próximo à natureza. Elementos do ambiente natural que o cercava aparecem em seus trabalhos, assumindo uma força simbólica. Como descreve a curadora Patrícia Junker,

o ambiente selvagem em torno de Graves oferecia um lembrete pungente da vontade de sobreviver em um mundo hostil, e ele transformou essas vinhetas em um léxico de símbolos visuais para os anos de guerra. Os pássaros — as águias e pombas que ocuparam seu espaço e se impressionaram com sua imaginação — seu “olho interior” — abrangem tudo o que se pode dizer sobre inocência e vulnerabilidade. Eles carregam o poder expressivo adicional de suas associações emblemáticas — a águia com os deuses da Antiguidade e, no cristianismo, com a palavra de Deus, e a pomba, é claro, com a paz. Graves atribuiu a cada um deles — tanto a águia quanto a pomba — o papel do protagonista que luta contra as forças destrutivas da natureza, na pintura que são fábulas trágicas que efetivamente elucidam as condições da humanidade sob opressão (JUNKER, 2014, p. 22).

Por influência de Mark Tobey, cujo estúdio começou a frequentar em 1939, Graves abandonou a prática de pintar com tinta a óleo sobre tela em favor do guache sobre papel. As associações com a arte asiática atraíram Graves para essa técnica, a fim de aprofundar a sua investigação do simbolismo oriental e do uso da caligrafia. “A linha branca de Tobey foi uma revelação para Graves, e mostrou a ele uma forma de pintar o espírito da natureza”, escreve Junker (2014, p. 21). A força expressiva do abstracionismo de Mark Tobey centrava-se na linha. Tobey passou um mês em um monastério budista nos arredores de Kyoto em 1934 e, no ano seguinte, começou a realizar pinturas de “linha branca”.¹²⁴ Ele foi um dos primeiros artistas estadunidenses a realizar composições “all over”, tendo a linha como elemento compositivo central. “Tão útil se tornou seu precedente para os objetivos expressivos dos companheiros de

¹²³ Em 2014, o Seattle Art Museum realizou uma exposição que destacou os pontos de diálogo entre a produção do grupo do Pacific Northwest com produções orientais e indígenas. Esse aspecto é explorado, em profundidade, no catálogo da exposição (JUNKER, 2014).

¹²⁴ Tobey começou a usar o recurso da linha branca em 1935, em pinturas que retratavam cenas urbanas e a cidade de Nova York à noite. Também elaborou uma série de pinturas com um emaranhado de linhas brancas em cenas de multidões, ruas e luzes da cidade (JUNKER, 2014, p. 11).

pintura de Tobey que a linha branca agora é efetivamente considerada como um atributo-chave do modernismo do noroeste do Pacífico”, escreve Junker (2014, p. 11). Um exemplo da aplicação desta técnica é a pintura *Written over the plains* (1950), que foi vista no III Bienal (Fig. 41).

Outros artistas inseridos em *Pacific Coast Art* foram os pintores da Califórnia, que trabalham em um registro diferente do dos artistas do noroeste americano. Estiveram representados artistas de São Francisco e Los Angeles, cidades que representavam expressões artísticas diferentes entre si nos anos 1950. “O expressionismo abstrato se espalhou mais rapidamente em São Francisco do que em outras partes do país, enquanto Los Angeles se tornou um centro de expressão figurativa e de abstração geométrica”, descreve a historiadora Susan Landauer (1996, p. 92).

Dos artistas de São Francisco, estiveram presentes obras ligadas tanto à abstração quanto, em menor grau, à figuração. Um destaque foram as obras de Richard Diebenkorn, representado na Bienal com as pinturas *Berkeley #24* (1954) e *Berkeley #32* (1955) (Fig. 42). Ele é um dos pintores abstratos da Costa Oeste mais bem conhecidos. Seu trabalho foi apresentado com frequência ao lado de artistas abstratos na Costa Leste (SORKIN, 2021, p. 51). Diebenkorn, cuja produção oscilou entre abstração e figuração, foi aluno de David Park na California School of Fine Arts. Park foi um dos principais expoentes da Bay Area Figurative Art, movimento de artistas de São Francisco que rejeitavam os modelos do Expressionismo Abstrato e realizavam obras centradas na figuração. A pintura *City Street*, de David Park (Fig. 43), esteve na exposição da Bienal. É um dos exemplos mais característicos da figuração dessa região presentes na mostra. Artistas também baseados em São Francisco que estiveram na mostra incluem Ruth Armer, Karl Katen, John Saccaro e Ralph Du Casse (Fig. 17).

Figura 40 Morris Graves, Na noite, 1943, têmpera sobre papel, 58,8 × 76,4 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.



Figura 41 Mark Tobey, Written over the Plains, 1950, mídia mista em masonite e papel, 76,5 cm × 101,6 cm. Acervo do SFMoMA.



Figura 42 Richard Diebenkorn, Berkeley #32, 1955, óleo sobre tela, 149,9 × 144,8 cm. Coleção privada.

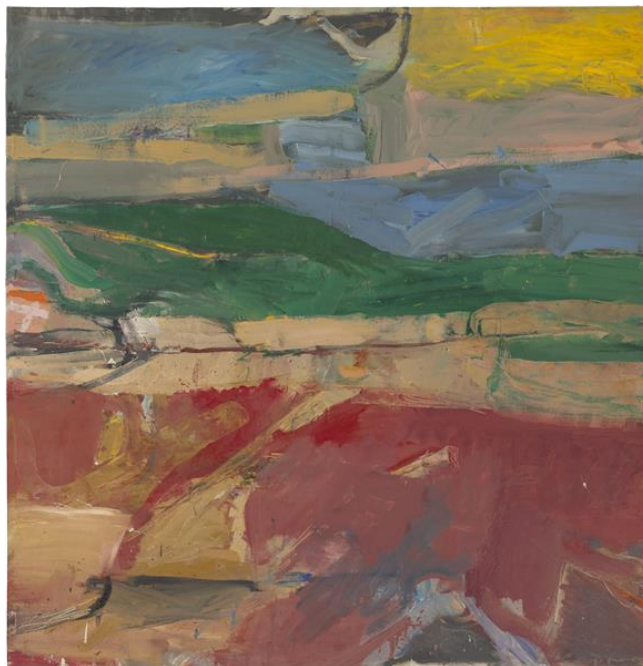


Figura 43 David Park, City Street, 1955, óleo sobre tela, 149,9 × 115,6 cm. Acervo do Sheldon Museum of Art, University of Nebraska.

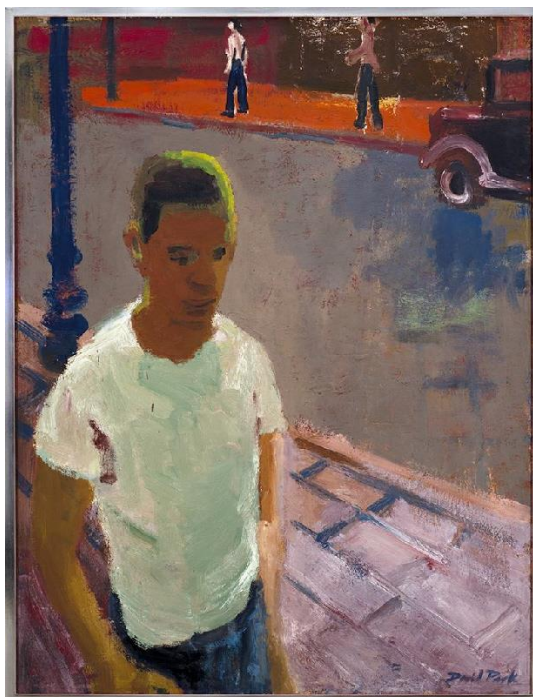


Figura 44 Lorsen Feitelston. *Magical Space Forms*, 1954, óleo sobre tela, 127 × 152,4 cm. Coleção privada.



Em Los Angeles, predominou o desenvolvimento de uma abstração “hard edge”, caracterizado por campos de cor bem-definidos e formas geometrizadas. “A pintura *hard-edge* de Los Angeles desenvolveu-se em clara oposição ao expressionismo abstrato: seus artistas valorizavam formas e formas definidas, composição forte e a racionalidade de proporção e escala, em vez de emoção”, escreve Sorkin (2021, p. 80). Entre seus expoentes estiveram Loris Feitelston — *Magical Space Forms* (**Fig. 44**) —, John McLaughlin e Helen Lundeberg,¹²⁵ todos presentes em *Pacific Coast Art*.

A seção de escultura foi menor e representada sobretudo por artistas de Los Angeles e São Francisco, como Ruth Asawa, Gurdon Woods, Pegot Waring, David Tolerton, David Lemon, Stephan Novak e Cornelia Runyon. A seção de gravuras e desenhos contou com obras de Ernest Freed — cuja *Scheherazade* (1953) integra o acervo do MAC USP (doação) —, Leon Goldin, John Haley, Karl Kasten, Irene Lagorio, Hila Morris e Emiko Nakano.

¹²⁵ Helen Lundeberg foi esposa de Loris Feitelston. Sua pintura não ganhou a mesma proeminência que a do marido, ainda que atuassem no mesmo ambiente, utilizando linguagens artísticas semelhantes. Segundo Sorkin, “as pinturas de Lundeberg são mais arquitetônica e cosmologicamente orientadas do que seus pares de ponta: eles usam cores e linhas cuidadosamente delineadas para criar representações abstratas de corredores internos e paisagens externas” (2021, p. 81). Na III Bienal, Lundenberg apresentou a pintura *The Mirror* (1951), disponível para visualização no site da artista: <<https://www.helenlundeberg.com/1950s-1>>.

Em geral, o conjunto de obras apresentado foi diverso. Seu agrupamento sob o rótulo “artistas da costa do oeste” foi, sem dúvida, um arranjo artificial, que, todavia, possibilitou a criação de um contraponto às representações anteriores vistas na Bienal. *Pacific Coast Art* apresentou um agrupamento conceitualmente simples, baseado na localização geográfica, mas que evidenciava uma série de experiências e propostas estéticas diversas, de artistas que ocupavam diferentes territórios periféricos do sistema das artes da época.

Sobre a recepção da mostra, Morley escreveu:

Vários especialistas de São Paulo apontaram que perceberam na exposição menos reflexos diretos de estilos europeus familiares a eles do que em exposições anteriores dos Estados Unidos que haviam visto e se perguntaram se a distância representaria uma maior independência, ou se o ambiente do Extremo Oeste impôs um selo diferente sobre os artistas daqui. Artistas e críticos brasileiros foram atraídos, em geral, pela obra abstrata, pois a arte no Brasil está explorando entusiasticamente todos os aspectos da abstração, e a variedade e vigorosa personalidade dos estilos da Costa Oeste lhes interessaram. Indubitavelmente, houve também uma certa simpatia pela arte e pelos artistas de uma região, distante como a sua, dos conhecidos centros de arte contemporânea na Europa e nos Estados Unidos (MORLEY, 1956, p. 12).

A aproximação entre artistas brasileiros e da Costa Oeste por compartilharem uma condição periférica em relação aos grandes centros artísticos de Nova York e Paris, como menciona Grace McCann Morley, reaparece em outros textos críticos da época. Em uma resenha para o jornal *The New York Times*, por exemplo, Aline Saarinen destaca a “emergência da Costa do Pacífico de um isolamento artístico semelhante ao da América Latina” (SAARINEN, 1955, p. 6). Saarinen comenta a “recepção calorosa” da exposição *Pacific Coast Art* em São Paulo, apesar da ausência dos artistas “mais importantes” vistos em bienais anteriores. Fica evidente que a percepção exposta pelo jornal era de que a delegação daquele ano não apresentara a arte “mais competitiva” dos Estados Unidos, mas, sim, uma versão “naive” e de “segunda linha”, segundo Saarinen. “O júri internacional, percebendo que nós não estávamos tentando vencer um grande prêmio (Du Casse ganhou uma premiação menor), pôde ser generoso em seus comentários” (Ibid.). Ela comenta que a arte da Costa Oeste foi criticada como “derivativa”, mas que, ainda assim, teve boa recepção no Brasil. “Os sul-americanos são particularmente receptivos às coisas que consideram mais frescas e ‘mais americanas’ e esta arte jovem da região da Costa Oeste [...] lhes agradou” (Ibid.).

A reportagem do *New York Times* ilustra o embate entre os artistas de Nova York e os artistas ligados a Los Angeles e São Francisco. Segundo Grace Morley,

A exposição fez forçosamente o ponto pretendido: apresentar a arte produzida em centros regionais longe de Nova York, o mercado de arte do país e a fonte

habitual de exposições, que representa um importante aspecto da arte nos Estados Unidos. São Paulo foi uma oportunidade para os artistas do Oeste e eles representaram seu país com distinção. Seu sucesso enfatiza a necessidade de se encontrar uma maneira de ter a riqueza dessa produção regional adequadamente refletida na atividade artística nacional. É um problema que as cidades da costa do Pacífico compartilham com pelo menos meia dúzia de outros grandes centros de arte do país, todos se esforçando, apesar da distância para fazer sua contribuição, para se beneficiar das oportunidades dos centros maiores (MORLEY, 1956, p. 12).

Após o término da III Bienal de São Paulo, o Instituto Brasil-Estados Unidos apresentou *Pacific Coast Art* no Rio de Janeiro, onde a mostra foi exposta na loja de departamentos Mesbla, em novembro de 1955 (**Fig. 51**) (MORLEY, 1956, p. 8). Na sequência, houve uma itinerância de dois anos: San Francisco Art Museum, Cincinnati Art Museum, Colorado Springs Fine Arts Center, Dayton Art Institute, Institute of Contemporary Art in Boston e Walker Art Center, em Minneapolis (POTTER, 2015, p. 214). Morley tinha ainda o objetivo de levar essa exposição para França, Israel e Chile, mas os custos de transporte e a complexidade da operação impossibilitaram a expansão do roteiro (Ibid., p. 223). Fica evidente, portanto, que *Pacific Coast Art* foi um projeto de grande ambição, que extrapolava o âmbito da Bienal de São Paulo, concebido como uma iniciativa relevante para a promoção da arte da região, nacional e internacionalmente.

Figura 45 Vista da exposição da III Bienal — Pavilhão dos Estados Unidos. Reprodução do catálogo Pacific Coast Art. Acervo Universidade Harvard.

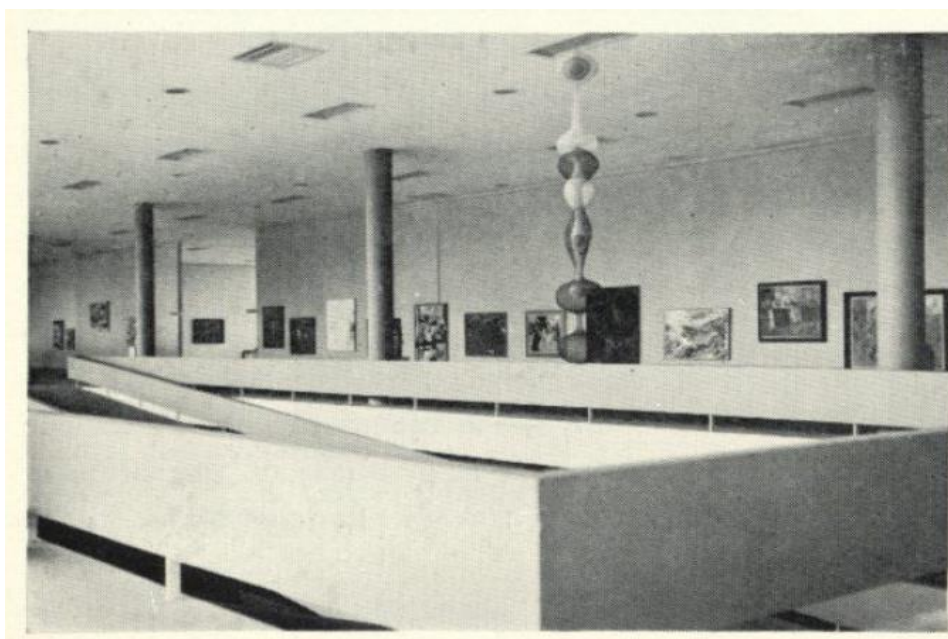


Figura 46 Vista da exposição Pacific Coast Art no San Francisco Museum of Art. Reprodução do catálogo Pacific Coast Art. Acervo Universidade Harvard.



Figura 47 Vista da exposição Pacific Coast Art no San Francisco Museum of Art. Reprodução do catálogo Pacific Coast Art. Acervo Universidade Harvard.



3.4.4 O prêmio aquisição da pintura *O viking*, de Ralph Du Casse

Ralph Du Casse foi representado na exposição por duas pinturas abstratas *O cavaleiro andante* e *O viking*, esta última vencedora do prêmio Jafet, no valor de Cr\$ 50.000. Du Casse era um artista pouco conhecido mesmo na Califórnia, e a Bienal foi a primeira oportunidade que ele teve de expor seu trabalho no exterior. Du Casse é tido como um pintor da segunda geração da abstração nos Estados Unidos. Seu lugar na crítica de arte é lembrado sobretudo pela participação na exposição organizada por Clement Greenberg no Los Angeles County Museum em 1964. O crítico tentava estabelecer o horizonte de um novo grupo de artistas que ele definia como “Post-Painterly Abstraction”, e que incluía, além de Du Casse, artistas como Sam Francis, John Ferren, Helen Frankenthaler, Ellsworth Kelly e Frank Stella (GREENBERG apud FERREIRA; COTRIN; 1997, p. 111-16).

Nascido em Paducah, no estado de Kentucky, Du Casse formou-se em literatura pela Universidade de Cincinnati em 1940. Depois de servir o exército durante a Segunda Guerra Mundial, mudou-se para Berkeley e estudou pintura na Universidade da Califórnia e cerâmica no California College of Arts and Crafts. Teve a sua primeira exposição solo na Labaudt Gallery, em São Francisco, em 1949. Entre 1951 e 1952, estudou na escola de Hans Hofmann em Nova York. Em entrevistas realizadas após a premiação na Bienal e em outros textos sobre o artista disponíveis em seus arquivos pessoais, ele ressalta com frequência a importância de Hofmann para a sua formação.¹²⁶ O artista alemão teve profunda influência sobre uma geração de artistas que trabalhavam com a abstração.¹²⁷ O seu método de ensino era focado na prática de trabalho em estúdio, e seus alunos recebiam um treinamento formal na técnica que escolhiam. Ralph Du Casse ingressou na escola para estudar desenho.¹²⁸ Após sua temporada em Nova York com Hofmann, retornou para a Costa Oeste e começou a lecionar no San Francisco Art Institute, além de participar de exposições coletivas organizadas por Grace McCann Morley no SFMoMA.

Em 1954, outro momento importante de sua carreira foi a participação na exposição coletiva *Younger American Painters*, no Guggenheim Museum, organizada pelo diretor artístico James Johnson Sweeney. O objetivo do projeto era apresentar em Nova York trabalhos

¹²⁶ Documentação sobre a passagem de Du Casse na escola de Hans Hofmann disponível nos Ralph Soule Du Casse Papers, 1892-1977. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

¹²⁷ Hofmann emigrou para os Estados Unidos em 1933, estabelecendo uma escola própria que funcionou até 1956, em Nova York e Provincetown, Massachusetts.

¹²⁸ Informação disponível na nota biográfica do artista nos Ralph Soule Du Casse Papers, 1892-1977. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

pioneiros realizados por artistas menos conhecidos de todos os cantos do país, lado a lado com nomes da Costa Leste. Com a participação de 54 artistas, a exposição contou com a presença do grupo de Nova York, como Gottlieb, Kline, Motherwell e Pollock, bem como de artistas da Costa Oeste, como W. P. Morehouse, Kenneth Nack, Sonia Gechtoff, Richard Diebenkorn, Karim Khosrovi, Kyle R. Morris, Richard A. White, Paul Wonner e Ralph Du Casse.¹²⁹ Du Casse foi representado pela obra *Strahmutchi*, adquirida pelo Guggenheim Museum. Essa exposição foi um marco na carreira do artista e a primeira oportunidade de apresentar seu trabalho em um museu de referência em Nova York.

Durante a repercussão da mostra, Du Casse apareceu em uma reportagem da revista *Glamour*, em uma foto ao lado de uma geração de jovens artistas da região de São Francisco, com a legenda “as apostas de James Sweeney na arte”.¹³⁰ A reportagem dizia que “grande parte do talento mais vigoroso veio da Costa Oeste” e buscava caracterizar os artistas californianos que “surgiam do nada”.¹³¹ Essa visão é bastante contestada por historiadores da arte que têm se dedicado a revisar o papel de artistas da Costa Oeste na formação do discurso da vanguarda dos Estados Unidos.¹³² “Era como se a arte moderna tivesse aparecido de supetão, sem antecedentes. Parte do ‘mito’ do sul da Califórnia era a noção de que nenhuma atividade criativa acontecera ali durante o primeiro semestre do século”, escreve Paul Karlstrom (1996, p. 15). Para ele, a disciplina de história da arte nos Estados Unidos “simplificou a arte moderna e a localizou quase exclusivamente em Nova York. Nesse processo, a arte e a história da arte regional, se não totalmente ignorada, foi relegada às margens” (Ibid., p. 5). Há muitos estudos que recontextualizam essa produção local, ressaltando a importância de artistas da Costa Oeste

¹²⁹ Na construção de seu argumento central para a exposição, Sweeney busca definir a arte dos Estados Unidos através de algumas qualidades pictóricas, que a seu ver a diferenciavam da produção europeia e ecoavam um senso de “americanidade” nos trabalhos expostos. Em um trecho do catálogo, ele tenta circunscrever uma definição da americanidade na pintura a partir de aspectos formais das obras, como a escolha de certas cores e tons e a ênfase na linearidade, entre outros elementos, descrevendo: “o efeito geral do trabalho do americano é de insistência, urgência, ânsia, impaciência, em contraste com a garantia confortável e descontraída dos europeus, que, em confronto com ela, às vezes parece quase apática” (1954, p. 12).

¹³⁰ Reportagem da revista *Glamour*, jun. 1954, p. 7. Ralph Soule Du Casse Papers, 1892-1977. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

¹³¹ Ibid.

¹³² Alguns pesquisadores que se dedicaram a estudar a produção artística desta região incluem os trabalhos de JUNKER (2014); KARLSTROM; EHRLICH (1990); KARLSTROM (1996); LANDAUER (1996); SELZ; LANDAUER (2005). Recentemente, a pesquisa de Catherine Dossin tem explorado como se deu a repercussão internacional dos artistas da Costa Oeste, a partir de estudos de caso da recepção de artistas como Mark Tobey, Morris Graves, Clyfford Still e Sam Francis na França nos anos 1950. A autora argumenta que esse grupo teve ampla repercussão no ambiente artístico francês e seu trabalho era tido como “mais americano” do que o dos artistas de Nova York, que tinham uma ligação mais direta com as vanguardas europeias. “Ao contrário de seus colegas ‘europeus’ da Costa Leste, eles eram considerados verdadeiramente americanos, porque pertenciam ao Extremo Oeste e de lá ao mundo do Pacífico, e tinham suas raízes não apenas fora da Europa, mas principalmente na Ásia” (DOSSIN, 2019).

na formação do modernismo estadunidense.¹³³ Segundo Landauer, “a participação da Califórnia na ascensão do modernismo durante a era do Pós-Guerra não deve ser entendida como uma absorção passiva de tendências iniciadas em outros lugares, mas como uma resposta profunda às pressões históricas provocadas pela guerra” (1996, p. 61).

Com a exposição do Guggenheim, o grupo de artistas da Costa Oeste começava a chamar a atenção da cena artística de Nova York. “Com pouco interesse geral, pouco apoio, poucas galerias, jovens pintores reuniram-se ali aparentemente em torno do reconhecimento de boas escolas de arte universitárias”, descreveu a reportagem de *Glamour*.¹³⁴ De fato, o ambiente acadêmico foi importante para apoiar a carreira de muitos artistas da região que, como Du Casse, também eram professores e tinham seus trabalhos expostos em galerias e projetos universitários.

Segundo Jenni Sorkin, essa concentração do sistema das artes da Califórnia¹³⁵ no ambiente da academia também explica, em parte, o isolacionismo da arte da região.

Como educadores, artistas se tornavam figuras centrais na formação do discurso artístico do estado no Pós-Guerra: o ensino oferecia a estabilidade de uma vida de classe média e a oportunidade de influenciar a geração seguinte de artistas mais jovens. O tamanho da Califórnia e a grande quantidade de escolas ofereciam oportunidades não comparáveis às da Costa Leste. À medida que crescia a demanda por cursos, a divisão entre alunos e professores ficava menos definida; frequentemente alunos se graduavam para assumir o papel de instrutores das suas *almas mater*. Esse tipo de prática de contratação nepotista contribuiu para o florescimento uma comunidade artística em todo o estado, ao mesmo tempo em que fomentava um regionalismo pouco saudável, produzindo várias gerações de artistas-professores pouco conhecidos fora da Califórnia (SORKIN, 2021, p. 74).

De fato, pode-se constatar na documentação pessoal de Du Casse que o artista não conseguia sobreviver exclusivamente da venda de suas pinturas. Além de ser membro do corpo docente do San Francisco Art Institute, entre 1953 e 1958, e professor do Mills College, em Oakland, a partir de 1958, Du Casse manteve outros empregos secundários ao longo da vida. Quando recebeu o prêmio da Bienal de São Paulo, por exemplo, o artista trabalhava como vendedor em uma loja de móveis em São Francisco e dava aulas no California School of Fine

¹³³ Para bibliografia de referência, ver: Karlstrom (1996), Gerdtts (2013), Junker (2014), Landauer (1996) e Brunsman e Askey (1993).

¹³⁴ Reportagem da revista *Glamour*, jun. 1954, p. 7. Ralph Soule Du Casse Papers, 1892-1977. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

¹³⁵ Entre as escolas de maior relevância do estado, Sorkin cita o Mills College e a California School of Fine Arts, faculdades com as quais Du Casse teve vínculo. Além dessas, a autora menciona centros de relevância em Los Angeles: Los Angeles Art Center, Chouinard, Otis, UCLA e University of Southern California. Na região da Bay Area, instituições de referência eram UC Berkeley, CCAC, Mills College e California School of Fine Arts (SORKIN, 2021, p. 75).

Arts. Sobravam-lhe poucas horas por dia e os finais de semana para se dedicar à sua produção artística, segundo entrevista do artista a um jornal local. O jornalista escreve que Du Casse “parece mais um próspero corretor de ações do que um artista”, que mantinha um emprego estável e pintava nas horas vagas (DRAPER, s.d.).

Nesse sentido, vale ressaltar a importância do trabalho de Grace McCann Morley no estímulo aos artistas locais e de sua atuação à frente do SFMoMA, onde Du Casse teve sua primeira mostra monográfica em 1958. Ela atuava como uma verdadeira promotora de Du Casse e outros artistas, mesclando o papel de curadora com a de galerista, indo além da promoção de exposições em torno de suas obras e efetivamente buscando facilitar a venda de seus trabalhos e as aquisições para os acervos do museu e de outros colecionadores. O aspecto financeiro e a necessidade de criar um mercado para a compra de pinturas de artistas da região transparecem na correspondência que manteve com Du Casse.

Em uma carta enviada em 27 de abril de 1955, Morley convida o artista a participar de uma exposição comemorativa de vinte anos do museu, que teria os seus trabalhos selecionados por meio de um sistema de votação entre os conselheiros da instituição. A intenção desse método de escolha das obras, segundo a curadora, era encorajar os patronos do museu a apoiar o trabalho de artistas locais, pois “conhecer, entender e apreciar a arte contemporânea em toda a sua variedade resultará em um mercado melhor para ela em geral e no aumento da compra de obras de artistas da região”.¹³⁶ Foi nessa oportunidade que o SFMoMA realizou a primeira aquisição de uma pintura de Ralph Du Casse, *The Rapier* (1955).

Em outra carta enviada ao artista, Morley o avisa de que duas de suas pinturas enviadas para a exposição anual do museu haviam sido selecionadas para integrar a mostra do pavilhão na Bienal de São Paulo. Ela apresenta ao artista o evento brasileiro, descrevendo-o como a exposição internacional mais importante depois da Bienal de Veneza, e resalta os valores dos prêmios distribuídos, além de entrar em detalhes sobre aspectos administrativos das dificuldades de enviar dinheiro para os Estados Unidos no caso de uma premiação no Brasil.¹³⁷

Após sua premiação, Du Casse recebeu uma bolsa do governo para realizar uma viagem de estudos ao Brasil. Entre outubro de 1955 e fevereiro de 1956, ele visitou Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Ouro Preto e Salvador e realizou palestras em eventos organizados pelos serviços consulares dos Estados Unidos. Sua passagem pelo Brasil motivou reportagens e notas nas colunas sociais da época, a partir das quais pode-se notar que foi recebido por diferentes

¹³⁶ Carta de Grace McCann Morley a Ralph Du Casse. São Francisco, Estados Unidos, 27 abr. 1955. Ralph Soule Du Casse Papers, 1892-1977. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

¹³⁷ Ibid.

figuras das artes no Brasil, como Francisco Matarazzo Sobrinho, Yolanda Penteadó, Rubem Valentim, Carybé e outros.

Em sua passagem pelo Rio de Janeiro, Du Casse também acompanhou a remontagem da exposição *Pacific Coast Art* na loja Mesbla, uma iniciativa da Embaixada dos Estados Unidos no Rio e do Instituto Brasil-Estados Unidos. O catálogo da mostra tem a pintura *O viking* na capa (**Fig. 49**). No Brasil, Du Casse também realizou uma série de novas pinturas, algumas com nomes de lugares que visitou no título, entre as quais foi possível recuperar a imagem da pintura *Botafogo*, que o pintor apresentou em uma mostra coletiva na Universidade de Illinois em 1957 (**Fig. 50**).¹³⁸ Sobre essa pintura, Du Casse escreveu:

Como resultado do Prêmio Jafet, fiz uma visita de três meses à América do Sul, através do Departamento de Estado. No meu retorno, em janeiro de 1956, voltei a dar aulas no California School of Fine Arts e ao meu próprio trabalho, e descobri novas experiências visuais, das quais *Botafogo* é o clímax. Essa é uma área específica da baía do Rio de Janeiro e, sendo de São Francisco, eu não podia deixar de admirá-la.¹³⁹

Em uma carta que Du Casse recebeu após seu retorno aos Estados Unidos, um membro do governo lhe escreve para agradecer a sua participação nos eventos, palestras e conversas com artistas brasileiros, “que contribuíram para o desenvolvimento das relações culturais entre os dois países”, escreve o adido cultural Lawrence Morris.¹⁴⁰ “Percebo que você foi escalado para o que era para você um novo papel e você lidou com a situação com inteligência e equilíbrio.”¹⁴¹ A viagem foi um esforço diplomático que deu grande visibilidade para o artista e seu trabalho. Essa oportunidade parece ter sido bastante relevante na sua carreira, o momento em que ele teve maior notoriedade, inclusive dentro do seu próprio país. *O viking* foi reproduzida em veículos de grande circulação, como o *The New York Times* e a revista *Time*, bem como em jornais e revistas regionais. Segundo os documentos pessoais do artista, a circulação de sua obra ficou restrita a mostras regionais organizadas na Califórnia. Percebe-se, portanto, que a presença na III Bienal e a premiação da pintura *O viking* contribuíram de maneira expressiva para a sua repercussão internacional, oferecendo a sua pintura uma visibilidade que o artista não voltaria a receber nos anos seguintes de sua carreira.

¹³⁸ Catálogo da exposição *Contemporary American Painting and Sculpture* (1957). University of Illinois. Ralph Soule Du Casse Papers, 1892-1977. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

¹³⁹ Recorte encontrado no repositório documental do artista. Ralph Soule Du Casse Papers, 1892-1977. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

¹⁴⁰ MORRIS, [Lawrence]. [Carta] 24 de fevereiro 1956, Nova York. [para] DUCASSE, [Ralph], São Francisco, 1 f. Ralph Du Casse Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

¹⁴¹ Ibid.

Figura 48 Fotografia de Grace McCann Morley com a pintura O viking, de Ralph Du Casse.

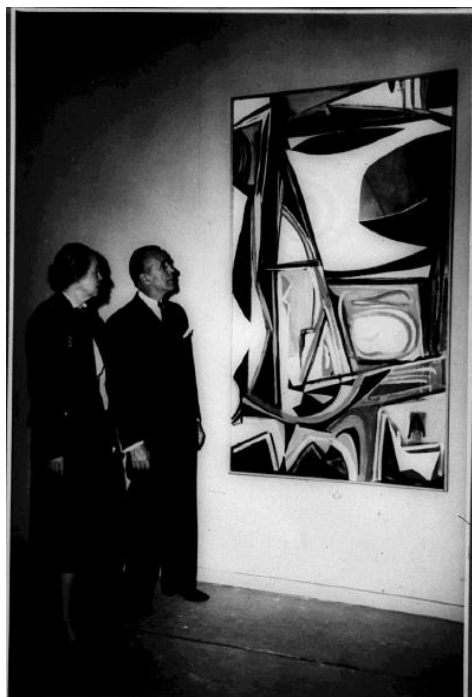


Figura 49 Fôlder da exposição dos Estados Unidos no Rio de Janeiro, realizada nas lojas Mesbla e organizada pelo Instituto Brasil-Estados Unidos, com a obra de Ralph Du Casse na capa.

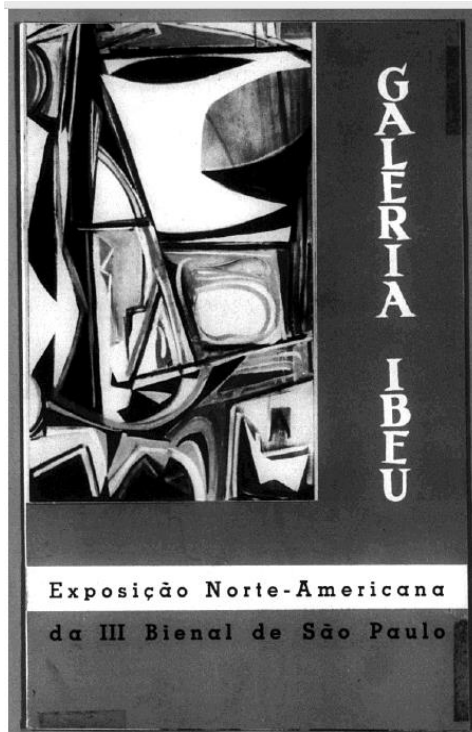


Figura 50 Reprodução da pintura Botafogo, de Ralph Du Casse, na exposição Contemporary American Painting and Sculpture (1957), na University of Illinois.

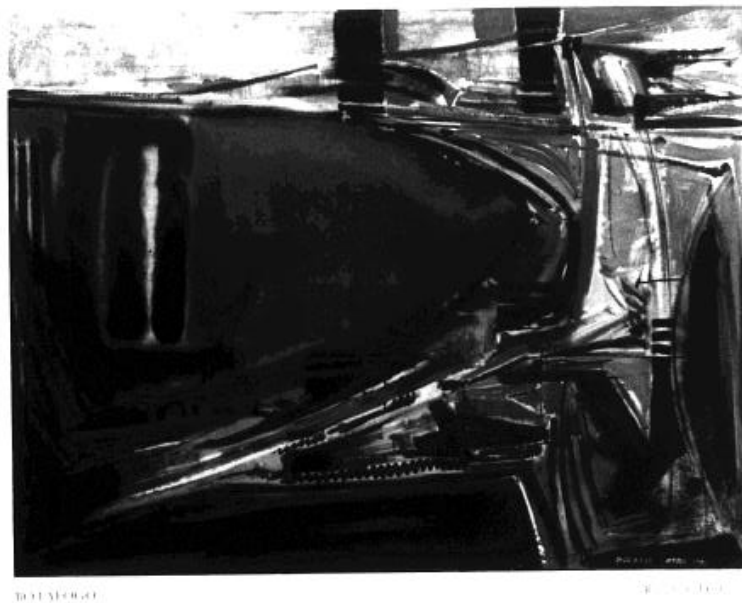


Figura 51 Vista da exposição Pacific Coast Art realizada na Mesbla, no Rio de Janeiro, em novembro de 1955. Fonte: Reprodução do catálogo Pacific Coast Art. Acervo Universidade Harvard.



3.5 A Sala Pollock na IV Bienal e o prêmio aquisição de Seymour Lipton

Figura 52 Vista da Sala Pollock na IV Bienal. Arquivo Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo.



A representação dos Estados Unidos nas bienais seguintes adotou um discurso em torno da abstração cada vez mais dominante. A partir da IV Bienal, o MoMA começou a promover o Expressionismo Abstrato com uma ênfase que não se tinha visto nas três primeiras edições da mostra. Pesquisadores como Mary Simpson (2007) analisaram esse período sob o ponto de vista da organização de uma estratégia de imperialismo cultural em um ambiente político global tensionado. A historiadora atrela esse desenvolvimento à disputa simbólica com a União Soviética. “O Conselho Internacional [do MoMA] percebeu completamente o potencial de propaganda do Expressionismo Abstrato”, diz Simpson (p. 48).

Nesse sentido, a representação dos Estados Unidos da Bienal de São Paulo organizou a Sala Jackson Pollock, ao passo que em outros países foram organizadas mostras itinerantes.¹⁴² Duas exposições icônicas se tornaram divisoras de águas na construção da visibilidade internacional do movimento: *Jackson Pollock, 1912-1956* e *The New American Painting*. Esta

¹⁴² Isso se nota na conexão entre as representações dos Estados Unidos nas Bienais em São Paulo e projetos mais amplos de circulação da arte do país. Após a sala de Pollock na Bienal de 1957, um formato modificado da exposição viajou para diferentes países europeus sob o título *Jackson Pollock, 1912-1956* e foi utilizada como uma ferramenta de divulgação da cultura dos Estados Unidos no Pós-Guerra. Em 1958, a exposição de Pollock foi vista na Galleria Nazionale d'Arte Moderna, em Roma; na Kunsthalle, na Basileia; no Stedelijk, em Amsterdã; na Kunsthalle, em Hamburgo; na Whitechapel, em Londres; no Musée de l'Art Moderne, em Paris; e na Hochschule für Bildende Kunst, em Berlim.

última chegou a ser propagandeada como um “Armory Show ao reverso” (SIMPSON, 2007, p. 48). Se a exposição de 1913, realizada na sede do arsenal do 69º Regimento da Guarda Nacional em Nova York, foi considerada um marco para a recepção da vanguarda europeia nos Estados Unidos, *The New American Painting* se propunha a ser a devolutiva estadunidense. O sucesso do Expressionismo Abstrato é atribuído a iniciativas alinhadas aos interesses políticos do governo dos Estados Unidos, que buscava promover sua suposta superioridade intelectual e cultural em relação a outros países.

Algumas pesquisas revisitam e complexificam o decantado sucesso diplomático e artístico dessas exposições. Nancy Jachec (2003, p. 534) mostra como a itinerância das duas mostras integrava uma política transnacional de mútuo benefício, que tinha o objetivo de promover a ideia de união da Europa, uma iniciativa que era de interesse de lideranças políticas europeias em um momento delicado de reconstrução política, econômica e social. A autora contesta a noção de que a propagação do Expressionismo Abstrato consistiu na imposição unilateral de uma visão estética dos Estados Unidos que contou com a recepção passiva dos europeus. Segundo ela, essas exposições foram mediadas por múltiplos interesses que beneficiaram lideranças em ambos os lados do Atlântico.

O apoio europeu ao Expressionismo Abstrato estava ligado a um objetivo claro de política externa, ao estabelecimento da União Europeia, e uma iniciativa que muitos europeus compartilhavam com os Estados Unidos. [...] O apoio europeu e americano à pintura gestual era uma aliança temporária, e o apoio europeu à cultura americana não foi uma característica permanente, uma vez que esse objetivo havia sido alcançado. Em vez disso, as relações euro-americanas continuaram sendo um processo contínuo de contestação, no qual a Europa teve um papel ativo (JACHEC, 2003, p. 551).

O trabalho de Catherine Dossin (2015) mostra ainda como a recepção do Expressionismo Abstrato na Europa foi inicialmente morna e frequentemente criticada. Por outro lado, a Pop Art, segundo mostra a pesquisadora, foi a forma artística de maior aceitação entre os europeus. Esses estudos são uma ferramenta conceitual importante para a reflexão sobre as relações entre os Estados Unidos e o Brasil e a repercussão que esse movimento teve localmente.

Os textos publicados sobre a IV Bienal na época da exposição mostram, de fato, que essa proposta estética do Expressionismo Abstrato não teve recepção unânime no Brasil, mas foi objeto de resistência de críticos e artistas. Nesse sentido, vale lembrar a passagem polêmica de Alfred Barr pelo Brasil, marcada pelo embate direto com Mário Pedrosa nos jornais. Barr criticou a representação brasileira na Bienal daquele ano, que a seu ver dava muita ênfase ao

concretismo, segundo ele um movimento desatualizado. O curador do MoMA minimizou a produção brasileira, qualificando-a como “exercícios Bauhaus” (AVELAR, 2012). Pedrosa rebateu:

O que não percebeu o autorizado crítico é que sua irritação provém de não ter encontrado, no Ibirapuera, uma pintura a seu gosto, ou ao gosto eclético hoje dominante em Paris ou Nova Iorque. [...] Em geral, essa é a atitude da maioria dos críticos estrangeiros que nos visitam: ou querem uma pintura ou escultura [...] que esteja dentro dos cânones estéticos e do gosto predominante da atualidade em seus próprios meios, aprioristicamente considerados mais adiantados ou pelo menos mais sofisticados, ou então alguma coisa autóctone. Entendem, porém, por autóctone tudo que indique primitivismo, romantismo, selvagismo, isto é, no fundo, exotismo. Não gostam de permitir aos nossos artistas uma pesquisa, uma linguagem moderna e não ao gosto do momento nos grandes centros europeus (PEDROSA, 2000, p. 280).

A defesa que Barr faz do Expressionismo Abstrato “e sua consequente implicância com o abstracionismo geométrico, então bandeira da arte brasileira e latino-americana mais radical (também do ponto de vista político), o colocava em uma situação de oposição aos brasileiros”, analisam Alambert e Canhête (2004, p. 74). Os autores atribuem esse episódio de embate na IV Bienal ao desejo de Pedrosa de advogar pela independência, intelectual e estética, da produção brasileira para libertá-la de influências internacionais. Os autores apontam que

essa diferença entre Pedrosa e Alfred Barr tinha motivações políticas e ideológicas profundas, que demonstram o grau de tensão em que viviam os intelectuais pautados pelo comprometimento tanto com a radicalização do Modernismo quanto com o socialismo diante dos compromissos conservadores [...] que a estrutura montada por Ciccillo e o governo americano impunham (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 74).

São várias as reportagens que registram a sala de Pollock. Não cabe aqui fazer um apanhado geral, mas vale a pena destacar as palavras de Ferreira Gullar, que publicou o texto “As duas faces do Tachismo” no jornal *O Estado de S. Paulo*. Apesar de refratário à abstração informal, que descrevia como “impulsos desordenados de subjetividade”, Gullar (1957, p. 44) defende a iniciativa de Pollock, opondo a sua produção à dos informalistas europeus. O autor do manifesto neoconcreto encontra validade na pesquisa de Pollock, defendendo sua reversão dos métodos tradicionais da pintura, o uso de novos materiais e o alto grau de experimentação. “Ao contrário dos tachistas europeus, [...] Pollock abandonou o pincel, a paleta, a tinta de bisnaga, passando a pintar com faca, bastão, tinta líquida (às vezes misturada com vidro moído)” (Ibid.).

Gullar interessa-se pela abstração de Pollock porque “sua experiência tendia inevitavelmente para a construção e a ordem” (1957, p. 44). Para o crítico, a intencionalidade

formal que encontra no trabalho do estadunidense não se vê nos casos europeus. “Estes artistas não querem mais pintar os objetos, mas se utilizam dos mesmos processos para pintá-los; não só manipulam os mesmos materiais com os mesmos instrumentos, como os investem de uma qualidade que não difere essencialmente da pintura figurativa. Nisso reside a limitação de sua experiência” (Ibid.). Apesar de sua admiração pelo trabalho de Pollock, Gullar via nele um caso isolado de excepcionalidade e não um caminho a seguir. “Nossa intenção foi mostrar como essa experiência, que é autêntica e positiva, se opõe ao tachismo pseudorrevolucionário” (Ibid.).

Além da Sala Pollock, os Estados Unidos apresentaram nessa Bienal obras dos pintores James Brooks, Philip Guston, Grace Hartigan, Larry Rivers e Franz Kline, e dos escultores David Hare, Ibram Lassaw e Seymour Lipton, entre outros. Lipton foi o vencedor do prêmio Aquisição Jockey Club na IV Bienal (**Fig. 53**). Segundo Frank O’Hara, chefe do programa internacional do MoMA, esses escultores “compartilham de alguma forma o espírito dos pintores citados, pois trabalham diretamente seus elementos preparando a superfície do metal e incorporando à obra descobertas inspiradoras à proporção que a escultura evolui” (BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 1951, p. 197). Sobre Lipton, escreve: “a monumental interpretação de Lipton das formas das plantas, sua existência espacial e vida interior, são algumas das características indicativas de uma contribuição original que se pode comparar à dos pintores” (Ibid.).

A participação de Lipton também repercutiu nos jornais da época. Em um texto publicado em *O Estado de S. Paulo* sobre a representação dos Estados Unidos, o jornal escreveu: “a melhor escultura é por certo a de Seymour Lipton” (OESP, 20 out. 1957). O texto continua: “a invenção da escultura de espaço entreaberto, misteriosamente trabalhada em forças entrosadas, em Lipton, revela-nos um espírito místico, voltado para uma pesquisa introspectivamente orientada” (Ibid.). Sua premiação, contudo, não foi unanimidade. Lourival Gomes Machado a rechaçou no mesmo jornal: “há maus escultores, inclusive entre os premiados, como é o caso do insustentável Lipton que a mordacidade do público já começa a qualificar como um caso de ‘chá e simpatia’” (MACHADO, 1957, p. 45).

Apesar do prêmio de Lipton, não se sabe o motivo de a obra não ter sido integrada ao acervo. Inclusive, o MoMA recebeu um telegrama de confirmação de que o artista foi o ganhador do prêmio no valor de 100 mil cruzeiros.¹⁴³ Quase vinte anos depois, em 1976, Lipton entrou em contato com o então diretor Walter Zanini, lamentando o fato de o MAC USP não ter nenhuma obra sua na coleção: “Em 1957, recebi o maior prêmio de aquisição no São Paulo

¹⁴³ Telegrama na pasta Seymour Lipton. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

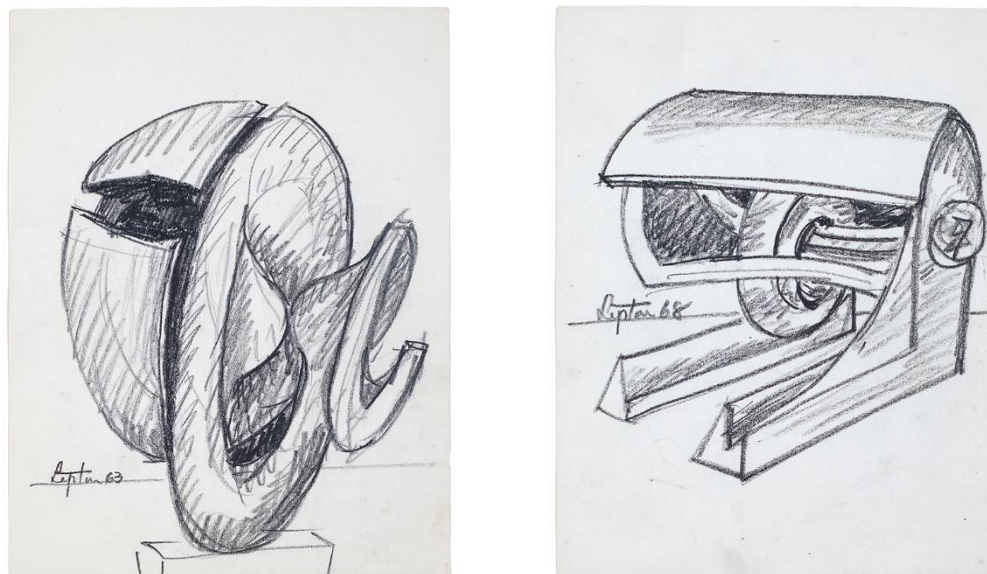
International (sic) em seu museu. Na época, me disseram que um trabalho meu seria adquirido [...] Ainda sinto que gostaria que uma obra minha, uma escultura de algum tipo, fosse adquirida pelo seu museu.¹⁴⁴ Lipton tenta vender suas esculturas para Zanini, que se desculpa pela falta de fundos para aquisições. Diante da negativa do diretor do MAC USP, o artista decide doar dois desenhos preparatórios de suas esculturas, que atualmente integram o acervo (**Fig. 54**).

*Figura 53 Vista do pavilhão dos Estados Unidos, na IV Bienal, com detalhe da escultura Sorcerer, de Seymour Lipton.
Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.*



¹⁴⁴ LIPTON, [Seymour]. [Carta] 18 de março 1976, Nova York. [para] ZANINI, [Walter], São Paulo, 2 f. Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP.

Figura 54 Seymour Lipton. *Sem título*, 1968, crayon sobre papel, 28 × 21,7 cm. Acervo MAC USP.



3.6 A “ofensiva informal” da V Bienal

Mário Pedrosa qualificou a V Bienal, organizada por Lourival Gomes Machado, como uma “ofensiva tachista e informal”, criticando o prêmio dado ao nipo-brasileiro Manabu Mabe e o predomínio do que ele via como uma tendência informalista no evento (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 74). A IV e a V Bienais são consideradas momentos icônicos do evento, sendo temas de diversas pesquisas acadêmicas que discutem o lugar da abstração informal na arte brasileira. Essa vertente era defendida por figuras como Lourival Gomes Machado e Antonio Bento, em contraponto a Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e outros proponentes da abstração geométrica e da vocação construtiva como pilares da arte moderna nacional.¹⁴⁵

Na quinta edição, os Estados Unidos apresentaram uma seleção de 12 artistas, com destaque para as mostras individuais de David Smith e Philip Guston. Além das salas especiais, a mostra apresentou dez artistas de uma geração mais jovem, o que, segundo o curador Sam Hunter, do Minneapolis Art Institute, tinha como objetivo “ampliar a imagem da arte norte-americana contemporânea, e ilustrar sua variedade” (BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 1959, p. 163). A mostra geral incluiu pinturas de Sam Francis, Helen Frankenthaler, Michael Goldberg, Alfred Leslie, Conrad Marca-Relli, Joan Mitchell e Robert Rauschenberg,

¹⁴⁵ Entre os pesquisadores que se debruçaram sobre os temas da abstração informal e da abstração geométrica na crítica de arte brasileira estão Maria de Fátima Morethy Couto; Ana Avelar em seus estudos de Lourival Gomes Machado; e Araceli Barros da Silva Jellmayer Bedtche, em seu doutorado sobre a trajetória do crítico Antonio Bento.

e esculturas de Reuben Kadish, Gabriel Kohn e James Metcalf. No texto de Hunter para o catálogo, transparece uma certeza sobre o predomínio da abstração como o ponto de referência dessa geração recente. “Os modos abstratos que agora dominam de modo decisivo tanto a arte americana como a europeia”, escreveu o curador, que busca traçar uma linha de continuidade entre a primeira leva do Expressionismo Abstrato e artistas jovens que surgiram na cena nova-iorquina no final da década (Ibid., p. 166). “Conrad Marca-Relli, Joan Mitchell, Michael Goldberg e Alfred Leslie, em suas maneiras separadas e distintas, refletem o impacto poderoso do Expressionismo Abstrato de Willem de Kooning sobre sua geração” (Ibid., p. 163). Uma obra de Alfred Leslie entrou para coleção na ocasião. Leslie apresentou uma seleção de três pinturas de grande formato, das quais *Cracóvia* foi adquirida e doada por Francisco Matarazzo Sobrinho (**Fig. 55**).

Em comparação à repercussão da sala Pollock na edição anterior, a representação dos Estados Unidos em 1959 foi percebida pela imprensa local como uma exposição de menor fôlego. Uma reportagem no caderno de artes de *O Estado de S. Paulo* criticou a seleção dos pintores: “não há entre eles uma figura marcante de maior significação, como a princípio recordávamos qual tivemos com Jackson Pollock na IV Bienal” (OESP, 4 dez. 1959). O texto fala de um “impasse” na arte dos Estados Unidos, de uma cultura “acabada” e de um “esgotamento após tantas tentativas”. Segundo o autor, “é o escultor David Smith quem salva a contribuição norte-americana, cuja pintura não convence” (Ibid.).

Neste capítulo, procurou-se oferecer um panorama geral da representação dos Estados Unidos na Bienal de São Paulo nos anos 1950. Apontamos os artistas e as obras apresentadas, além do papel de curadores e instituições articuladoras dessa representação, buscando situar, a partir de uma seleta de textos, a recepção que os artistas do país tiveram nas reportagens de jornais da época.

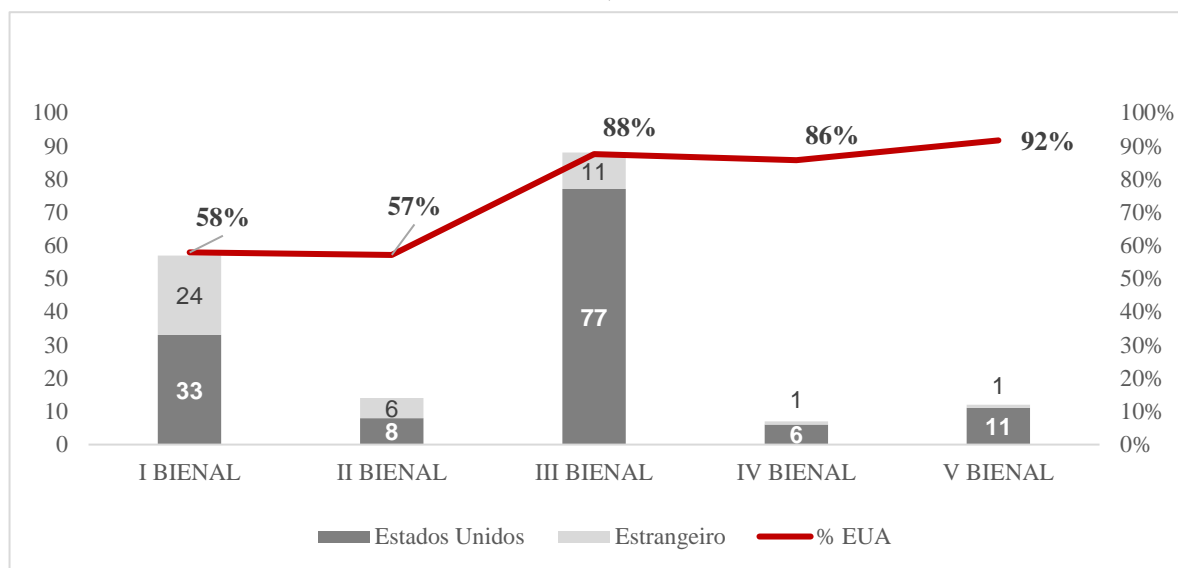
A **Tabela 3** resume a configuração da representação dos Estados Unidos e suas mudanças ao longo das edições do evento. Nas duas primeiras Bienais, a mostra teve um caráter mais internacional. Apenas 58% dos artistas eram nativos dos Estados Unidos. Havia, portanto, uma presença significativa de estrangeiros, em particular de europeus imigrantes. A partir da terceira edição, a representação se tornou majoritariamente composta de artistas nascidos no país. No final da década, a construção da imagem de uma “arte moderna americana” ficou mais claramente vinculada à naturalidade dos artistas.

Figura 55 Vista do pavilhão dos Estados Unidos na V Bienal, com detalhe da obra Cracóvia, de Alfred Leslie, ao fundo à direita. Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.



A quantidade de artistas representados também variou bastante. Se da primeira edição participaram 57 artistas, nas edições de 1953, 1957 e 1959, o número total de participantes não passou de 14. Isso se deve à opção de organizar salas especiais focadas nos trabalhos de alguns poucos representantes. Outra exceção foi a III Bienal, de caráter mais panorâmico, que contou com o maior número de participantes, 88 artistas representados por um ou dois trabalhos na exposição. Conforme avança a década, os organizadores do pavilhão também se concentram, cada vez mais, em divulgar exemplos da abstração, no lugar de uma visão mais ampla e heterogênea como a da primeira edição.

Tabela 3 Naturalidade dos artistas na representação dos Estados Unidos em Bienais de São Paulo (1951-1959).



Fonte: Elaboração própria.

Focamos o estudo nas Bienais de São Paulo para elucidar como o acervo do MAC USP dialoga com a exportação da imagem cultural dos Estados Unidos nos anos 1950. Os principais pontos em comum entre o acervo e a representação do país no evento são: a presença marcada de estrangeiros imigrantes; a inclusão de artistas de diversas regiões do país — da Costa Leste à Oeste —; e a diversidade estética das obras.

Por outro lado, o conjunto também diverge em certos aspectos das mostras da Bienal, sobretudo no que tange à ausência de nomes canônicos que foram prestigiados no evento. Em alguns casos, a razão dessas ausências foi evidenciado pelo levantamento da documentação histórica. Por exemplo, fica claro que a impossibilidade de adquirir uma escultura de David Smith na V Bienal foi de ordem puramente financeira, apesar do interesse expresso pelos organizadores brasileiros de incorporar essa obra ao MAM SP.

Contudo, a ausência de pintores expressionistas abstratos de Nova York no conjunto é um ponto de indagação e impressiona, sobretudo, se pensarmos na repercussão da sala Jackson Pollock na IV Bienal, bem como no esforço estruturado dos Estados Unidos em promover essa estética internacionalmente naquele final de década. Entre as oportunidades que se apresentaram para incorporar obras ao acervo do MAM SP — fosse por meio das doações de empresários estadunidenses, dos prêmios de aquisição da Bienal ou das aquisições pontuais — jamais se optou pela inclusão dos principais nomes do movimento. As pinturas abstratas que entraram para a coleção são de artistas menos prestigiados e de outras localidades, como Ralph

Du Casse e Alfred Leslie, que no momento da doação ao Brasil começavam a aparecer no circuito internacional.

O discurso hoje dominante sobre a história da arte moderna dos Estados Unidos não aderiu permanentemente à coleção através do sistema de prêmios e aquisições. O acervo de artistas dos Estados Unidos no MAC USP não é, portanto, um conjunto óbvio. Ele não contém os principais nomes que a crítica da arte e depois a historiografia celebraram nas Bienais, e não possui os artistas mais conhecidos apresentados no pavilhão, com a exceção de Calder. Ao contrário, esse núcleo reflete nomes hoje menos prestigiados que ficaram, em sua maioria, à margem da história oficial.

4 Gravuras dos Estados Unidos na coleção do MAC USP

A coleção do MAC USP possui 40 gravuras, realizadas em uma variedade de estilos e técnicas, que registram desenvolvimentos importantes do suporte nos Estados Unidos nos anos 1940 e 1950. A partir dos temas que as obras revelam, este capítulo oferece uma visão panorâmica do conjunto, situando-as em diálogo com questões centrais na construção da história da gravura naquele país, com destaque para o surgimento de inovações técnicas e abordagens estéticas que expandiram os limites do meio. Destaca-se a importância do Federal Art Project, programa governamental de subsídio às artes, no estímulo aos desenvolvimentos da gravura nos anos 1930, que proporcionou o instrumental necessário e a sobrevivência de artistas durante a Grande Depressão que posteriormente se tornariam expoentes do suporte nas décadas seguintes. Nos anos 1940, uma série de inovações afloraram, caracterizados pela experimentação com diferentes materiais e estilo de impressão. Um centro criativo relevante para essa pesquisa foi o Atelier 17, estúdio que operou por alguns anos em Nova York e por onde passaram cerca de metade dos artistas representados no conjunto do MAC USP.

Outro objetivo deste capítulo é entender as gravuras do MAC USP à luz de temáticas contemporâneas. Nesse sentido, o texto faz referência a estudos de gênero que rediscutem o papel de mulheres na vanguarda das principais inovações do meio, artistas que durante décadas não tiveram os seus trabalhos reconhecidos pela historiografia, recebendo atenção rarefeita e sendo objeto de revisões críticas apenas recentemente. Um quinto do conjunto analisado é de mulheres, incluindo nomes como Minna Citron, Sue Fuller e Anne Ryan, que deram contribuições importantes à inovação da linguagem e da técnica gráficas. O Atelier 17 é entendido, sob essa perspectiva, não apenas como um local de desenvolvimento da gravura moderna, mas também como um espaço libertário e progressista que viabilizou a construção de uma rede de artistas mulheres, que puderam participar do sistema das artes e se apoiar mutuamente a partir do trabalho coletivo desenvolvido no ateliê.

Por fim, busca-se traçar a trajetória institucional das doações que compõem o conjunto, mostrando como se deu sua formação e evidenciando como ele está diretamente ligado ao crescente uso da gravura como ferramenta de divulgação da arte moderna pelos Estados Unidos na América Latina — que esteve a serviço de interesses políticos, diplomáticos e ideológicos da Guerra Fria. Nesse sentido, a última seção recupera o contexto das doações Nelson Rockefeller e Lessing Rosenwald, que, por intermédio do International Graphic Arts Society, formam a maior parte das obras analisadas a seguir.

4.1 O dilema da “americanidade” na gravura dos Estados Unidos

O conjunto do MAC USP instiga algumas reflexões sobre aspectos centrais da história da gravura nos Estados Unidos. De modo semelhante ao que ocorre com o restante das obras analisadas nesta pesquisa, o núcleo gráfico é composto por artistas locais e imigrantes, que conviveram e trabalharam conjuntamente. Apesar de ter sido doado ao Brasil como exemplo da gráfica moderna estadunidense, o conjunto é formado por um terço de estrangeiros, aspecto que desaparece da correspondência relativa às doações. Nesta seção inicial, pontua-se brevemente como a questão da identidade nacional perpassou a história da gravura no país.

A partir do final do século XIX, foram fundadas as primeiras sociedades de gravadores, capitaneadas por artistas, editores, técnicos de impressão e colecionadores, na esteira de uma crescente apreciação da gravura artística. A primeira organização desse tipo no país foi a New York Society of Etchers, criada em 1877. Nos anos seguintes, várias associações regionais se formaram em outras cidades. Em 1888, foi inaugurada a Society of American Etchers, a primeira organização dedicada à circulação e à apreciação do suporte em nível nacional (WATROUS, 1984). Cita-se a formação dessas entidades para pontuar o momento em que o mercado de arte se organizou e passou a estimular uma crescente demanda por gravuras artísticas, nas últimas décadas do século XIX.

A circulação de imagens impressas foi um terreno fértil para sedimentar ideias e valores nacionais. Neste sentido, o suporte foi utilizado como forma de transmitir conceitos de uma visualidade “americana”, refletindo uma certa imagem do país que estava em construção tanto internamente quanto internacionalmente. Gerações de praticantes e estudiosos da imagem impressa tentaram identificar, teorizar e descrever uma visualidade capaz de definir o caráter de uma escola nacional.¹⁴⁶ A construção da imagem dos Estados Unidos independentes, autônomos, libertários, apartados de seu passado de ex-colônia inglesa, extrapola, é claro, o campo da gravura, sendo uma questão fundamental, que permeou todas as disciplinas humanas, sociais e artísticas, desde a independência do país.¹⁴⁷

No ambiente da gráfica, a busca por uma identidade nacional estava posta desde o final do século XIX, como aponta James Watrous (1984) em *A Century of American Printmaking: 1880-1980*. Entre 1870 e 1880, tornam-se populares as imagens gravadas retratando panoramas

¹⁴⁶ Uma referência no campo da gravura dos Estados Unidos é o estudo de James Watrous *A Century of American Printmaking: 1880-1980*.

¹⁴⁷ Um estudo disponível sobre a questão da identidade nacional no período moderno é o livro de Wanda M. Corn *The Great American Thing – modern art and national identity, 1915-1935*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1999.

rurais e urbanos, intercambiando cenas bucólicas do interior e vistas de arquitetura das cidades dos Estados Unidos. Sem maior diferenciação no que tange o estilo estético ou a técnica empregada, artistas estadunidenses deste período buscaram se diferenciar dos europeus sobretudo pela escolha temática, situando suas composições em um repertório visual local. Segundo Watrous, “suas paisagens, na maioria das vezes, eram recriações artísticas de locais identificáveis do nordeste americano. Eles combinaram um excelente desenho com uma anotação pictórica precisa em imagens que parecem familiarmente ‘americanas’ na conformação da paisagem e no caráter” (1984, p. 18).

Esse aspecto é identificado no trabalho da primeira geração de água-fortistas, técnica amplamente adotada no final século XIX, por facilitar a espontaneidade do desenho e a obtenção de efeitos pictóricos na gráfica (WATROUS, 1984, p. 3). Artistas como James D. Smillie, Stephen Parrish, Thomas Moran e Joseph Pennell se despontaram neste meio com cenas de cidades, portos, montanhas e paisagens típicas da região da Nova Inglaterra e Nova York. A referência ao território nacional está posta na descrição dos títulos de algumas de suas obras: *Old cedars – Coast of Maine* (1880) de James D. Smillie; *Gloucester Harbor* (1882) e *Annisquam* (1884) de Stephen Parrish¹⁴⁸; *Montauk point* (1880) de Thomas Moran; *New York, from the Brooklyn Bridge* (1908) de Joseph Pennell.

Watrous caracteriza os primeiros anos do século XX como um período em que os esforços na gravura estadunidense diminuíram; o interesse dos colecionadores se tornou mais rarefeito e segunda geração de gravuristas voltava-se mais para a Europa, em particular para os água-fortistas franceses, como referência (1984, p. 44). Segundo o autor, predominou a veneração por mestres estrangeiros entre colecionadores e galeristas em detrimento do fomento da gráfica nacional. “Assim, chegou a hora de novas concepções por parte dos gravadores americanos que foram impelidos a buscar objetivos artísticos diferentes e a moderar a proliferação de gravuras de uma tradição envelhecida que não podia mais promover novas concepções e mudanças progressivas.” (Ibid)

Wanda Corn sugere a “americanidade” nas artes se tornou uma questão de primeira grandeza pela forma em que o projeto modernista foi nacionalizado nos Estados Unidos depois da Primeira Guerra Mundial. Segunda a autora,

apelos do pós-guerra por um novo espírito surgiram tanto em Paris quanto em Nova York, e diversos artistas tornaram-se novamente preocupados com lugar, lar, raízes, tradições, continuidades, e o que

¹⁴⁸ Gloucester é localizada em Essex County, Massachusetts, ao passo que Annisquam é um bairro portuário localizado nesta cidade.

era ‘nosso’ e o que era ‘deles’. Nesse clima introspectivo, artistas de ambos os lados do Atlântico tipificaram a América como um país extremamente moderno sem história e se definiam a favor ou contra a vida que representava. Eles produziram uma variedade de obras modernas evocando coisas e lugares americanos (CORN, 1999, p. 339).

Falando sobre a produção do Entreguerras, Klare Scarborough corrobora que “os americanos se voltavam para dentro para avaliar as qualidades definidoras da experiência americana em toda a sua diversidade; buscar um ‘passado possível’ como a base para o presente; e validar a herança americana e os valores culturais distintamente americanos” (2014, p. 8).

Parte da construção deste discurso passou pela valorização da vida moderna, do progresso, da indústria e do desenvolvimento tecnológico, construindo a imagem dos Estados Unidos como um país do futuro. Nos anos 1910 e 1920, foram atuantes um grupo de artistas independentes, que contrariavam os preceitos acadêmicos para forjar uma visualidade moderna, incluindo John Marin, Edward Hopper, Martins Lewis, Louis Lozowick. Destes artistas, são conhecidas as gravuras do ambiente urbano das grandes cidades dos Estados Unidos, a estética das ruas e dos espaços públicos, habitados por membros de todas as classes, e da monumentalidade da arquitetura de Nova York. Por outro lado, a valorização de elementos nacionais também pautou o trabalho em gravura dos regionalistas do American Scene, como Thomas Hart Benton, que desenvolveu uma estética figurativa focada em temas ligados ao interior do país, ao ambiente rural, aos trabalhadores das lavouras, às paisagens naturais do grande interior americano. Nota-se que o entendimento sobre valores “americanos” muda bastante de figura ao longo do tempo e entre grupos artísticos distintos, assumindo contornos por vezes contraditórios.

Nos anos 1930, durante a Grande Depressão, o governo fundou o Federal Art Project, programa de fomento às artes. Muitas das obras produzidas tinham temáticas que valorizavam e enalteciam a vida nos Estados Unidos. Artistas empregados por este sistema produziram milhares de imagens de fábricas, fazendas, festas populares, paisagens do interior e de trabalhadores nas grandes cidades, entre outros esquetes sociais que buscam traduzir a utopia de liberdade, trabalho e progresso (SCARBOROUGH, 2014, p. 8). “Temas facilmente identificáveis como ‘americanos’ foram a preferência dos trabalhos realizados em todos os projetos financiados federalmente”, escreve Watrous. Contudo, segundo o autor, embora houvesse controvérsia sobre a gestão e a orientação estética do projeto, “na maioria das vezes os administradores estimulavam atitudes progressistas em relação à liberdade artística. Assim, as gravuras foram criadas em uma diversidade de estilos” (1984, p. 97).

Além de questões temáticas, o dilema de definir uma prática gráfica que fosse “americana” também permeou o enaltecimento de algumas técnicas de impressão. Isso se viu mais claramente com o advento da serigrafia, método planográfico de reprodução de imagens com o uso de estêncis, usada inicialmente para fins comerciais. Atribui-se ao artista Guy Maccoy a realização da primeira gravura artística com este método em 1932 (FINE, 2019, p.35). Em uma entrevista oral, Edward Landon – representado na coleção do MAC USP – se recorda da dificuldade inicial do meio em aceitar a serigrafia como um método artístico, pois era considerada uma forma rudimentar de impressão comercial, sofrendo resistência também de gravuristas especializados em métodos mais tradicionais. “No começo foi muito difícil. Muitos lugares não aceitavam serigrafias. Sentimos que [as serigrafias] eram boas e eram uma ideia americana, que deveria ser aceita como um método gráfico americano”, diz Landon.¹⁴⁹ Nos anos 1960, a serigrafia seria amplamente adotada pelos artistas da geração da Pop Art, tornando-se componente central na visualidade deste movimento.

No contexto da Segunda Guerra Mundial, esse discurso ganhou novas nuances com a crescente migração de artistas europeus exilados. A presença de membros das vanguardas nos Estados Unidos ofereceu pontos de contato e trocas com uma geração jovem de artistas locais. Nos anos 1940 e 1950, vê-se uma tentativa de curadores, críticos e galeristas de incorporar o marcador “americano” em uma série de catálogos, textos e exposições — voltados tanto ao público interno quanto ao externo — de artistas nascidos nos Estados Unidos, bem como de imigrantes naturalizados, ou mesmo de estrangeiros que estudavam e trabalhavam no país. Essa inserção — e apropriação — da produção de artistas estrangeiros a um discurso nacionalizante caracterizou os modos de circulação e exposição do suporte.¹⁵⁰

Para citar apenas o exemplo do Brasil, quando as obras do MAC USP foram doadas ao país, o conjunto foi caracterizado como sendo de “gravadores norte-americanos” – inclusive sendo este o título da exposição do MAM SP que apresentou ao público a doação de Nelson Rockefeller em 1951 – apesar da presença de artistas imigrantes e exilados no conjunto.¹⁵¹ De modo semelhante, quando da doação de Lessing Rosenwald, é informado à liderança do MAM que o museu estaria recebendo um conjunto de “artistas norte-americanos excepcionais no meio

¹⁴⁹ Entrevista a Edward Landon, 17 abr.-28 maio 1975. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

¹⁵⁰ Há inúmeros exemplos de exposições, textos críticos e livros sobre este tema. Citam-se aqui apenas as referências centrais usadas neste estudo: Watrous (1984), Thatam (2006). Para catálogos de exposições, ver *American Prints of the 20th century* (1954) e *Young American Printmakers* (1953-1954), disponíveis no portal Exhibition History do MoMA.

¹⁵¹ CATÁLOGO da exposição Gravadores norte-americanos, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 10 abr.-6 maio 1951. Rockefeller Archive Center. Coleção Nelson A. Rockefeller.

gráfico”.¹⁵² A presença de artistas estrangeiros e sua contribuição artística é anulada da comunicação institucional das doações ao Brasil.

Contudo, apesar dos discursos nacionalizantes da história da arte e da diplomacia cultural, na prática da gravura moderna, o que se viu foi a construção de redes de colaboração e criação internacionais. O que a história da arte moderna sedimentou como “gravura moderna americana” é fruto de uma infinidade de experimentações realizadas por artistas estadunidenses ao lado de artistas estrangeiros, em coletivos gráficos localizados em diferentes cidades e países, partes de uma rede global interconectada de circulação de imagens e práticas do suporte. Um exemplo que ilustra esse ponto e que está presente em peso no conjunto do MAC USP é o trabalho gráfico do Atelier 17 de Stanley William Hayter — primeiro fundado em Paris, depois transferido para Nova York, e depois de novo para Paris — que operou como um espaço de construção, formação e inovação coletivo. O conjunto do MAC USP, que inclui vários artistas que passaram por este ateliê, resulta diretamente de uma rede global de trânsito criativo, contando com obras tanto de artistas nascidos nos Estados Unidos como de estrangeiros, que se influenciaram e inspiraram mutuamente. Semelhante ao que se vê do restante do conjunto analisado, o núcleo gráfico é caracterizado, fundamentalmente, por sua transnacionalidade.

Ao introduzir este capítulo com a discussão sobre a identidade nacional no campo da gravura, não é intenção reforçar um dilema da presumida “americanidade” das artes gráficas realizada nos Estados Unidos. Simplesmente, busca-se pontuar como essa foi uma questão premente na forma em que se construiu a história do suporte dos séculos XIX ao XX. Essa visão precisa ser constantemente problematizada, especialmente quando nos deparamos com um conjunto como o do MAC USP. Inclusive, vale lembrar que a própria essência da gravura enquanto suporte da imagem repetida no Ocidente resulta de uma visualidade transnacional. As estampas sempre circularam através das fronteiras, influenciando-se mutuamente, e servindo a redes de comunicação entre países e culturas.

Ademais, a perspectiva da história da arte que parte da narrativa das escolas nacionais é uma abordagem eurocêntrica, superada por leituras decoloniais, que privilegiam o estudo da cultura material e imaterial das diferentes populações humanas a partir de outras perspectivas, a fim de investigar o encontro e a circulação de objetos, ideias e pessoas (ROBERTS, 2015). Nesse sentido, a história da gravura é um ponto privilegiado a partir do qual se pode refletir sobre as novas metodologias epistemológicas que têm transformado a disciplina da história da arte nas últimas décadas.

¹⁵² Ibid.

4.2 A gravura moderna nos anos 1930 e 1940: inovações técnicas e os estúdios do Federal Art Project

O conjunto de gravuras do MAC USP data do final dos anos 1940 e início dos 1950. Contudo, essa seção destaca alguns aspectos históricos que foram importantes desde a década anterior para entender o ambiente em que se desenvolveram os artistas presentes no acervo. Em particular, destaca-se a relevância do programa governamental de fomento às artes que garantiu a sobrevivência e a popularização da gráfica moderna no país durante a Grande Depressão.

Como introduzido acima, nos anos 1920 e 1930, surgiu um grupo de artistas independentes que romperam com os paradigmas formais e técnicos da academia e das sociedades de gravura conservadoras dominante no final do XIX. Resistentes ao conservadorismo dos circuitos oficiais da gravura, esses artistas começaram a realizar uma produção apartada do *establishment*, que ainda privilegiava gravuras de mestres europeus. John Sloan, Max Weber, George Bellows, John Marin, Martin Lewis e Edward Hopper foram nomes importantes no primeiro quarto do século XX.

Esses artistas se destacam por retratar a pujante vida urbana das cidades dos Estados Unidos. Nova York foi uma obsessão para grande parte desse grupo. Os temas explorados por eles foram, inicialmente, mal recebidos. Os críticos achavam que suas gravuras retratavam assuntos indignos da arte elevada, incluindo a vida caótica das grandes cidades, cenas da população pobre e à margem da alta sociedade, cenas do interior de apartamentos superpovoados, conjuntos habitacionais de baixa renda, vistas do metrô, dos becos, dos bares, da vida agitada do porto, da ida e vinda dos pedestres.

Martin Lewis é uma referência importante para este estudo por causa de sua ligação direta com Armin Landeck, representado no conjunto do MAC USP. Lewis instalou uma prensa em seu estúdio e começou a fazer gravuras sobre suas observações da arquitetura e do cotidiano. “Lewis gravou os movimentos inquietos das pessoas nas ruas. Eles foram retratados como moradores urbanos anônimos, cujas identidades eram fugazes em sua passagem apressada por ambientes indiferentes ou impessoais”, escreve Watrous (1984, p. 57).

A impessoalidade e o estranhamento do espaço urbano também aparecem no trabalho de Armin Landeck. Treinado como arquiteto pela Universidade Columbia, a falta de emprego na sua profissão de escolha fez com que começasse a realizar gravuras nos anos 1930. Suas obras iniciais que começaram a ganhar notoriedade eram cenas de arquitetura das grandes cidades, tema que evoca o trabalho da primeira geração de água-fortistas do século XIX. Grande admirador de Hopper e amigo de Martin Lewis, por décadas Landeck explorou cenas do

cotidiano de Nova York como temática central em seus trabalhos. Um exemplo pode ser visto em *Alleyway* (**Fig. 56**), uma gravura em metal realizada em ponta-seca em 1948. O interesse pela cidade como temática central surgira na sua produção dos anos 1930, influenciada pelo grupo de artistas independentes do período, e já aparecera em obras como *Manhattan Vista* (1934), no acervo do Art Institute of Chicago, e *Manhattan Nocturne* (1938), no acervo do MoMA.

Na gravura no MAC USP, Landeck opta por revelar uma face anônima de Nova York. A cidade não é aquela dos grandes monumentos urbanos, como a ponte do Brooklyn ou o Central Park, que foram temas para tantos outros gravadores, como o próprio Martin Lewis. Ao contrário, a Landeck interessa o beco. O “monumento” que se avista no alto da imagem é uma caixa d’água, estrutura das mais banais. O ponto de vista da imagem é o de alguém que se aproxima da passagem estreita entre dois edifícios. O espectador é detido por um portão de ferro na entrada desse labirinto urbano. A fechadura está destrancada e o portão se abre, mas não convida o espectador a entrar. Vê-se um espaço despovoado, estranho, potencialmente perigoso. O ambiente é habitado por janelas gradeadas e escadas de emergência que sobem vertiginosamente. Um lugar para se estar sozinho, furtivamente. O único lembrete da atividade humana é a metade inferior da placa de um estabelecimento comercial em que se lê “entrega pelos fundos”. Esta é uma área de serviço, habitada pela classe operária.

A imagem tem orientação vertical e dimensões estreitas, que dão uma sensação de confinamento claustrofóbico. Também chama a atenção o tratamento de Landeck para o chão, realizado com um hachurado da ponta-seca sobre a chapa de metal que cria um tapete de ladrilhos brancos e pretos em xadrez, cujo efeito reforça a estreiteza do ambiente desse corredor inóspito. “Os mosaicos foram ideia minha”, diz Landeck sobre essa obra. “Na verdade, o chão era revestido de cimento simples. Acrescentei os desenhos. Caminhei muito por ali naqueles dias” (KRAEFT, 1994, p. 103).

Durante o inverno de 1934-35, Armin Landeck, Martin Lewis e o gravador impressor George Miller, que imprimia todas as litogravuras de Landeck, fundaram uma escola de gravura no estúdio de Miller em Manhattan. A escola durou poucos meses e logo faliu diante das dificuldades financeiras ocasionadas pela Grande Depressão, que pressionaram muitos artistas a perseguirem alternativas de trabalho e oportunidades comerciais (WATROUS, 1984, p. 117). Nos anos de avassaladora penúria econômica, o programa de financiamento governamental da cultura, o Federal Art Project, foi essencial para a manutenção das atividades de uma geração de artistas.

Figura 56 Armin Landeck, *Alleyway*, 1948, buril e ponta seca sobre papel, 34,9 × 17,7 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.



O Federal Art Project (FAP), iniciativa do governo de Franklin Delano Roosevelt para empregar artistas e comissionar novos trabalhos, funcionou entre 1934 e 1943. O FAP fazia parte de um esforço amplo de geração de empregos em diferentes setores para estimular a economia. Milhares de artistas foram contratados e receberam treinamento financiado pelo programa. O primeiro workshop dedicado à gravura foi fundado em Nova York, em 1935, inicialmente focado em três técnicas: litografia, água-forte e xilogravura. Ao longo dos anos, novas técnicas foram incorporadas, como a serigrafia. Os workshops de gravura abriram filiais em diferentes cidades, incluindo Filadélfia, Detroit, Los Angeles e Chicago. Ao longo dos anos em que a seção de gravura do FAP funcionou, foram produzidas mais de 250 mil impressões, tiradas de 11.285 matrizes originais.¹⁵³ Grande parte dessa produção adornou prédios públicos, postos de correio, escolas, bibliotecas e museus.

Artistas presentes no acervo do MAC USP passaram pelos workshops de gravura financiados pelo FAP, onde tiveram seu primeiro contato com a gráfica, como, por exemplo, Fred Becker e Louis Schanker. Embora as obras presentes no museu sejam posteriores ao período em que o programa estava em funcionamento, o caráter formador do Federal Art Project para uma geração de artistas é determinante dessa produção.¹⁵⁴ Os ateliês do FAP foram também importantes ambientes de estímulo para a experimentação gráfica.

Louis Schanker se tornou o supervisor do workshop do FAP em Nova York e mais tarde professor da New School for Social Research, despontando como um dos grandes inovadores da aplicação de cor em xilogravuras. “A possibilidade de invenção é, na minha opinião, um dos aspectos mais intrigantes da xilogravura”, disse Schanker em uma entrevista ao curador do MoMA, William Lieberman. O artista também fala sobre o método de produção da gravura *Carnaval* (**Fig. 57**), presente no acervo do MAC:

As ferramentas tradicionais não são mais suficientes [...] qualquer coisa que possa ser usada para “marcar” a superfície da madeira é legítima como ferramenta. Isso oferece possibilidades infinitas. A tela de arame comum forçada na madeira fornece uma textura particularmente atraente, quase uma pátina, como na minha xilogravura *Carnaval* (WATROUS, 1984, p. 178).

¹⁵³ Relatório do WPA: 1935 a 1943, publicado pelo Federal Works Agency. Dados disponíveis em Scarborough (2014, p. 8).

¹⁵⁴ *Prints for the People*, realizada em 1935, foi a primeira exposição das gravuras produzidas por participantes do workshop do FAP em Nova York, incluindo 212 obras de Adolph Dehn, Emil Ganso, Fritz Eichenberg, Mable Dwight, Yasuo Kunioshi, Raphael Soyer, Will Barnet, Fred Becker e Louis Schanker. Estes dois últimos têm obras na coleção do MAC USP. Para a exposição de 1935, Fred Becker realizou uma série de gravuras sobre o jazz, com cenas de músicos negros em estilo figurativo. Já Louis Schanker apresentou *Aerial Act*, uma composição abstrata que estiliza acrobacias de bailarinos circenses (WATROUS, 1984, p. 98).

Os efeitos da tela de metal descrita por Schanker são mais visíveis nas seções em preto. A raspagem do bloco de madeira pelo arame cria uma textura sobre a superfície da imagem, ressaltada pela aplicação da coloração escura. A gravura utiliza quatro cores: laranja, que predomina no fundo da imagem; preto, aplicado em uma massa central disforme e nos traços em formato de pé de galinha espalhados na imagem; azul, disposto em cinco triângulos; e amarelo, utilizado para ressaltar as linhas em preto e preencher o espaço, também com figuras geométricas. Essa é uma gravura bastante conhecida de Schanker, cujas complexidade e destreza na aplicação da cor a tornaram uma referência no período. Foi publicada em revistas especializadas de artes, participando de importantes exposições de gravura no MoMA e no Brooklyn e, conseqüentemente, compondo o acervo de vários museus.¹⁵⁵

Para se entender a relevância do trabalho desenvolvido por Schanker e outros artistas na xilogravura, vale aqui um breve retrospecto sobre o lugar deste método no campo das artes gráficas. Considerada uma técnica comercial, a gravura realizada em matrizes de madeira foi bastante empregada na reprodução de imagens em livros, periódicos e propagandas, no final do século XIX (WATROUS, 1984, p. 20). “O estigma de seu papel reprodutivo no comércio de impressão e o árduo treinamento necessário para dominar o ofício parecem ter desencorajado a maioria dos artistas de escolhê-la [a xilogravura] como meio para a criação de impressões originais”, explica Watrous. “As ferramentas, materiais e restrições técnicas da xilogravura restringiam a espontaneidade de execução e a ilusão pictórica facilmente simulada que tantos pintores do século XIX apreciavam” (Ibid.).

A forma de divisão do trabalho nos ateliês de xilogravura reforçava o caráter mecânico do suporte. A cada gravador era designado um pedaço da imagem para cortar no bloco de madeira. Essa divisão era definida com base na habilidade técnica de cada profissional.

Os artesãos que gravavam seções de um bloco que representava o céu e a folhagem foram apelidados de podadores; aqueles que cortavam cortinas eram chamados de alfaiates; os gravadores mais habilidosos, que reproduziam a carne, eram chamados de açougueiros; e jovens artesãos designados para a tarefa de cortar imagens de máquinas eram desdenhosamente etiquetados de mecânicos. Além disso, o bloco de madeira, cortado em seções, era separado e distribuído para que cada artesão pudesse trabalhar na sua parte designada. Quando todas as unidades estivessem gravadas, as seções eram remontadas, aparafusadas e o todo “retocado” pela mão do gravador que era dono da oficina (WATROUS, 1984, p. 20).

¹⁵⁵ Livros e revistas eram um importante meio de circulação da gravura experimental. *Carnival* foi publicada no periódico *Tiger's Eye on Arts and Letter*, em uma edição especial dedicada à gravura, em junho de 1948. A obra também foi apresentada em pelo menos duas exposições do MoMA, *Some American Prints from the Museum Collection* (1951) e *Recent American Woodcuts* (1952), e em *American Printmaking: 1913-1947*, realizada no Brooklyn Museum.

Com o surgimento da reprodução fotomecânica, a produção de imagens xilográficas para fins comerciais se viu ameaçada de extinção, tornando-se obsoleta em relação aos novos desenvolvimentos da indústria fotográfica. Contudo, um grupo de artistas explorou o desenvolvimento do suporte para a finalidade artística, fundando a chamada Nova Escola da Xilogravura Americana ao final do século XIX, que teve como principais expoentes Timothy Cole, Frederick Juengling, William B. Clossom, Elbridge Kingsley e Henry Wolf. Esses artistas desenvolveram obras com tal virtuosismo e excelência que se tornaram reconhecidos e prestigiados internacionalmente. Em 1881, foi criada uma associação específica para promover a técnica, a Society of American Wood-Engravers, abrindo oportunidades de trabalho e promovendo a circulação dessas obras.

Décadas após o estigma inicial enfrentado pelos precursores da Nova Escola da Xilogravura Americana, em meados do século XX a impressão em madeira recuperou seu status na vanguarda das inovações gráficas. Muitos artistas modernos se dedicaram a explorar e testar o potencial desse suporte, realizando elaboradas impressões a cor. O MAC USP possui um núcleo variado de xilogravuras coloridas que exemplificam o tipo de trabalho desenvolvido pelo grupo de artistas atuantes no período, incluindo *Dead Bird* (1947) e *Composition* (1955), de Adja Yunkers; *The Little Act on Horseback* (1949), de Seong Moy; *Galos de briga* (1949), de Bernard Reder; *The Boaters* (1949), de Louise Krueger; *Pompei I* (1949), de Frank Wallace; *Horizonte* (1956), de Sidney Jack Hurwitz; e *Composição em oval*, de James Forsberg (**Fig. 58-64**). A comparação visual entre essas obras mostra a versatilidade e o potencial inventivo da xilogravura dos artistas modernos.

Figura 57 Louis Schanker, *Carnaval*, 1945, xilografia em cores sobre papel, 46 cm × 61,2 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.



Figura 58 Adja Yunkers, *Dead Bird*, 1947, xilografia em cores sobre papel, 51,1 cm × 61,1 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.



Figura 59 Adja Yunkers, *Composition*, 1955, xilografia em cores sobre papel, 61,8 cm × 42,3 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Lessing J. Rosenwald por intermédio da International Graphic Arts Society de Nova York. Acervo MAC USP.



Figura 60 Seong Moy, *The Little Act on Horseback*, 1949, xilografia em cores sobre papel, 56,5 cm × 46 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.



Figura 61 Louise Krueger, *The Boaters*, 1949, xilografia em cores sobre papel, 58,7 × 29,3 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.



Figura 62 Frank Wallace, Pompeii I, 1949, xilografia em cores sobre papel, 30,2 × 45,6 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP



Figura 62 Sidney Jack Hurwitz, *Horizon*, 1956, xilografia em cores sobre papel, 24,5 × 50,7 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Lessing J. Rosenwald por intermédio da International Graphic Arts Society de Nova York. Acervo MAC USP.



Figura 63 James Forsberg, *Composição em oval*, 1948, xilografia em cores sobre papel, 27,6 × 14,8 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Rockefeller. Acervo MAC USP.



Tal como a xilogravura, inicialmente a serigrafia também sofreu resistência do mundo artístico por conta da sua aplicabilidade no uso comercial. Essa técnica foi utilizada nas primeiras décadas do século XX como um processo econômico e rápido para a transferência de imagens em cor sobre produtos de consumo, placas e anúncios. A serigrafia começou a ser usada na gravura artística no início dos anos 1930 (FINE, 2019, p.35). O ateliê de serigrafia do Graphics Art Division do FAP foi criado em 1938, impulsionado inicialmente por seis artistas: Elizabeth Olds, Ruth Chaney, Louis Lozowick, Eugene Morley, Hyman Warsager e Harry Gottlieb. O MAC USP possui uma serigrafia de Edward Landon, que foi aluno de Harry Gottlieb no estúdio do FAP em Nova York.

Edward Landon foi um artista de Massachussetts, que morou e trabalhou em Springfield, cidade onde conheceu Elizabeth McCausland. A curadora, crítica e historiadora foi uma forte defensora da serigrafia, e organizou a primeira grande exposição do método no Springfield Art Museum, em 1940 (WATROUS, 1984, p.103). Foi McCausland quem apresentou a serigrafia a Landon e quem o estimulou a procurar Harry Gottlieb em Nova York a fim de obter conhecimento técnico sobre o suporte. Landon apoiou McCausland na organização de mostras de gravura e foi o secretário de exposições do National Serigraph Society, uma associação dedicada ao estímulo de mostras itinerantes dentro e fora dos Estados Unidos.¹⁵⁶

Aquela por quem pranteamos (1945) de Edward Landon (**Fig. 12**) exemplifica algumas características da serigrafia que estimularam os artistas a adotá-la em seus trabalhos. Diferentemente de outras técnicas, esse é um meio que privilegia áreas bem definidas de cores chapadas. Essa obra retrata uma figura humana, composta de um corpo fino e com braços construídos de traços ciliares, com dois grandes olhos concêntricos. As cores são fechadas, com tons pastéis de cinza e marrom intercalados com traços em preto e áreas em branco. Outra serigrafia no acervo do museu é *Eternal Wanderer* (1947) de Henri Mark (**Fig. 13**), que foi contemporâneo e conhecido de Landon nos ateliês de serigrafia em Nova York.¹⁵⁷

Inovações gráficas também foram desenvolvidas por artistas que trabalhavam de forma independente. Nesse sentido, um artista digno de nota é Boris Margo, inventor do cellocut, método de impressão que usa uma placa de madeira sobre a qual é derramada uma mistura de

¹⁵⁶ A associação também exportava exposições de serigrafia. Landon conta: “Reuni muitos programas para o Serviço de Informação dos Estados Unidos por meio da National Serigraph Society. Fizemos várias exposições de gravuras e vitrines mostrando os materiais usados na sua confecção. Fiz tudo isso, cerca de dez exposições. Elas foram a lugares como Saigon, Índia, Indochina”. Entrevista a Edward Landon, 17 abr.-28 maio 1975. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

¹⁵⁷ Ibid.

celuloide. Margo foi um artista russo que emigrou para os Estados Unidos nos anos 1930. Ele começou a experimentar o uso de celuloide em 1932. Durante a Grande Depressão, a falta de recursos para comprar suprimentos artísticos foi determinante para a opção de trabalhar com materiais encontrados no cotidiano. Por ser estrangeiro, Margo não podia ter acesso ao subsídio financeiro do FAP, como outros artistas representados no conjunto do MAC USP. Sobre a história da descoberta dessa técnica, Schmeckebeer conta:

Já fazia algum tempo que Margo fazia gravuras com madeira compensada cortada ou *Prestwood*, e tendo encontrado um pedaço de celuloide no chão uma noite, perguntou-se por que não poderia ser usado como material para gravura. Ele tentou primeiro trabalhar o material com uma ponta-seca, depois usou acetona. Como o celuloide é sensível a solventes, ele descobriu que o material poderia ser dissolvido e manipulado por gotejamento ou movimentação com um instrumento, pincelado ou desenhado. Além disso, ele poderia ser construído ou cortado de modo que uma forma de plástico em relevo fosse obtida, a partir da qual as impressões pudessem ser realizadas. Assim, desenvolveu-se o que poderia ser considerada a primeira nova técnica de impressão desde a descoberta da litografia (1968, p. 14).

A gráfica de Boris Margo ficou marcada pela técnica de cellocut, bem como por sua estética surrealista, ainda que ele nunca tenha se ligado oficialmente ao movimento. Sua estética faz parte de um vocabulário pessoal, ligado ao mundo onírico. Para realizar *The Sea* (1948/1949) (**Fig. 65**), ele usou uma placa de madeira compensada e um pedaço de celuloide derramado sobre essa base. Os padrões do fundo, em azul e preto, são obtidos pela revelação dos veios da madeira. No primeiro plano aparece uma nau fantasmagórica, feita com celuloide e entintada em relevo em preto (JOHNSON, 1956. p. 33-34).

Margo foi casado com a gravurista Jan Gelb, ligada ao grupo do Atelier 17. Ele teve suas cellocuts incluídas em várias exposições e acervos de museus, estando também associado ao Graphic Circle, grupo de gravuristas representados pela galeria Jacques Seligmann, da qual a gravura *The Sea* do MAC USP foi adquirida.¹⁵⁸ Participavam deste grupo outros artistas, como Werner Drewes, Louis Schanker, Julio de Diego, Karl Knaths, Adolph Gottlieb, Kirt Seligman, Josef Albers e Raymond Jordan, este último também presente no acervo do MAC USP, com a gravura *Síntese* (1948) (**Fig. 66**).

¹⁵⁸ LYTHER, [Dorothy]. [Carta] 28 de junho de 1950 [para] [BOYER], Nova York. Rockefeller Archive Center. Coleção Nelson Rockefeller. Grupo Museus, Série III, 4L, Caixa 148. Pasta 1470.

Figura 64 Boris Margo, O mar, 1948-1949, cellocut em cores sobre papel, 52,8 cm × 46,2 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.



Figura 65 Raymond Jordan, Síntese, 1948, verniz mole e buril sobre papel, 45,4 × 35,2 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.



Figura 66 Max Kahn, Passeio do gato, 1949, litografia em cores sobre papel, 40,5 cm × 57,9 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.



Os workshops de gravura do FAP se espalharam por todo o país. Em Chicago, os administradores do ateliê federal foram Max Kahn e sua esposa Eleanor Coen, dois gravuristas relevantes para a cena artística de Illinois. Ambos foram professores da School of the Art Institute of Chicago, entre os anos 1940 e 1950. Kahn e Coen são conhecidos pelos desenvolvimentos técnicos obtidos com a litogravura em cores, como ilustram as obras *Passeio de gato* (1949), de Kahn (**Fig. 67**), e *Bebê na cadeira* (1950), de Coen (**Fig. 84**). A litogravura atingiu um pico de popularidade com a fundação do Universal Limited Art Editions por Tatiana Grosman, em 1957, e do Tamarind Workshop por June Wayne, Clinton Adams e Garo Antreasian, em 1960, ambos em funcionamento até hoje.

Os estúdios operados pelo Federal Art Project nos anos 1930 e 1940 viabilizaram o treinamento de uma geração de artistas nas diferentes técnicas da gravura, que reverberou nas décadas seguintes. O FAP permitiu o acesso a uma infraestrutura nacional de ensino, treinamento, mentoria e experimentação que foi determinante para o desenvolvimento do meio. Jacob Kainen, gravurista e depois curador da National Collection of Fine Arts, descreve o legado que esses workshops tiveram como “ímpeto inicial” para o desenvolvimento da gravura

moderna estadunidense, que atingiu o período mais inventivo e produtivo nos anos 1950. “Os artistas do projeto (FAP) preencheram a lacuna entre as antigas sociedades moribundas de gravura e o florescimento sem precedentes das artes gráficas que ocorreu durante as últimas duas décadas”, relata Kainen. “Quando Stanley William Hayter veio a este país em 1940 para abrir seu estúdio de artes experimentais, o Atelier 17, ele encontrou os artistas prontos”, diz ele (WATROUS, 1984, p. 101).

4.3. Hayter e o legado do Atelier 17 na gráfica dos Estados Unidos

O final dos anos 1930 e o início dos 1940 foram um período de êxodo para artistas europeus, por conta da Segunda Guerra Mundial e do recrudescimento dos regimes totalitários na Europa. Nesse contexto, o inglês Stanley William Hayter transferiu seu estúdio de Paris para Nova York em 1940. O estabelecimento do Atelier 17 nos Estados Unidos representou um marco na abertura de novas fronteiras para as artes gráficas no país. A década de 1940 vivenciou um período acelerado de experimentações e inovações técnicas e estéticas, e o Atelier 17 teve papel importante no desenvolvimento desse campo.

Estudos recentes apontam para contribuições do Atelier 17 que extrapolam as leituras tradicionais da história da gráfica nos Estados Unidos. Exposições e trabalhos acadêmicos têm aprofundado, por exemplo, o entendimento do impacto global do estúdio a partir da criação de uma rede internacional de artistas que visitaram o ateliê e conviveram com Hayter tanto em Paris como em Nova York, apontando para uma narrativa transnacional sobre a circulação de novas ideias e técnicas de gravação que impactaram artistas no mundo inteiro.¹⁵⁹ Pesquisas publicadas nos últimos anos mostram ainda como o Atelier 17 foi um ambiente libertário e à frente de seu tempo, que facilitou a criação de uma rede de artistas mulheres que ali encontraram os meios de ação para produzir e circular sua produção, num momento em que o mercado de arte era, em grande parte, resistente a seus trabalhos (WEYL, 2019).

O Atelier 17 e seu fundador são lembrados na história da gravura principalmente por três avanços técnicos: o resgate do buril como instrumento artístico para a produção de gravuras em metal através do desenho automático surrealista; as inovações obtidas com a aplicação de têxteis e outros materiais na gravação em verniz mole; e a criação de um método de aplicação

¹⁵⁹ Algumas pesquisas e exposições têm atuado nesse sentido, mostrando o papel do Atelier 17 como um centro de produção aberto a artistas imigrantes, cujo legado influenciou a produção gráfica em diferentes países, incluindo as exposições *Workshop and Legacy: Stanley William Hayter*, de Krishna Reddy e Zarina Hashmi, no Metropolitan Museum of Art, Nova York, em 2016; *Innovation and Abstraction: Women Artists and Atelier 17* no Pollock-Krasner House and Study Center, 2016; e *Atelier 17 e a gravura moderna nas Américas* no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019.

de múltiplas cores a partir da mesma matriz (SHAFER, 2019, p. 50). As gravuras presentes no MAC USP ilustram bem os pontos descritos acima. Ao todo, 21 das obras analisadas são de artistas que frequentaram o Atelier 17 nos anos em que o estúdio funcionou em Nova York ou que estudaram com gravuristas treinados por Hayter.

Hayter adotou o buril como ferramenta central de seu fazer gráfico. Foi uma escolha contraintuitiva na época, pois a gravura a entalhe com buril era considerada um método mais próprio para a reprodução de imagens e não para a expressão individual e criativa, devido à dificuldade de sua manipulação e à menor mobilidade do traço, se comparado, por exemplo, ao da agulha usada na água-forte, que desliza com facilidade sobre a superfície da matriz. Ao contrário, o uso do buril é feito com a ferramenta parada e firme, enquanto o artista move a chapa de metal. Uma moeda era colada na parte inferior da placa para permitir a movimentação livre do suporte. Ele aprendeu essa abordagem com o polonês Joseph Hecht na Académie Julian em Paris, e explorou as possibilidades da linha cravada a buril, expandindo os efeitos estéticos para além daqueles obtidos por seu mestre (SHAFER, 2019, p. 51).

O espírito de exploração e descoberta definiu sua atitude em relação à gravura. Sob influência das ideias do Surrealismo, grupo do qual fez parte, Hayter usava o método de desenho automático para relevar imagens, processo que buscava liberar forças criativas subconscientes, de acordo com a corrente teórica de André Breton, André Masson, Max Ernst e Joan Miró. Vários surrealistas frequentaram o Atelier 17, incluindo a brasileira Maria Martins, que estudou com Hayter e publicou no Atelier 17 um portfólio de gravuras.¹⁶⁰

Os princípios surrealistas se traduziam no exercício da matriz experimental, praticado no Atelier 17 por todo artista iniciante.¹⁶¹ Ao ingressar no ateliê, o artista novato era convidado a participar dessa atividade. Hayter fornecia uma placa de metal a ser trabalhada livre e intuitivamente. A recomendação era não ter medo de estragar o suporte. Quanto mais automático o traço, melhor. O objetivo dessa primeira aproximação ao trabalho do estúdio era encorajar os novatos a explorarem a natureza do material. A entrada no grupo do Atelier 17 exigia, portanto, um processo de estranhamento, como escreve Joan Moser em seu estudo fundamental sobre o grupo, um dos primeiros a ser publicado sobre o tema, ainda durante a vida de Hayter.

O recém-chegado era convidado a fazer um “desenho automático” que utilizasse todo o espaço disponível [da placa], mas que não sugerisse contornos, objetos, texturas, ou luz e sombra. Esse procedimento introduzia o

¹⁶⁰ Além de Maria Martins, outros brasileiros frequentaram o Atelier 17 em Nova York e Paris, como Fayga Ostrower, Lívio Abramo e Geraldo de Barros (TOLEDO; MAGALHÃES; BROWNLEE, 2019).

¹⁶¹ Hayter demonstra a realização de uma matriz experimental no documentário *A New Way of Gravure*, de 1951.

artista na prática de trabalhar diretamente com a placa ao invés de copiar um desenho preparatório. Ele também eliminava a noção de que um desenho deve descrever algo ou sugerir uma imagem reconhecível. Porém, mais importante, Hayter tinha a intenção de que essa ação fosse tão diferente dos procedimentos tradicionais do desenho que provocaria uma situação nada familiar, na qual uma era mais provável que uma descoberta acontecesse (MOSER, 1978, p. 3).

No Atelier 17, esse método procurava criar um estranhamento inicial e chamar atenção para as qualidades intrínsecas do suporte. O passo seguinte era trabalhar a placa de metal gravada em ácido. Hayter estimulava que os artistas imprimissem uma prova em cada etapa do desenvolvimento da placa, a fim de revelar como a gravação e o ácido transformam a imagem. A gravura era entendida por Hayter como um processo de constante descoberta, invenção e criação. Segundo Moser, “ainda que a placa fosse trabalhada repetidas vezes até o ponto em que precisava ser abandonada, a experiência familiarizava o artista com as técnicas básicas do *intaglio*¹⁶² e servia de ponto de partida para o próximo esforço” (MOSER, 1978, p. 4).

Um exemplo desse método é a gravura *Tarantelle* (1946), da qual Hayter registrou diferentes estágios. O exemplar no MAC USP (**Fig. 69**) é de uma etapa posterior à do exemplar presente no Art Institute of Chicago (**Fig. 68**). A comparação entre as duas obras exemplifica essa questão processual da imagem. A principal diferença entre as etapas da gravura é que a versão no AIC foi realizada apenas com as linhas cravadas pelo buril. Já no exemplar do MAC USP, a imagem incorpora outros tratamentos, como a aplicação de têxteis sobre verniz mole, obtendo efeitos de sobreposição de volumes e sombreamentos.

Para conseguir esses efeitos, Hayter revestiu a chapa com uma resina de cera e cobriu-a com uma folha de papel. Desenhar sobre a superfície com um lápis permitia que as linhas fossem pressionadas na cera. Assim que o papel era removido da chapa, o desenho se expunha (HAYTER, 1994, p. 6-13.). Seguindo os contornos deixados na cera pelo lápis, Hayter cobria a chapa com camadas de tecido para criar diferentes texturas. Os tecidos pressionados na resina formavam volumes com a aplicação da tinta de impressão. A chapa era então revestida com verniz em certas seções, e apenas porções específicas eram expostas ao ácido, criando diferentes padronagens. Em *Tarantelle*, a junção dessas duas técnicas cria um par de figuras humanas (uma feita em linha com o buril e outra em volume com a aplicação do verniz mole). A imagem

¹⁶² Conforme definido por Ruth Fine, o *intaglio* era “o grupo de processos preferido no Atelier 17”. “É geralmente trabalhado em chapas de metal (tradicionalmente ferro, cobre e zinco) usando processos lineares de gravação, ponta-seca [...] e gravação em verniz duro e verniz mole, em que o tom pode ser desenvolvido com eclosão em camadas; mais especificamente processos tonais de mesotinta, água-tinta e variações de open-bite e spit-bite, sendo que bite [mordida, ou mordente] se refere à ação do ácido no metal, que morde áreas abertas da chapa”. Ver o glossário de técnicas gráficas elaborado por Ruth Fine (TOLEDO; MAGALHÃES; BROWNLEE, 2019, p. 195).

evoca o movimento ritmado de uma dança tradicional italiana, a tarantela, que dá título à gravura.

Figura 67 Stanley William Hayter, Tarantelle, 1943. Art Institute of Chicago (à esquerda).

Figura 68 Stanley William Hayter, Tarantelle, 1943, verniz mole e buril em cores sobre papel, 64 cm × 38,5 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.



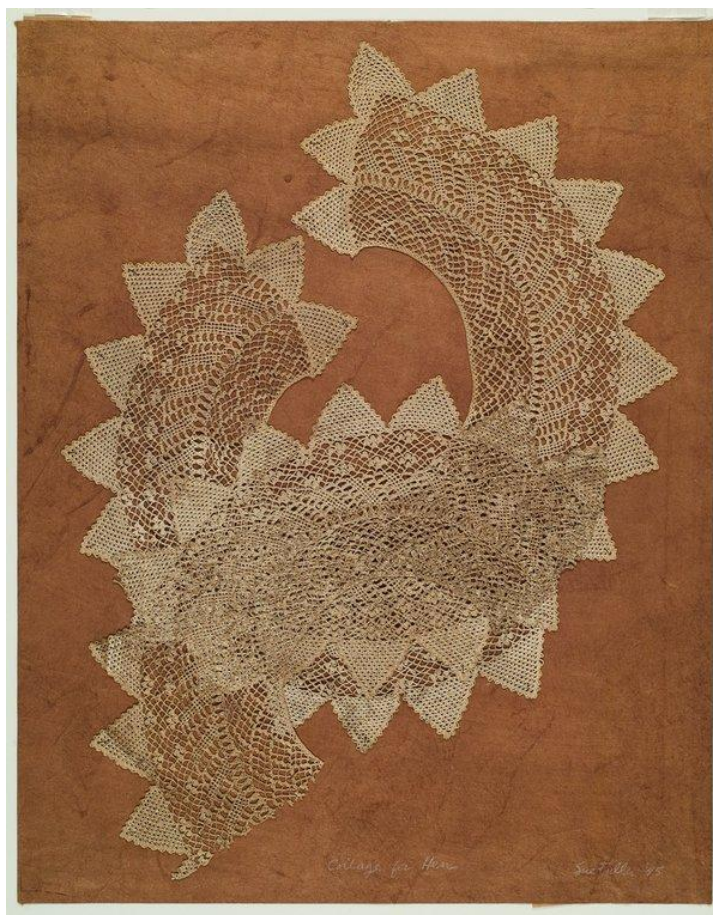
Membros do Atelier 17 realizaram experiências diferentes da aplicação de tecidos e outros materiais (seda, gaze, malha, madeira) sobre o verniz mole para produzir efeitos gráficos variados. Um exemplo é a gravura premiada de Sue Fuller, *Hen* (1945) (**Fig. 70**).¹⁶³ A artista imprimiu quatro etapas desse trabalho, seguindo o método de Hayter de tirar provas para registrar o processo de construção da imagem. Para criar a cabeça, o bico, os pés e parte do corpo e das asas do animal, ela empregou o buril para marcar a chapa de metal. Usando verniz mole, ela sobrepôs duas peças semicirculares de renda vitoriana, que faziam parte da gola de um vestido que pertencera à sua mãe. Fuller guardou a colagem usada na produção dessa gravura e, muitas vezes, mostrou-a ao lado da imagem final para ilustrar o processo (**Fig. 71**).

¹⁶³ Essa gravura foi importante na carreira de Sue Fuller. Em 1946, *Hen* recebeu o primeiro lugar no prêmio concedido pelo Graphics Art Show, no Village Art Center de Nova York. O reconhecimento deu a Fuller a oportunidade de organizar sua primeira exposição monográfica (WEYL, 2019, p. 105).

Figura 69 Sue Fuller, Hen, 1945, verniz mole e água-forte sobre papel, 37,4 × 30,3 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.



Figura 70 Sue Fuller, colagem preparatória para a gravura *Hen*, feita em renda. Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens, San Marino, California.



A primeira metade do século XX testemunhou uma explosão de inovações na gráfica, realizadas em estúdios como o Atelier 17 ou por artistas que trabalhavam de maneira independente. Foi no Atelier 17, por exemplo, que surgiu um dos primeiros experimentos no uso da transferência da imagem fotográfica para a placa de *intaglio*, inovação atribuída a Kenneth Kilstrom¹⁶⁴ na confecção da obra *O ataque às ilhas Marshall Gilbert* (Fig. 10), de 1948, quando era aluno de Hayter (WARD, 2008, p. 208). Nos anos 1960, a incorporação da fotografia aos processos de litogravura e serigrafia foi adotada por vários artistas, mas apenas a partir dos anos 1980 esse método se tornou mais amplamente utilizado nas gravuras em metal (Ibid.).

¹⁶⁴ Nascido em Chicago, estudou em instituições progressistas como a Cooper Union e o Art Students League de Nova York. Sua obra tem influência de temas e técnicas asiáticas, reflexo do convívio com seu professor Isamu Noguchi, artista, arquiteto e designer japonês radicado em Nova York. Kilstrom passou a frequentar o Atelier 17 em 1947, oportunidade em que pôde testar novas técnicas artísticas, como se vê na gravura do MAC USP. A carreira de Kilstrom foi desacelerada por uma grave doença psiquiátrica que resultou em sua internação durante grande parte dos anos 1950 e 1960.

O Atelier 17 também ficou famoso pelo desenvolvimento de gravuras em cores. O uso de gravuras coloridas e de grande dimensão contribuiu para a valorização do suporte no mercado artístico dos anos 1940 e 1950. No estúdio, os artistas usufruíam de métodos variados de aplicação de cor à gravura, como a forma histórica de tintar a placa com o uso de bolas de tecido para aplicar a coloração desejada, chamada *à la poupée*; ou a utilização de estênceis ou *silkscreens* para colorir áreas específicas da superfície depois da aplicação da tinta nas linhas gravadas; ou mesmo o método desenvolvido por Hayter para dar coloração por viscosidade (em inglês, *viscosity printing*), que permite a impressão de gravuras com várias cores na mesma chapa.¹⁶⁵

Uma das gravuras em cor mais conhecidas de Hayter é *Cinq Personnages* (1946). Essa estampa teve grande repercussão, pois Hayter demonstra através dela, passo a passo, o seu método de aplicação da cor, em seu influente livro *New Ways of Gravure*, publicado em 1949 (HAYTER, 1949, p. 155). Para aplicar a cor nessa gravura, o artista entintou as linhas gravadas com buril em preto e aplicou as cores verde, violeta e laranja usando *silkscreens*. Fred Becker é citado no livro como um dos assistentes de Hayter que o auxiliou no processo de coloração de *Cinq Personnages*. Becker se tornaria um especialista na produção de gravuras em cor realizadas com grande complexidade técnica.

Durante seu período no ateliê, entre 1946 e 1948, Becker realizou quatro gravuras coloridas, entre as quais *Aerial Jungle* (**Fig. 72**). Ele desenvolveu uma abordagem pessoal para aplicar cor à gravura. Esse processo consiste em fazer, primeiro, o desenho em um papel preto revestido com várias camadas de gesso. Em seguida, o artista usava uma prensa para transferir a imagem para várias placas revestidas com verniz mole. As placas eram gravadas e imersas em ácido, e finalizadas individualmente, de forma que a mesma imagem fosse gravada em várias matrizes. Todas as placas precisavam ser alinhadas perfeitamente quando impressas, de modo a obter diferentes cores sobrepostas no papel. Ao alterar a espessura e a viscosidade das tintas utilizadas, Becker conseguiu obter efeitos translúcidos e uma sequência intrincada de cores e tonalidades. Existem diferentes versões dessa gravura porque Becker muitas vezes experimentava com a ordem na qual as chapas coloridas eram impressas, alternando os pigmentos usados (WECHSLER, 1993, p. 373-84).

¹⁶⁵ Por meio da manipulação da viscosidade das tintas, que era calibrada com a diluição da solução em óleo de linhaça, e da aplicação dessas tintas com rolos de diferentes densidades, Hayter orquestrou uma maneira que lhe permitia a exposição simultânea das cores sobre a mesma placa, obtendo uma delicada transparência cromática e maior economia de materiais (MOSER, 1978, p. 10). Não entraremos em detalhes sobre esse método, pois ele só foi desenvolvido em meados dos anos 1950, quando Hayter retornou a Paris. As gravuras do MAC USP foram realizadas nos anos 1940, quando esse método ainda não era conhecido.

O gravurista húngaro Gabor Peterdi utilizou outro método de coloração, a partir da aplicação de estênceis, na produção de *Sign of the Lobster* (**Fig. 73**), frequentemente citada como sua primeira estampa a cor. Peterdi, que iniciou sua colaboração com Hayter ainda em Paris, nos anos 1930, pesquisou intensamente as possibilidades da gravura em cor. Nessa obra, o artista desenhou a buril uma figura antropomórfica com formas que sugerem um sexo feminino ao centro, sobreposta com um tracejado negro a garras de crustáceo. Seções da placa são coloridas em amarelo, verde, laranja, preto e azul, em áreas bem definidas nas quais as cores foram aplicadas com o uso de estênceis. Como Hayter, Peterdi também se tornou um influente professor de gravura nos Estados Unidos, tendo dado aula no Hunter College e na Yale University. Foi um teórico celebrado da gravura moderna, publicando seu próprio manual, *Experiments in Contemporary Intaglio Printmaking*, em 1964, no qual descreve em detalhes os métodos de impressão a cor, que identificava como um dos maiores desenvolvimentos da gravura moderna experimental (WEYL, 2019, p. 153).

Além de gravurista, Hayter também foi pintor durante toda a sua carreira. No ateliê de Nova York, ele buscava estimular um ambiente de debate e trocas de ideias sobre os aspectos mais avançados da arte de seu tempo. A influência de Hayter extrapolou o universo da gráfica e o seu estúdio foi frequentado por alguns dos principais nomes do Expressionismo Abstrato, como Motherwell, Bazziotes, Rothko e Pollock, com quem Hayter teve maior envolvimento (MOSER, 1978, p. 6.). Hayter também produziu pinturas e gravuras que refletem a estética da abstração informal, como indicam *Mérou* (1958) e *Varèche* (1958) (**Figs. 74 e 75**). Contudo, a gravura nunca foi amplamente adotada por integrantes do movimento Expressionista Abstrato, ganhando popularidade com a Pop Art dos anos 1960. Sobre esse aspecto, Joan Moser escreve: “Não importa quão automáticos ou espontâneos alguns aspectos de fazer uma matriz podem ser, a gravura permanece um dos métodos mais indiretos de produção de uma imagem” (MOSER, 1978, p. 9). Isso inibiu alguns pintores de explorarem de modo significativo o potencial estético da gravura.

Figura 71 Fred Becker, Aerial Jungle, 1948, água-forte, água-tinta e ponta-seca em cores sobre papel, 44,8 × 30,3 cm.
Doação MAM SP. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.



Figura 72 Gabor Peterdi, 185 signo f the Lobster, 1947-1948, verniz mole e água-tinta em cores sobre papel, 66,5 cm x 50,9 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.



Figura 73 Stanley William Hayter, Mérou, 1958, água-forte em cores sobre papel, 50,2 cm x 65,7 cm. Doação Francisco Matarazzo Sobrinho. Acervo MAC USP.

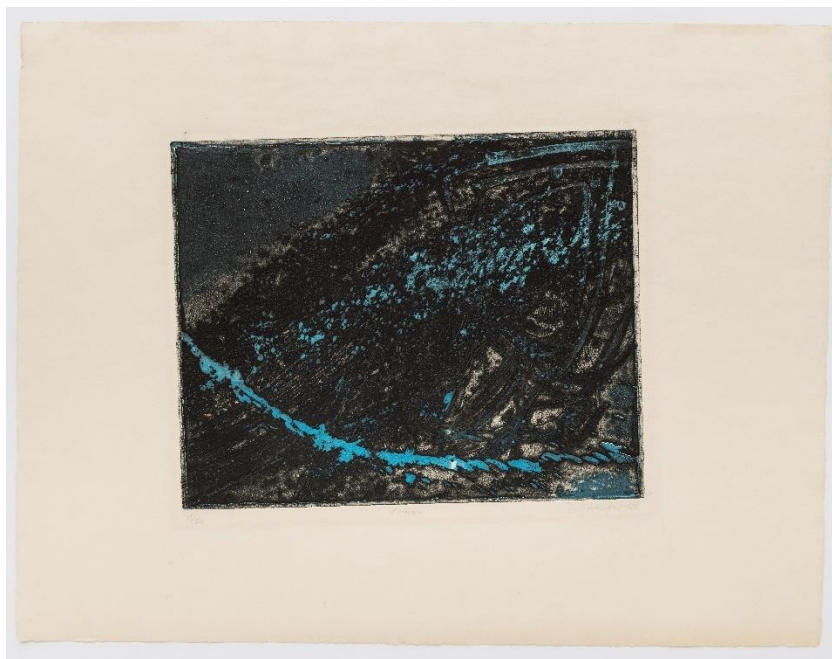


Figura 74 Stanley William Hayter, Varèche, 1958, água-forte em cores sobre papel, 48,9 cm × 67,5 cm



Figura 75 Ernst Freed, *Scheherazade*, 1953, talho doce em cores sobre papel, 55 × 91 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação SFMoMA. Acervo MAC USP.



Centenas de artistas passaram pelo Atelier 17 em Nova York.¹⁶⁶ Muitos alunos do estúdio depois se mudaram, abriram seus próprios ateliês e se tornaram professores em diferentes universidades do país e no exterior, espalhando os ensinamentos obtidos com Hayter. Os principais foram Gabor Peterdi — presente no acervo do MAC USP — na Universidade Yale; Lee Chesney, na Universidade de Illinois e na Universidade de Southern California; Peter Grippe, na Universidade Brandeis; e Mauricio Lasansky, na Universidade de Iowa. O MAC USP possui obras de alunos desses artistas, que estudaram diretamente com Hayter.

Em um artigo que traça a genealogia desses artistas, na tentativa de medir e problematizar o impacto de Hayter na pedagogia da gravura nos Estados Unidos, dos anos 1940 até a contemporaneidade, o professor e gravurista Andrew Raftery mostra como alguns departamentos universitários nos Estados Unidos carregam, direta e indiretamente, conceitos, técnicas e formas de entender o processo de produção de gravuras que partem da experiência dos artistas do Atelier 17. Falando de sua própria experiência de formação, Raftery declara:

¹⁶⁶ Joan Moser realizou um levantamento que identificou 135 artistas com participação no estúdio em Nova York. Um mapeamento completo do impacto global do estúdio ainda está por ser realizado, mas inúmeros estudos que investigam o legado do Atelier 17 foram publicados nas últimas décadas (MOSER, 1977).

“Quase todos nós gravuristas temos algum Hayter em nosso DNA” (2012, p. 5). Na Universidade de Boston, ele estudou com Sidney Hurwitz, que por sua vez foi aluno de Peter Grippe (um membro importante do Atelier 17, que dirigiu o estúdio quando Hayter voltou para Paris) na Universidade Brandeis. Raftery se define como “neto” do legado de Hayter, como artista da terceira geração dos que tiveram contato com o estúdio do mestre inglês. Sidney Hurwitz está representado na coleção do MAC USP por *Horizonte* (**Fig. 63**), uma paisagem urbana abstrata realizada em xilogravura.

A estrutura da aula de gravura de Hurwitz era muito diferente do trabalho rigidamente direcionado que fizemos a partir de modelos em nossos cursos de desenho, pintura e escultura. Embora eu não soubesse o termo na época, a aula era um “workshop” em que o instrutor apresentava técnicas por meio de demonstração, e os alunos respondiam com projetos autodirigidos. Por sua vez, o instrutor sugeria novos métodos para aprimorar o trabalho de cada aluno. Foi assim que aprendi a gravar. Hurwitz viu que eu gostava de organizar as linhas em minhas gravuras e pensou em me apresentar o buril. Sua breve demonstração de gravura a entalhe foi meu ponto inicial de contato com Stanley William Hayter (RAFTERY, 2012, p. 6).

Outro instrutor que exerceu o ensino por meio de exercícios de experimentação foi o gravurista argentino Mauricio Lasansky na Universidade de Iowa. Em 1943, como ganhador de uma bolsa de estudos, Lasansky frequentou o Atelier 17. Dois anos depois, fundou o Iowa Print Group, um centro gráfico experimental que teve repercussão nacional e bebeu do aprendizado de Hayter (SIEBER, 1952).

Parte do método de Lasansky envolvia exercícios de ateliê com seus alunos. Uma das aulas iniciais de Lasansky envolvia pedir aos alunos que realizassem um autorretrato. “O retrato foi evidente na própria linguagem visual de Lasansky. [...] Por causa desse princípio, os alunos eram quase sempre solicitados a completar um autorretrato ou o retrato de um amigo durante o tempo em que estudavam com ele”, explica Goldstrom (2014, p. 6). É provável que que *Self-Analysis*, de Jim Steg (**Fig. 77**), que foi seu aluno na Universidade de Iowa, seja o resultado de um desses exercícios de ateliê. Steg desenvolveu uma linguagem gráfica avançada, expressionista e abstrata durante o período em que estudou com Lasansky, e também mais tarde, quando se tornou professor do Newcomb College, em Nova Orleans. A gravura presente no MAC USP se distancia, portanto, do corpo geral de sua obra, assim como um autorretrato que o próprio Lasansky realizou em 1945 (**Fig. 78**). Trata-se de um exemplo de gravura figurativa e um tanto conservadora em sua solução formal, na comparação com suas gravuras mais conhecidas, o que leva a crer que ambas as imagens possam ser derivadas do exercício de ateliê que era comumente aplicado ao grupo de participantes.

Figura 76 Jim Steg, Autoanálise, 1947, buril sobre papel, 60,6 × 33,9 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo.
Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.

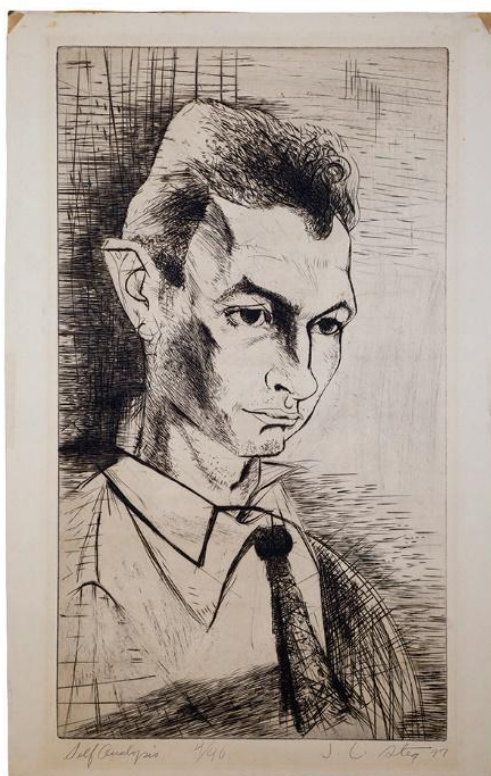
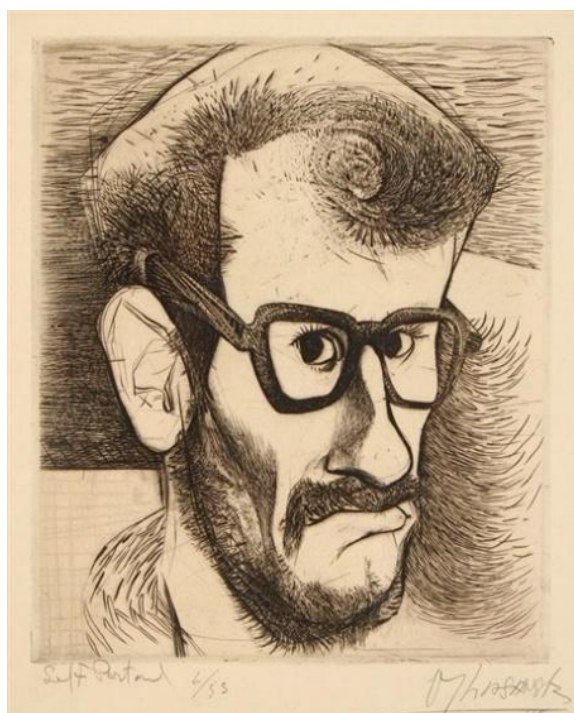


Figura 77 Mauricio Lasansky, Autorretrato, 1945, buril sobre papel, 30,5 × 25,4 cm. The Art Institute of Chicago.



Em 1949, Lasansky organizou a exposição *A New Direction in Intaglio*, que fazia direta referência a *New Directions of Gravure*, mostra itinerante organizada pelo MoMA em 1944, que foi muito importante em divulgar o estúdio de Hayter. Na exposição de Lasansky, foram apresentados trabalhos de Jim Steg e Ernst Freed, também representado na coleção do MAC USP. “As gravuras em *New Direction in Intaglio* revelam que os temas preferidos pelo Iowa Print Group eram alegorias, visões e abstrações, e não retratos da vida e da paisagem americanas”, escreve Watrous (1984, p. 163). Essa preferência pode ser constatada em *Scheherazade* (1953) (**Fig. 76**), cuja temática é retirada de um dos clássicos da literatura mundial. Nessa gravura, Ernst Freed desenvolve um trabalho com uma abordagem que a imprensa celebrou como o “estilo Lasansky-Hayter” (DOLINKO, 2019, p. 177). A gravura em metal se aproxima da estética de Hayter, sobretudo pelo tratamento das linhas cravadas a buril e a criação de volumes por meio do uso de têxteis, que forma as áreas mais escuras da composição, bem como pela aplicação das cores.

Além do contato direto com professores da linhagem hayteriana, muitos praticantes do meio tiveram acesso a suas ideias nos livros *New Ways of Gravure* (1945) e *About Prints* (1965), que se tornaram referências para o estudo da gravura moderna. A mensuração e o mapeamento do legado de Hayter, dentro e fora dos Estados Unidos e da Europa, é um trabalho em processo e continua sendo objeto de pesquisas, artigos e exposições. Em relação a estudos focados entre a América Latina e os Estados Unidos, merece citação o trabalho de Silvia Dolinko que mostra como o impacto do Atelier 17 se fez evidente na Argentina, a partir da leitura dos trabalhos de Fernando López Anaya, bem como pela presença do já mencionado Mauricio Lasansky nos Estados Unidos (DOLINKO, 2019, p. 112). Analisando o ambiente chileno, Valerie Fraser demonstrou como o encontro entre Nemesio Antúnez e Hayter foi central para fundação da Bienal Americana de Grabado (FRASER, 2012, p. 28). No Brasil, um estudo mais aprofundado sobre a circulação de brasileiros no Atelier 17 ainda está por se fazer, mas sabe-se que artistas que tiveram experiências no estúdio incluem Maria Martins, Theresa D’Amico, Geraldo de Barros, Fayga Ostrower e Lívio Abramo (TOLEDO, C; MAGALHÃES, A.; BROWNLEE, P., 2019). Muitos ainda, que mesmo não tendo contato direto com o estúdio, puderam conhecer seus ensinamentos e técnicas pelas publicações dos livros de autoria de Hayter e outros instrutores do Atelier 17; por exposições itinerantes; pelas doações de obras realizadas por entidades voltadas à promoção da gráfica ou por meio de iniciativas do âmbito privado, como registra o acervo que hoje está no MAC USP.

4.4 Mulheres gravuristas no MAC USP

Entre as gravuras analisadas neste estudo, dez foram realizadas por mulheres, ou seja, um quarto das obras gráficas. Essa presença suscita uma reflexão a partir de questões de gênero. Uma pesquisa relevante nessa perspectiva é o trabalho de Christina Weyl (2019) em *The Women of Atelier 17*, que vai além de leituras tradicionais sobre o impacto técnico e estético do estúdio. Um ponto central da análise da autora é mostrar como o ambiente do Atelier 17 foi um espaço progressista e radical que viabilizou o encontro entre artistas mulheres, que a partir de seu convívio no estúdio criaram relacionamentos profissionais e pessoais, formando redes “protofeministas” para a circulação de suas obras (WEYL, 2019). Neste sentido, ela argumenta que o Atelier 17 foi central para o desenvolvimento de suas carreiras, não apenas do ponto de vista do desenvolvimento da gráfica, mas também para a sua inserção simbólica e financeira no circuito das artes.

O estúdio promoveu colegialidade e solidariedade entre as mulheres que queriam buscar formas de expressão modernistas. Elas ganharam uma consciência coletiva de seus desafios compartilhados no mundo da arte, o que as mobilizou para organizar associações e grupos inclusivos de mulheres artistas. [...] Embora a maioria das mulheres do Atelier 17 não se identificasse como feministas, como o termo veio a ser definido no final dos anos 1960 e 1970, o apoio mútuo que proporcionaram umas às outras durante o período de meados do século serviu de modelo e inspiração para as práticas feministas posteriores de ação coletiva (WEYL, 2019, p. 17).

Essas artistas tiveram que lidar com as limitações impostas por expectativas conservadoras que ditavam qual deveria ser o seu papel na sociedade. Weyl revela como algumas contornaram essas restrições, tornando-se grandes nomes da arte moderna — como Louise Nevelson e Louise Bourgeois —, ao passo que outras tiveram suas carreiras encurtadas pelas demandas domésticas, pelo casamento e pela maternidade. Essa pesquisa demonstra ainda como artistas na vanguarda das inovações técnicas, como Sue Fuller, Minna Citron e Anne Ryan — para citar apenas aquelas representadas no acervo do MAC USP —, muitas vezes tiveram suas contribuições diminuídas e marginalizadas pelo sistema das artes estruturalmente patriarcal.

A partir de algumas perspectivas conceituais apontadas por Weyl, esta seção entrará em detalhes sobre as obras de quatro artistas que fizeram parte do Atelier 17, Sue Fuller, Minna Citron e Anne Ryan e Marjean Kettunen. Outras gravuristas mulheres que compõem o conjunto incluem Dorr Bothwell, Louise Krueger e Eleanor Coen. As gravuras dessas artistas serão analisadas sob três ângulos diferentes: 1) como a temática de alguns trabalhos revela questões

ligadas a questões de gênero, seja pela afirmação ou pela subversão dos papéis tradicionais das mulheres na sociedade; 2) como a imprensa e a crítica especializada retratou o lugar dessas artistas no mundo das artes; e 3) as inovações técnicas realizadas por essas artistas por meio da descoberta e experimentação com novos materiais e abordagens de impressão que impactaram o campo da gravura moderna.

Minna Citron, artista representada com quatro obras no acervo, buscou dar visibilidade para vida social e psicológica das mulheres em sua produção gráfica. Suas primeiras gravuras de caráter realista, realizadas nos anos 1930, retratam cenas do cotidiano com mulheres, bem como autorretratos mais avançados, em que ela se coloca como objeto central e reafirma a sua identidade como artista. Nesse período, Citron era aluna de Kenneth Hayes Miller na Arts Student League, ligada à Fourteenth Street School, um grupo de pintores que retratavam o ambiente de Nova York no entorno da Union Square em Manhattan, do qual participaram Reginald Marsh, Raphael Soyer, Moses Soyer e Isabel Bishop. Esse estilo influenciou os trabalhos figurativos iniciais de Citron.¹⁶⁷ Ao longo da década de 1940, ela transformou radicalmente a sua linguagem visual, adotando a abstração sem, contudo, deixar de investigar temas feministas e autobiográficos. Algumas de suas obras abstratas, ainda que de modo indireto, revelam as dificuldades pessoais que enfrentou para reafirmar a sua posição como artista independente. Isso aparece, por exemplo, em *Squid under Pier* (Fig. 79).

Conforme aponta Weyl, essa obra alude às lutas pessoais de Citron, que tinha um convívio difícil com o marido, bem como às figuras dominadoras de sua mãe e sua sogra. Nascida em 1896, ela se casou aos 21 anos, em uma união infeliz que resultou em divórcio. “Depois de se casar em 1917, Citron rapidamente percebeu que não teria a liberdade de buscar interesses fora de seu casamento por causa da autoridade patriarcal de seu marido” (WEYL, 2019, p. 129). A imagem central dessa gravura mostra um animal em convulsão que tenta escapar do que aparenta ser uma rede de pesca, lutando por sobrevivência e autopreservação. Nos primeiros anos de seu casamento, Citron fez psicanálise freudiana na tentativa de lidar com as pressões de sua vida familiar asfixiante. Weyl oferece a interpretação de que o substrato psicológico dessa gravura faz referência às tensões familiares e evoca a sua busca de liberdade de um ambiente sufocante. Em uma entrevista de 1950, a artista afirmou: “É como se pudéssemos escapar desses tentáculos circundantes para o abrigo e a segurança temporários sob

¹⁶⁷ Obras do período figurativo de Sue Fuller foram apresentadas em sua mostra monográfica intitulada *Femininities*, na Midtown Gallery, em 1935. O título da exposição era uma crítica aos papéis estereotipados das mulheres, com a junção das palavras *femininity* (feminidade) e *inane* (aquilo que é vazio, frívolo ou fútil) (WEYL, 2019, p. 129).

o cais e, finalmente, alcançar a paz e a tranquilidade no espaço atemporal [...] dos céus límpidos e do mar aberto” (WEYL, 2019, p. 129). Contudo, o significado e simbolismo das representações pessoais e psicológicas das gravuras de Citron não foram totalmente compreendidos pelos críticos da época. A análise dessas obras hoje, à luz das temáticas contemporâneas sobre as questões de gênero na arte, oferece uma nova leitura.

A intensa luta interna presente em gravuras como *Squid under Pier* passou despercebida pelo público de meados do século, que ainda não estava preparado para absorver a mensagem feminista de Citron sobre a libertação das mulheres. Décadas depois, com a conscientização do movimento feminista e o reconhecimento de que “o pessoal é político”, o público estava mais bem equipado para apreciar esse trabalho. As gravuras de Citron não devem ser lidas superficial ou exclusivamente como conquistas femininas na gravura, mas como metáforas veladas sobre as experiências de uma mulher resistindo às normas da felicidade doméstica e de uma artista lutando contra os desafios do mundo da arte de meados do século (WEYL, 2019, p. 131).

Figura 78 Minna Citron, Squid under Pier, 1948, água-forte em cores sobre papel. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.



Figura 79 Minna Citron, *Way through the Woods*, 1950, verniz mole em cores sobre papel, 22,8 × 30,3 cm. Doação Francisco Matarazzo Sobrinho. Acervo MAC USP.



Figura 80 Minna Citron, *Deac*, 1948, verniz mole em cores sobre papel, 19 × 23 cm. Doação Francisco Matarazzo Sobrinho. Acervo MAC USP.



Figura 81 Minna Citron, *Marine*, 1948, água-tinta e verniz mole sobre papel, 15,8 × 22,7 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.



Com frequência, o trabalho dessas gravuristas era estereotipado pela imprensa. Um jornalista do *New York Times*, por exemplo, escrevendo uma crítica à obra *Way through the Woods* (Fig. 80), se refere ao trabalho como sendo “esculpido em pão de gengibre”, uma alusão intencional ao lugar tradicional das mulheres à frente dos afazeres domésticos e da culinária (WEYL, 2019, p. 100). Outro procedimento comum da imprensa na época era interpretar as gravuras sob a ótica de marcadores de gênero. Anne Ryan, por sua vez, teve trabalhos rotulados pela *Art News* como “delicados”, “sensíveis” e “essencialmente femininos” (Ibid., p. 92). Julgamentos sexistas ainda mais diretos atingiram a obra de Eleanor Coen. Uma reportagem sobre a artista localizada em um jornal de Chicago é bastante ilustrativa do tipo de desafios que artistas tiveram de enfrentar para superar imagens de domesticidade, colocando-se como profissionais na esfera pública.

Com o título “A artista — e a mulher!”, a reportagem é repleta de clichês. O texto é acompanhado de uma série de fotos do cotidiano de Coen, intercalando cenas em que ela pinta

em seu ateliê (que a reportagem insiste em pontuar que fica localizado próximo “a um supermercado”), cozinha ao lado de seu marido, o artista Max Kahn; manuseia uma prensa litográfica; e passa roupa (**Fig. 83**). Coen é elogiada por conseguir conciliar as múltiplas atividades esperadas de uma mulher, “ela cozinha, lava, passa, dirige, assa pães para a quermesse” (KOMAIKO, 1962, p. 1). “Para milhares de mulheres entediadas com o trabalho doméstico, mas atoladas demais para uma carreira, esta mulherzinha brilhante é uma espécie de anátema, pois ela encontrou a chave para criar uma prole notável enquanto ganhava os melhores prêmios por suas pinturas e gravuras” (Ibid.). A menção aos dois filhos de Coen é elemento central do texto. “[As crianças] não são apenas a inspiração para grande parte de sua pintura, mas a razão pela qual ela aprendeu a combinar a cozinha com a criatividade em doses iguais” (Ibid.). A maternidade era, de fato, um tema da obra gráfica de Coen, como atesta *Baby in High Chair* (**Fig. 84**), mas apenas um tema entre muitos de uma produção profícua, ampla e diversa.¹⁶⁸

A reportagem omite ainda aspectos relevantes da carreira profissional de Coen, como seu trabalho como professora. Ela foi aluna e depois deu aulas na Escola do Art Institute of Chicago, sendo a primeira mulher a vencer um importante prêmio de viagem da escola, em 1942, oportunidade que permitiu que visitasse o México, onde deu aulas na Escuela Universitaria de Bellas Artes de San Miguel Allende, e trabalhou no Taller de Gráfica Popular, ateliê coletivo revolucionário fundado por Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins e Luis Arenal. Nenhum destes feitos é lembrado na reportagem. A tentativa de circunscrever artistas a uma imagem domesticada, pacificada, materna, como no exemplo da reportagem sobre Coen, foi um obstáculo que muitas mulheres artistas tiveram que enfrentar.

¹⁶⁸ Para a amplitude temática e a técnica do trabalho de Eleanor Coen, ver o site com o portfólio da artista: <<http://www.eleanorcoen.com/article1.html>>.

Figura 82 Recorte de jornal sobre Eleanor Coen. Chicago Sunday, 25 fev. 1962.

The Artist— and the Woman!

By Jean R. Komaiko

SOME TIME AGO a small boy went visiting with his mother. In the living room of his hostess he stopped short, pointed to a picture, and asked, "How come you've got my friend Noah hanging on your wall?"

He might have asked that question of homes or dozens of museums between Sacramento and Stockholm, for Noah and his sister Katie peer out from under glass on the walls of several continents.

They are the children, as well as the artistic signature of Chicago artist, Eleanor Coen. They not only are inspiration for much of her painting, but the reason why she has learned to combine cooking and creativity in equal doses.

To thousands of women too bored with home-making, but too bogged down for a career, this bird bright little woman is something of an anathema, for she has found the key to raising prize progeny while copping top prizes for her painting and prints.

She cooks, washes, irons, chauffeurs, bakes a fair loaf of bread, survives trumpet lessons and bike rides, and worries about her children's problems much like the rest of us. The difference is she has a goal at the end of her chores, and the reason she saves time and energy is the studio which she loves and shares with her artist-husband, Max Kahn.

THE ACTUAL distance between her worlds is a flight of stairs in her Cleveland avenue house, but emotionally too, she seldom strays further than the everyday experiences of her family.

The phone rings. The school demands. The dog barks. A child rushes in and shouts, "Say, Mom, I've discovered that if you rub your warts on a blackboard they get nice and smooth." Or, "Say, Mom, me and Johnny had an argument. Whose paintings cost more, Picasso's or Van Gogh's?"

The interruptions seem endless, but Eleanor Coen is as sturdy as the blue jeans in which she paints, as fresh as the prairie from which she comes, and she knows instinctively that there must be a rhythm and a blending between her two worlds.

Tribute and proof of her realistic attitude is her definition of the artist (which might also serve for the good parent!): "To feel deeply; to desire to express those feelings; to be disciplined enough to carry thru, to have the training to know how and the confidence to make decisions."

THE DEFINITION . . . and the determination behind it . . . have been in the making for 46 years. "Biddad" (which her father called her for no reason other than her sister was "Beetlebub") grew up in Bloomington, Illinois, daughter of a lyrical Irish druggist and an energetic German mother. From them came her poetic quality and her pep. From no one came her specific talent for fine art.

Like Topsy that "just grew," nurtured by \$1. Prizes in local art contests, class prophecies which promised fame, and a gifted instructor in the Normal college who edged her toward the Art Institute. Even then Eleanor wondered if the life of an artist was sufficiently active, and for years her day-dreams alternated between teaching gym and heading an orphanage.

By 19, however, she knew. She arrived in Chicago too serious to be Bohemian, too young to be frightened by the depression, so eager to study with Francis Chapin and Max Kahn and Eavis Artzfeld that she waited tables at Marshall Field's to earn the money. By 1941 she had earned her degree and she marched out of the Art Institute and off to

[Continued on page 24]



ELEANOR Coen Kahn works on expressionist painting in her first floor studio of her Cleveland avenue home, originally a blacksmith shop.

(CHICAGO'S AMERICAN Photo by Al PHOTOS)

HOUSEHOLD chores have their place in Eleanor's life too. One that always turns up is ironing. On wall is painting of her two children, Katie, Noah.

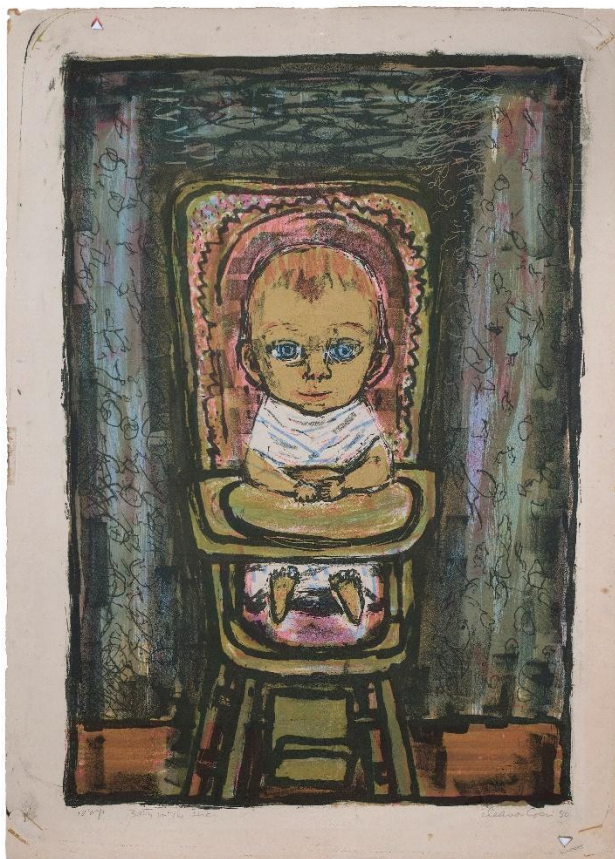


MRS. KAHN gets some vivid attention from artist-husband Max while removing freshly baked bread during break from painting chores.



MRS. KAHN is hard at work on an old fashioned lithograph printing press. She turns out lithographs in her studio.

Figura 83 Eleanor Coen, *Baby in High Chair*, 1950, litografia em cores sobre papel, 40,3 × 27,7 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.



Em alguns casos, além das pressões de gênero, as carreiras das artistas mulheres foram ofuscadas pela tensão entre o desenvolvimento de seus trabalhos artísticos e as pressões econômicas e sociais. Margaret Jean Kettunen foi a única mulher a participar de uma exposição de gravuras do Atelier 17 na Lotte Jacobi Gallery, em 1954. “Ela conquistou o respeito de Hayter, cuja declaração ‘ela é boa’ contava como raro entusiasmo pelos seus padrões de fala concisa”, diz Weyl (2019, p. 228-29). Ela também teve reconhecimento institucional. Sua gravura *Heavy Bird* (**Fig. 85**) venceu o prêmio aquisição da exposição anual do Brooklyn Museum em 1950. “No entanto, como tantas mulheres casadas de sua geração, Kett perdeu a proeminência profissional por causa de compromissos familiares e necessidades econômicas” (Ibid.). Kettunen, hoje uma figura praticamente suprimida das narrativas sobre a gravura moderna, mudou-se para a Califórnia em 1953, casou-se e teve quatro filhos, mantendo uma carreira de professora de artes em uma escola secundarista, enquanto continuou a produzir.

Além disso, realizou mais de duzentas matrizes originais ao longo de sua vida, a maioria permanecendo esquecida e fora dos circuitos institucionalizados (Ibid.).

Algumas mulheres do Atelier 17 tiveram melhor sorte. Seus nomes hoje são mais conhecidos na literatura sobre as artes gráficas, como Louise Nevelson, Louise Bourgeois, Sue Fuller, Minna Citron e Anne Ryan. No Atelier 17, Ryan é lembrada principalmente por sua experimentação com têxteis na gravura em verniz mole. Ryan e Fuller expandiram as possibilidades do uso de fitas, recortes de tecido e rendas para além dos usos previstos pelo mestre inglês, inclusive extrapolando a prática para outras tipologias, como colagens (no caso de Ryan) e esculturas (Fuller). A tridimensionalidade do trabalho com a gravura também foi importante para estimular o trabalho escultórico de Louise Nevelson e Louise Bourgeois.

Tendo se iniciado na gravura aos 52 anos, Anne Ryan teve uma trajetória bastante singular nas artes. Sem formação tradicional, Ryan foi autodidata e começou a pintar em 1938. Nascida em 1889, havia trabalhado como escritora e poeta em Nova Jersey, onde também se casara, divorciara e criara seus filhos. No final dos anos 1930, decidiu se mudar para o Greenwich Village, onde imergiu na cena artística florescente na região. Desenvolveu pinturas abstratas, apresentando trabalhos nas galerias de Manhattan. Em 1941, teve aulas na New School for Social Research com Hayter, que lhe deu uma bolsa para participar do Atelier 17. Hayter e Ryan se tornaram amigos e o apoio do inglês, bem como o ambiente comunitário e estimulante do Atelier 17, foi determinante para a sua produção gráfica e seu desenvolvimento no meio artístico.

The Captive (**Fig. 86**) é uma xilogravura realizada por ela em 1946. Tendo enfrentado dificuldades financeiras durante toda a vida, Ryan procurava maneiras de usar materiais reaproveitados. Algumas de suas matrizes dos anos 1940 foram realizadas com pedaços de madeira reciclada das tábuas de pisos, telhas e móveis descartados nas ruas da cidade. Como se vê na obra do MAC USP, ela também imprimia suas gravuras em papel preto, que era reaproveitado de embalagens de filmes fotográficos (WEYL, 2019, p.120).

A inclusão de materiais cotidianos na prática da gravura foi um aspecto unificador do trabalho de vários artistas do Atelier 17. Como já comentado acima, a aplicação de têxteis na gravura de verniz mole assumiu um aspecto simbólico na prática gráfica de várias mulheres do estúdio, que experimentaram amplamente o uso de tecidos e fibras na criação de estampas, incluindo Sue Fuller, Louise Bourgeois, Louise Nevelson, Anne Ryan, Minna Citron e Worden Day. Christina Weyl comenta que essas gravuristas receberam críticas pelo uso de têxteis, e que seus trabalhos eram tachados de “decorativos”, ofuscando suas intenções radicalmente modernistas.

Apesar das críticas tendenciosas que atormentaram suas gravuras em verniz mole, Fuller e outras integrantes do Atelier 17 estavam na vanguarda das buscas artísticas do século XX para reafirmar a fibra como um material da arte. Elas imprimiram rendas, cordas e tecidos em suas placas com intenções expressivas e modernistas. Apesar de suas motivações serem diversas — variando entre um desejo de fazer colagens e uma necessidade de liberação psicológica pessoal —, os críticos injustamente encontraram maneiras de rebaixar suas gravuras de verniz mole feitas com tecidos como sendo decorativas, domésticas ou femininas (WEYL, 2019, p. 107).

Segundo a autora, a adoção de têxteis era, para o mestre inglês, uma forma de realçar as linhas obtidas com o buril, um método em geral auxiliar de construção da imagem. No entanto, muitas gravuristas foram além do uso previsto por Hayter, adotando os têxteis como elementos primordiais de sua estética. “As mulheres artistas usaram tecido de maneira mais expansiva do que Hayter imaginava. Elas cortavam, moldavam e rearranjavam os têxteis e os apresentavam proeminentemente como elementos-chaves de suas gravuras”, declara Weyl (2019, p. 108). Um exemplo é justamente *Hen* (**Fig. 70**), onde a marca deixada pela renda ocupa a maior parte da placa e compõe o corpo do animal. Fuller usa o têxtil como elemento fundamental da composição. Sobre esse ponto, a autora avalia que o trabalho das mulheres do Atelier 17 antecipou em algumas décadas questões importantes para os movimentos feministas e a Fiber Art, como a desvalorização do trabalho feminino com a costura e a tecelagem, frequentemente anônimo e caracterizado como artesanal e decorativo. Acerca da gravura *Hen*, escreve:

Pano e tecido tradicionalmente têm poderes unificadores dentro das estruturas sociais, especialmente em momentos de transição como nascimento ou morte, quando são passados de geração a geração. Ao cortar radicalmente a renda de sua mãe em pedaços fragmentados, Fuller homenageou e desfez as horas que sua mãe passou criando o colarinho. Os tecidos colados de Fuller acumulam um resíduo marrom e pegajoso da gravação em verniz mole à medida que são pressionados na placa, arruinando os tecidos e divorciando-os severamente de seu propósito original ornamentação feminina. [...] Ela manteve uma afinidade com a feminilidade tradicional ao trabalhar com materiais de sua herança matrilinear, mas rejeitou a categorização de suas estampas como artesanato ao destruir esses objetos para cumprir seu objetivo estético modernista (WEYL, 2019, p. 112).

A partir de um recorte de gênero, é possível oferecer camadas adicionais de leitura. Essa perspectiva ressalta outros entendimentos, aprofundando temas sociais e psicológicos presentes nas obras; sobre o lugar de atuação destas artistas e a forma como foram retratadas por parte da crítica; bem como conecta métodos técnicos do fazer gráfico com o desenvolvimento de outros suportes artísticos e culturais. Neste sentido, essa é uma abordagem que nos parece útil para atualizar o discurso sobre o conjunto do MAC USP para além da literatura específica do campo da gravura, alargando as possibilidades de análise do acervo.

Figura 84 Marjean Kettunen, *Heavy Bird*, 1950, buril e ponta-seca sobre papel, 45,3 × 49,2 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.

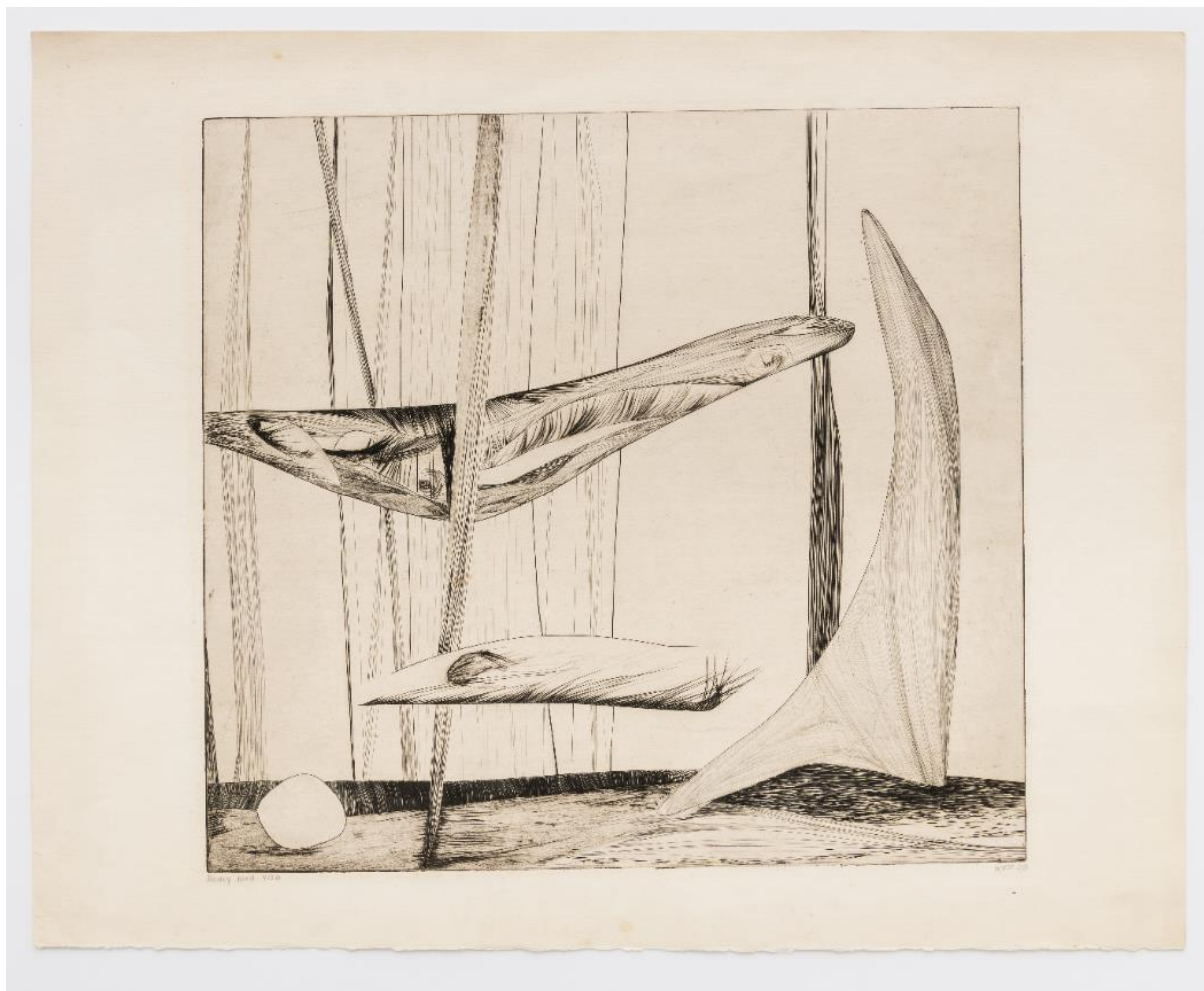


Figura 85 Anne Ryan, *The Captive*, 1946, monotipia em cores sobre papel, 35,7 × 39,7 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.



Figura 86 Dorr Bothwell, Brocado fusco, 1954, litografia em cores sobre papel, 41 × 53,2 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: doação da artista. Acervo MAC USP.



4.5 Espaços democráticos de circulação e o uso da gravura na diplomacia cultural do Pós-Guerra

Na década de 1950, gravuras de Anne Ryan podiam ser vistas na vitrine de uma loja de departamentos de Manhattan, ao mesmo tempo em que eram expostas nas paredes de alguns dos mais prestigiosos museus de arte moderna da cidade (WEYL, 2019). Esse espaço duplo ocupado pela gravura abre uma discussão sobre a amplitude das estratégias de comercialização e circulação do suporte. O mercado da gravura estadunidense vivenciou um período de ascensão na primeira metade do século XX. Essa valorização estava ligada à popularização da gráfica artística por meio, como vimos, de um forte programa de fomento federal nos anos 1930, acompanhado do desenvolvimento de associações especializadas; do ímpeto de colecionismo dos museus modernos; e do crescente interesse de colecionadores privados, tanto membros da elite quanto da classe média.

Publicações para informar colecionadores iniciantes ou amadores se tornaram mais numerosas. Galerias voltadas para um público ampliado de apreciadores passaram a enviar catálogos pelo correio, anunciar em jornais e fazer vendas por telefone. A gravura encontrou o seu lugar nesse cenário por causa de suas qualidades materiais. A arte gráfica é um suporte de baixo custo, de rápida produção, voltado para a reprodutibilidade em série, assim ampliando a capacidade de divulgação da arte moderna.

Uma galeria que tinha como objetivo específico expandir a comercialização de obras de arte para a classe média era a Associated American Artists, de Reeves Lewenthal, fundada em 1934. Mesmo durante os anos difíceis da Grande Depressão, a AAA anunciava: “ninguém é pobre demais para comprar uma obra-prima” (DOSS, 1991, p. 151). Lewenthal vendia gravuras originais de artistas importantes e reconhecidos do American Scene, como Thomas Hart Benton, por preços acessíveis de até 5 dólares.¹⁶⁹ Estima-se que a AAA tenha vendido 70 mil gravuras até 1937. Ao longo dos anos 1940, a AAA perdeu sua reputação entre a classe artística, principalmente por ter começado a fazer artigos de decoração de interiores, como tapetes, cinzeiros, abajures e padrões de tecidos. Para Erica Doss, a galeria de Lewenthal serviu para atenuar o estresse econômico de artistas durante a Grande Depressão, mas seu prestígio e posição depois do reaquecimento do mercado da arte diminuíram ao longo dos anos 1940.

¹⁶⁹ A Associated American Artists trabalhou com Adja Yunkers e Gabor Peterdi, cujas obras *Dead Bird* [Pássaro morto] (1947) e *Sign of the Lobster* [Sinal da lagosta] (1947-48) integram a doação Rockefeller de 1950 e as exposições do MoMA.

Os museus também desempenharam um papel importante na tentativa de popularizar o suporte, por sua natureza bastante democrático. Em 1940, o MoMA promoveu, por exemplo, exposições para divulgar a produção artística gerada pelo Federal Art Program. Com o objetivo de estimular a aquisição de obras nacionais, *Color Prints under Ten Dollars* [Gravuras coloridas a menos de dez dólares] disponibilizou serigrafias, com o slogan “buy american”, reforçado no comunicado à imprensa do museu. Para Alfred Barr, o objetivo da iniciativa foi “chamar atenção das pessoas em todos os lugares para os trabalhos de artistas nacionais de forma a encorajar a aquisição de arte norte-americana em todos os lares” (HARRIS, 1995, p 152). Neste contexto, a gravura foi um suporte privilegiado para ampliar o acesso e conhecimento sobre a arte moderna produzida no período por artistas locais.

Ao mesmo tempo que o MoMA buscava popularizar a aquisição de gravuras, o museu também reforçava seu valor como acervo de museu. Em um comunicado à imprensa sobre a exposição *Master Prints*, de 1949, a instituição declarou que “o valor das gravuras, que varia de \$25 a quase \$2 mil, indica, por um lado, a acessibilidade das gravuras originais até mesmo para o colecionador mais modesto e, ao mesmo tempo, a alta estima que o suporte pode atingir”.¹⁷⁰ Nota-se no trecho anterior a citação à “originalidade” da gravura, aspecto reforçado em diferentes oportunidades em catálogos, comunicados à imprensa e publicações realizadas pelo MoMA e outros museus, na tentativa de valorizar a produção gráfica moderna.¹⁷¹

Parte do sucesso de Hayter se deve justamente a ele ter elevado o status artístico da gravura em metal realizada com buril. O curador do MoMA James Johnson Sweeney escreve, no catálogo *Hayter and Studio 17: New Directions in Gravure*, que “Hayter e seus associados recuperaram a dignidade da gravura em buril como um meio de expressão *original*” (SWEENEY, 1944). Havia um interesse por parte dos apoiadores do estúdio em equiparar a

¹⁷⁰ Master Prints, an Exhibition of 230 American and European Prints. Press release, 6 maio 1949. Disponível no MoMA Archives.

¹⁷¹ A intrínseca dualidade da gravura, que é ao mesmo tempo arena para a criação estética do “peintre-graveur” — o artista que cria a imagem — e um método comercial eficiente de transferência e reprodução de imagens pelo gravador copista, está posta em questão desde os primórdios do desenvolvimento da disciplina (BARSTCH, 1803). Nos Estados Unidos, a oposição entre a gravura “original” e a estampa de reprodução aparece já no século XIX, como elemento definidor da preferência por certas técnicas em detrimento de outras. Segundo Watrous, “uma característica atraente da água-forte era que os artistas podiam criar imagens nas placas sem qualquer intervenção indesejada das mãos estranhas de artesãos que trabalhavam nos ateliês de litogravura e calcografia” (Ibid., p. 13). Desde os primórdios da estampa artística naquele país, colocava-se, portanto, a hierarquia entre o artista-gravador e o técnico de ateliê que realiza o trabalho de reprodução das imagens. A “originalidade” era atribuída ao trabalho artístico, ao passo que a reprodutibilidade foi, por muito tempo, vista como um serviço técnico do mestre de ateliê, exímio nos métodos de impressão. Na gráfica moderna, esses papéis são complexificados. Parte do ensinamento do Atelier 17, por exemplo, buscava aproximar estudantes do fazer gráfico, estimulando que todos produzissem suas próprias matrizes.

gravura a outros meios de desenvolvimento artístico da vanguarda, como a pintura e a escultura, e reafirmá-la enquanto suporte a ser tomado em consideração pelo mercado e pela crítica.

A tentativa de definir a “originalidade” também atendia a pressões de mercado e à sistematização do colecionismo privado e dos acervos museológicos. Um exemplo disso é um folheto publicado pelo Print Council of America, intitulado *O que é uma gravura original?* O texto gerou bastante controvérsia e foi refutado por alguns artistas, mas ajuda a entender como essa questão ganhou tamanha proporção e permaneceu relevante ao longo de décadas. Na introdução, os organizadores do documento buscam justificar que “a gravura ganhou reconhecimento crescente como uma arte importante; tornou-se mais importante no sentido econômico e também estético. Há, portanto, uma necessidade crescente de padrões de *originalidade* e de conhecimento das práticas artísticas e comerciais” (CAHN, 1964). O manual chega a elencar parâmetros para definir o que seria uma gravura “original” e diferenciá-la da cópia de reprodução, além de sistematizar a padronização da numeração das tiragens e a emissão de certificados de autenticidade.

Em um mercado de arte crescente após a Segunda Guerra Mundial¹⁷², a demanda por gravuras modernas aumentou e o perfil do colecionador se ampliava. Diante disso, o sistema das artes adotou diferentes estratégias de exposição e comercialização, incluindo galerias, clubes por assinatura, leilões em museus, às vitrines de lojas de departamentos. Neste contexto, é imprescindível citar ainda o trabalho de dois curadores: William Lieberman, do MoMA, e Una Johnson, do Brooklyn Museum. Em 1947, o Brooklyn Museum passou a organizar exposições de gravura que foram cruciais para ampliar a visibilidade do suporte. Algumas obras doadas ao Brasil receberam prêmios de aquisição nas mostras organizadas pelo museu, evidenciando como o conjunto brasileiro se formou a partir dos processos de seleção e valorização no contexto das instituições estadunidenses. O MoMA, por sua vez, também tomou um passo importante em 1949, com a inauguração do Print Room, departamento que sistematizou o conhecimento e o debate sobre as novas expressões da gravura, a partir da doação de 1,6 mil gravuras pela patrona do museu, Abby Rockefeller, na década anterior.

Como já demonstrado em pesquisa anterior,¹⁷³ o processo curatorial desenvolvido por esses dois curadores e as exposições que eles organizaram tiveram grande influência sobre a

¹⁷² Levantamento de Serge Guibault aponta que o número de galerias em Nova York cresceu de 40 no começo da guerra para 150 em 1946. O “boom da arte” seguiu o “boom da economia”. De repente o país parecia ter desenvolvido um apetite insaciável pelas artes. [...] A arte se tornava uma commodity e a galeria um supermercado (GUIBAULT, 1983, p. 91-92).

¹⁷³ TOLEDO, C. As doações Nelson Rockefeller no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. 2015. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) — Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

seleção das gravuras doadas por Nelson Rockefeller ao antigo MAM SP. Ao todo, 18 das 40 gravuras analisadas neste capítulo tiveram exemplares apresentados nas exposições do MoMA e nas mostras anuais do Brooklyn Museum organizadas entre 1945 e 1950. A coleção do MAC USP se mostra, portanto, bastante atualizada, composta de artistas prestigiados e aceitos pela crítica modernista, cobiçados pelo mercado de gravuras e vendidos nas principais galerias de arte moderna de Nova York. No final dos anos 1940, suas obras já se faziam presentes nos acervos dos principais museus de arte moderna do país.

Outro vetor importante para a popularização da gravura dos Estados Unidos em escala internacional foi o trabalho desenvolvido pelo Departamento de Circulação de Exposições do MoMA. Em 1952, o museu recebeu financiamento para implementar um programa de divulgação artística, sob a coordenação de Elodie Courtier e, mais tarde, de Porter A. McGray. Em 1944, o departamento realizou a exposição *Silk Screen Prints* e, no ano seguinte, *New Directions in Gravure*, sobre o trabalho desenvolvido pelo Atelier 17. Ao longo dos próximos anos, foram organizadas também *The American Woodcut Today*, *Contemporary Printmaking in U.S.A*, *Thirty American Printmakers*, *Twenty-Five American Prints* e *Young American Printmakers*. Essas mostras eram facilitadoras da aproximação política e cultural com os países pelos quais passavam.

O trabalho do departamento internacional do MoMA é importante para entender a segunda doação Rockefeller ao Brasil, pois grande parte da coleção surgiu justamente de uma dessas exposições itinerantes. Em agosto de 1944, o MoMA organizou *Hayter and Studio 17: New Directions in Gravure*. O núcleo artístico do Atelier 17 teve posição de destaque na agenda curatorial do MoMA para o público interno e externo. Não por acaso, esse grupo compõe 17 das 27 obras doadas por Rockefeller. Essa exposição percorreu diferentes museus estadunidenses e, por meio do Inter-American Office, circulou pela América Latina, entre 1944 e 1946.¹⁷⁴ Na itinerância internacional, duas mulheres brasileiras que tinham trabalhado no estúdio de Hayter tiveram seus trabalhos inseridos na mostra, Maria Martins e Teresa D'Amico, além de outros artistas latino-americanos (WEYL, 2019, p. 117).

No caso brasileiro, o principal registro dessa política cultural e diplomática dos Estados Unidos é a própria coleção do MAC USP. A documentação disponível nos arquivos de Nelson Rockefeller mostra que o conjunto de gravuras, apesar de oficialmente doado pelo magnata, foi

¹⁷⁴ A lista de cidades pelas quais essa exposição icônica circulou foi, infelizmente, perdida pelo setor de documentação do MoMA. Alguns pesquisadores latino-americanos têm, gradualmente, recomposto a trajetória da mostra, evidenciando como os laços estabelecidos entre o Atelier 17 e os gravadores latino-americanos influenciaram a cena local. Pesquisas que auxiliam nessa discussão regional incluem o estudo de Silvia Dolinko (2019) na Argentina e o de Valerie Fraser (2012) sobre a gravura no Chile.

selecionado pelo corpo curatorial do MoMA.¹⁷⁵ Em 10 de abril de 1951, essas gravuras foram apresentadas em uma exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo, intitulada *Gravadores norte-americanos*. Por causa da proximidade curatorial com essas exposições itinerantes, a doação Rockefeller de 1950 ao MAM SP pode ser entendida como parte de um projeto mais amplo de divulgação cultural e promoção da arte moderna dos Estados Unidos nos países de interesse estratégico para o país durante a Guerra Fria — um projeto que estava em diálogo com as tendências do mercado artístico de Nova York e fazia parte do colecionismo e do trabalho da primeira geração de curadores do MoMA e do Brooklyn Museum (TOLEDO, 2015).

No ambiente de circulação internacional, a gravura também assume, portanto, uma função importante de divulgação da arte moderna. Por suas características intrínsecas de baixo custo, reprodutibilidade e fácil transporte, foi um suporte muito usado em iniciativas de diplomacia cultural. Durante a Guerra Fria, período do que nos interessa aqui por conta no momento das doações Rockefeller (1951) e Rosenwald (1956), a gravura foi usada por órgãos governamentais e privados quase de modo sistemático e programático para a realização exposições itinerantes de arte dos Estados Unidos na América Latina. O conjunto gráfico que hoje se encontra no MAC USP é resultado desse contexto global de produção, circulação e consumo da gráfica moderna.

Por fim, observa-se que este núcleo é fragmentário e oferece um amplo terreno para reflexões sobre aspectos importantes que marcaram a história da gráfica nos Estados Unidos na primeira metade do século XX. Não foi nosso objetivo apresentar uma narrativa completa ou conclusiva, mas simplesmente suscitar algumas leituras possíveis a partir das histórias que esses objetos revelam. Procurou-se estabelecer um ponto de partida inicial, sistematizando a lista de obras e a publicação das imagens do núcleo, oferecendo, ainda que de modo panorâmico, um entendimento preliminar sobre essas gravuras no MACP USP, com a certeza de que outros pesquisadores virão para complementar esse esforço inicial.

¹⁷⁵ LYTLE, [Dorothy L.] (carta) 28 de junho de 1950, Nova York [para] BOYER, Nova York. 2 f. Documento pertencente ao Rockefeller Archive Center. Coleção Nelson A. Rockefeller. Grupo Museus, Série III 4L, Caixa 148, Pasta 1470.

Figura 87 Richard Florsheim, Praia, 1953, litografia sobre papel, 40,3 cm × 51,1 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Lessing Rosenwald. Acervo MAC USP.



Figura 88 Walter Rogalski. Fiddlers, s.d., água-forte e buril sobre papel, 41,1 cm × 77,2 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Acervo MAC USP.

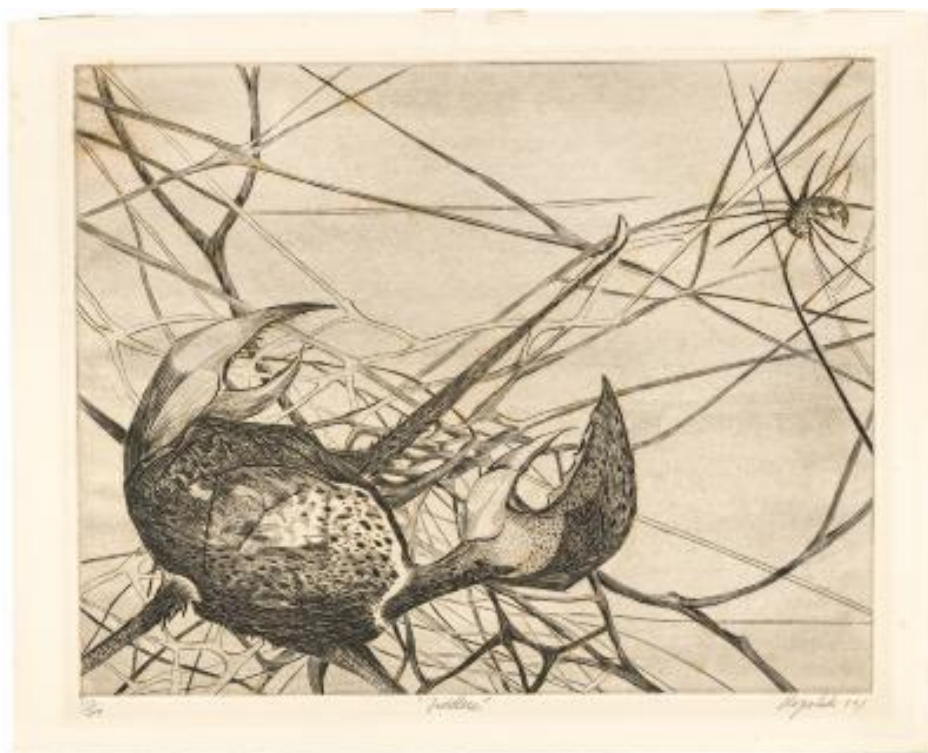


Figura 89 Leonard Baskin, *Homem com plantas de primavera*, 1953, xilogravura sobre papel, 52,5 × 34 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Lessing Rosenwald. Acervo MAC USP.



Figura 90 Karl Schrag, *Rain and the Sea*, 1946, buril, verniz mole e água-tinta sobre papel, 48,6 cm x 38,9 cm. Doação Museu de Arte de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.



Figura 91 Hans Jelinek, *Peixes na Voragem*, 1953, serigrafia em cores sobre papel, 51 cm x 40,2 cm, Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Lessing Rosenwald. Acervo MAC USP.



Figura 92 Bernard Reder, *Galos de Briga*, 1949, monotipia em cores sobre papel. 61,5 cm x 45,8 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Nelson Rockefeller. Acervo MAC USP.



Figura 93 Peter Takal, *Cidade ao Amanhecer*, 1956, litografia em cores sobre papel, 43,9 cm x 56,5 cm. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo. Proveniência: Doação Lessing Rosenwald. Acervo MAC USP.



5. Conclusão: desconstruindo o “triunfo da arte americana” sob a perspectiva do acervo do MAC USP

O acervo do MAC USP nos permite olhar de maneira alternativa para a história da arte moderna dos Estados Unidos. O conjunto de 58 obras, apesar de vasto, não oferece uma narrativa abrangente, óbvia ou linear da produção artística desse país. Ao contrário, ele aponta para movimentos, pensamentos estéticos e artistas que nem sempre estiveram nos holofotes dos principais debates artísticos. Redescobrir essas obras, ofuscadas depois de tanto tempo, e as histórias que elas revelam foi parte central da jornada desta pesquisa.

Conclui-se que esse conjunto se define por três aspectos principais: sua lacunaridade, sua transnacionalidade e sua diversidade estética e temática. A característica lacunar do conjunto é consequência do contexto em que os objetos entraram na coleção do antigo MAM SP, e depois na do MAC USP. Conforme exposto no capítulo 2, não houve uma visão curatorial unificadora ou um plano de aquisição para formar no Brasil uma coleção de arte moderna estadunidense. As iniciativas que motivaram as doações foram pontuais e dispersas, atendendo às diferentes intenções — pessoais, institucionais, políticas e econômicas — dos múltiplos atores e agentes envolvidos. Um dos motivos que fundamentou as doações mais relevantes, realizadas por Nelson Rockefeller, foi o interesse dos Estados Unidos em ampliar a sua presença no Brasil, considerado um aliado estratégico na América Latina no Pós-Guerra, por meio das ferramentas de *soft power*.

O que fica evidente é que a influência dos Estados Unidos se fez sentir mais do ponto de vista institucional do que propriamente por meio da imposição clara de uma visão estética. E o Brasil não foi o único. Como demonstra a pesquisadora francesa Béatrice Joyeux-Prunel (2021) em um estudo sobre a “provincialização de Nova York”, essa cidade, tão simbólica do domínio cultural estadunidense, foi apenas um entre os centros criativos operantes, localizados em ambos os lados do Atlântico, que definiram o curso das artes em meados do século XX.¹⁷⁶

O triunfo do modelo dos Estados Unidos foi menos artístico do que administrativo, financeiro e econômico; sua influência é encontrada em alguns museus de arte moderna fundados no período do Pós-Guerra que se modelaram com base no MoMA. No entanto, aqui era o continente que estava sendo imitado, não o conteúdo: instituições americanas, não arte americana (JOYEUX-PRUNEL, 2021, p. 166).

¹⁷⁶ O artigo de Béatrice Joyeux-Prunel identifica outros centros artísticos relevantes, localizados na América Latina, na Ásia e na Europa. Uma das evidências que ancora o trabalho da pesquisadora é um mapeamento do surgimento de novos museus de arte moderna e bienais de arte entre os anos de 1940 e 1965, incluindo países e regiões como México, Brasil, Argentina, Japão, Iugoslávia e Croácia (JOYEUX-PRUNEL, 2021, p. 150).

Essa declaração corrobora o cenário encontrado em São Paulo, especificamente quando relembremos o acordo de cooperação estabelecido entre o MoMA e o MAM SP. A linguagem usada para descrever o acordo enfatiza a relevância diplomática dessa aproximação, que extrapola preocupações puramente culturais se relaciona ao alinhamento hemisférico em curso durante a Guerra Fria. Em um trecho no documento indicativo disso, lê-se:

Os dois museus acreditam na significação essencial das artes como um meio de enriquecimento da vida da comunidade e como um fator importante no desenvolvimento *do mútuo respeito e compreensão entre as nações*. Num mundo que as torna cada vez mais ciente da extensão na qual a prosperidade material do povo depende da *cooperação na esfera econômica e política*, é da maior importância que esses esforços sejam acompanhados por um intercâmbio no campo dos empreendimentos culturais.¹⁷⁷

Nesse acordo, não há nenhuma menção à intenção de formar uma coleção de arte estadunidense no Brasil. A parceria entre os dois museus é definida em quatro eixos de atuação: o envio de exposições, o envio de filmes, a distribuição de publicações e a subscrição de sócios doadores dos respectivos museus.¹⁷⁸ Não foi uma omissão acidental, mas uma estratégia deliberada. Como exposto na pesquisa, havia o receio, por parte de alguns agentes estadunidenses, de que o envio de uma coleção ao Brasil por vias oficiais pudesse ser interpretado como um ato imperialista e, portanto, não obtivesse o objetivo desejado de aproximação e colaboração com a elite financeira e simbólica local.

Não houve, tampouco, por parte das lideranças brasileiras à frente do MAM SP e da Bienal, um interesse significativo em continuar a ampliar esse acervo ao longo dos anos. Ciccillo Matarazzo realizou poucas doações pontuais para compor o conjunto. Diferentemente do seu investimento na coleção europeia do museu, em especial no núcleo italiano, o principal patrono do museu não demonstrou grande interesse por arte dos Estados Unidos, pelo que se desprende do histórico das aquisições do antigo MAM. Apesar da aproximação institucional com museus e interlocutores estadunidenses para o desenvolvimento do museu e da Bienal, esse relacionamento não se converteu em um ímpeto de colecionismo. Um dos motivos é que o maior referencial estético continuava sendo a vanguarda europeia, não a dos Estados Unidos.

O prestígio da arte da Europa se refletiu também nas doações realizadas ao Brasil, bem como nas representações dos Estados Unidos nas Bienais de São Paulo. Quando da primeira

¹⁷⁷ Acordo entre o Museu de Arte Moderna de Nova York e o Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1950. Acervo MAC USP. Seção de Catalogação e Documentação. Grifo nosso.

¹⁷⁸ Ibid.

doação Rockefeller, em 1946, a escolha de artistas incluiu, na mesma proporção, obras de europeus exilados e de artistas estadunidenses. Não houve um intento deliberado de enviar uma coleção exclusivamente nacional. O mesmo ocorreu nas duas doações de gravuras de Rockefeller e de Rosenwald. Isso se deve à relevância dos artistas imigrantes no ambiente cultural e artístico nos Estados Unidos no Pós-Guerra, o que explica o fato de um quinto das obras ser de estrangeiros naturalizados.

Outra característica fundamental do conjunto é sua diversidade estética e temática. Como vimos, há obras ligadas à figuração, à abstração informal e à abstração geométrica, em diferentes mídias e suportes, realizadas por artistas de várias regiões do país. Essa foi uma estratégia encontrada em outras ações de divulgação da arte dos Estados Unidos. Pesquisadores têm argumentado que a pluralidade servia ao propósito de transmitir uma imagem de país democrático, libertário, que aceitava diferentes formas de expressão individual, para o público internacional.¹⁷⁹ A promoção sistemática de exposições com muitos estilos buscava contrapor-se ao posicionamento autoritário da União Soviética, que preconizou sistematicamente o realismo social como uma visualidade oficial. No Brasil, essa percepção foi corroborada por Mário Pedrosa, que era da opinião de que “a arte abstrata dos Estados Unidos é rica de contradições e de correntes opostas. Sua força está nessa variedade e sobretudo na extrema liberdade de pesquisas de seus artistas” (PEDROSA, 2000, p. 181).

Entretanto, essa aparente liberdade estética promovida pelos Estados Unidos era um construto. Ao mesmo tempo que esforços ativos foram despendidos para propagandear uma imagem positiva no palco internacional, internamente crescia a repressão anticomunista do macarthismo, que investigou e perseguiu membros da classe artística. De acordo com Catherine Dossin, houve um esforço deliberado de transmitir ao público estrangeiro a impressão de que não existia censura oficial no país, que “os artistas americanos eram livres para criar obras de arte em qualquer estilo que quisessem, desde o realismo mágico de Albright até a visão social de Shahn ou os móveis abstratos de Calder” (2014, p. 84). É interessante notar que a apresentação simultânea de Shahn e Calder, artistas de espectros tão opostos como o figurativo e a abstração geométrica, se repetiu em diferentes fóruns internacionais. Ambos os artistas foram premiados na II Bienal e estão no acervo do MAC USP.

¹⁷⁹ Dossin cita, por exemplo, a exposição *Twelve American Painters and Sculptors*, que circulou na Europa entre 1952 e 1953, e que incluiu artistas tão diferentes como Ivan Albright, Alexander Calder, Stuart Davis, Edward Hopper, Arshile Gorky, Morris Graves, John Kane, John Marin, Jackson Pollock, Theodore Roszak, Ben Shahn e David Smith. Muitos desses artistas integraram a representação dos Estados Unidos nas Bienais de São Paulo, e alguns entraram na coleção do antigo MAM SP, como Calder, Graves, Shahn e Smith. O curador dessa exposição, Andrew C. Ritchie, ressalta a “diversidade da arte moderna americana e seu caráter individualista, bem como [a] ausência de qualquer arte ‘oficial’ que se possa dizer que domina a prática artística” (DOSSIN, 2014).

Por fim, esta pesquisa demonstra que não havia, no início dos anos 1950, um discurso organizado para a propagação da superioridade de um modelo único de arte estadunidense para o público internacional. Essa visão se formou ao longo daquela década e teve sucesso apenas parcial (DOSSIN, 2014). Como revela o histórico das representações na Bienal de São Paulo e a literatura sobre as exposições itinerantes dos Estados Unidos na Europa no mesmo período, expostos no capítulo 3, o entendimento sobre o que era “arte americana”, inicialmente bastante diverso e plural, foi se alterando para adotar, gradativamente, uma visão mais nacionalista, afunilada e circunscrita a um núcleo determinado de artistas baseados em Nova York e praticantes do Expressionismo Abstrato. Esse discurso foi construído e sedimentado como a narrativa dominante nos livros de história da arte, mas deixa de fora as complexidades, contradições e ambivalências que, de fato, caracterizaram a presença da arte dos Estados Unidos na arena internacional na primeira década do segundo Pós-Guerra.

Como esta pesquisa buscou demonstrar, é preciso, portanto, trabalhar continuamente para recalibrar a visão míope do suposto “triunfo da arte americana”, e o conjunto do MAC USP é um testemunho nessa direção. Se por aqui houve algum sucesso, pode-se dizer que foi o triunfo do modelo institucional e das dinâmicas de poder estabelecidas entre os agentes do MoMA e as lideranças brasileiras à frente do MAM SP e da Bienal, com objetivos diplomáticos que iam além do âmbito cultural, sem que existisse a intenção expressa de apresentar uma visão panorâmica ou conclusiva da arte estadunidense para o público brasileiro.

REFERÊNCIAS

Entrevistas com artistas

Entrevista oral com Grace Morley, 6 fev.- 24 ma. 1982. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Entrevista oral com Edward Landon, 17 abr.-28 maio 1975. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Entrevista oral com Karl Schrag, 14-20 out. 1970. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Entrevista oral com Adja Yunkers, 9 dez. 1969. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Entrevista oral com Ben Shahn, 27 set. 1968. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Documentação

BARR, [Alfred]. [Carta] 13 de novembro de 1946, Nova York [para] ROCKEFELLER, [Nelson], Nova York. Rockefeller Archive Center, Sleepy Hollow. Grupo Museus. Série II 4 L. Caixa 148. Folder 1964.

CATÁLOGO da exposição *Gravadores norte-americanos*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 10 abr.-6 maio 1951. Rockefeller Archive Center. Coleção Nelson A. Rockefeller.

D'HARNONCOURT, [René]. [Carta] 2 de abril de 1945, Nova York [para] CLARK, [Stephan], Nova York, 1 f. Documento do The Museum of Modern Art Archives, Nova York. René d'Harnoncourt Papers.

D'HARNONCOURT, [René]. [Carta] 21 de dezembro de 1954, Nova York [para] PROFILI, [Arturo], São Paulo. 1f. Documento do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Folder 91-1.

D'HARNONCOURT, [René]. [Carta] 25 de janeiro de 1955, Nova York [para] PROFILI, [Arturo], São Paulo. 1 f. Documento do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Folder 91-5.

GUSTEN, [Theodore]. [Carta] 30 de janeiro de 1958, Nova York [para] PFEIFFER, [Wolfgang], São Paulo. 2 f. Documento da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP. Pasta Leonard Baskin.

FORD II, [Henry]. [Carta] 21 de agosto de 1959. [para] SOBRINHO [Francisco Matarazzo], São Paulo. 1 f. Documento da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP. Pasta Morris Graves.

LIPTON, [Seymour]. [Carta] 18 de março 1976, Nova York. [para] ZANINI, [Walter], São Paulo, 2 f. Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP.

LYTLE, [Dorothy L.] [Carta] 28 de junho de 1950, Nova York [para] BOYER, Nova York. 2 f. Documento pertencente ao Rockefeller Archive Center. Coleção Nelson A. Rockefeller. Grupo: Museus, Série III 4L, Caixa 148, Pasta 1470.

MORLEY, [Grace]. [Carta] 19 de novembro de 1955, São Francisco [para] PROFILI, [ARTURO], São Paulo. 2 f. Documento do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Folder 106-3.

MORRIS, [Lawrence]. [Carta] 24 de fevereiro 1956, Nova York. [para] DUCASSE, [Ralph], São Francisco, 1 f. Ralph Du Casse Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

MUSEU DE ARTE DE NOVA YORK. Reciprocal Agreement Signed by the Museu de Arte Moderna of São Paulo, Brazil, and the Museum of Modern Art of New York. Nova York: MoMA Press Release, 13 nov. 1950.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE NOVA YORK. Program of International Circulating Exhibitions. Nova York: MoMA, 7 maio 1964.

PROFILI, [Arturo]. [Carta] 31 de janeiro de 1955, São Paulo [para] D'HARNONCOURT, [René], Nova York. 1 f. Documento do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

PROFILI, [Arturo]. [carta] 29 de novembro de 1955, São Paulo [para] MORLEY, [Grace], San Francisco. 3 f. Documento do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Folder 106-3.

PROFILI, [Arturo]. [carta] 2 de maio de 1956, São Paulo [para] D'HARNONCOURT, [René], Nova York. 2 f. Documento do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Folder 124-7.

ROCKEFELLER, [Nelson]. [Telegrama] s.d. [para] BARR, [Alfred]. Documento do The Museum of Modern Art Archives. Alfred Barr Papers, AAA: 1.192:1594.

SMITH, [Carleton Sprague]. [Carta] 30 de janeiro de 1947, São Paulo [para] MELLO, [Eduardo Kneese], São Paulo, 1 f. Documento do Rockefeller Archive Center. Coleção Nelson A. Rockefeller. Grupo Museus. Série III 4L, Box 148, Folder 1467.

SMITH, [Carleton Sprague]. [Carta] 28 de novembro de 1946, São Paulo [para] MELLO, [Eduardo Kneese], São Paulo, 2 f. Documento do Rockefeller Archive Center. Coleção Nelson A. Rockefeller. Grupo Museus. Série III 4L, Box 148, Folder 1467.

SMITH, [Carleton Sprague]. [Carta] 1 de março de 1948, São Paulo [para] ROCKEFELLER, [Nelson], Nova York, 1 f. Documento do Rockefeller Archive Center. Coleção Nelson A. Rockefeller. Grupo: Museus. Série III 4L, Box 148, Folder 1464.

SMITH, [Carleton Sprague]. [Carta] 30 de novembro de 1946, São Paulo [para] MILLIET, [Sérgio], São Paulo, 1 f. Arquivo Histórico da Biblioteca Mário de Andrade — Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de São Paulo.

SOBRINHO, [Francisco Matarazzo]. [Carta] 23 de abril de 1954, São Paulo [para] ROCKEFELLER, [Nelson], Nova York. Documento do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Folder 94-9.

SOBRINHO, [Francisco Matarazzo]. [Carta] 20 de julho de 1960, São Paulo. [para] DAVIS, [Richard], Londres, 1. Arquivo Histórico Wanda Svevo. Pasta da V Bienal, Folder Premiação, 2.9.

Recortes de jornal e anúncios de imprensa

A BATALHA secreta do grande prêmio da Bienal. **Folha da Noite**, São Paulo, 17 dez. 1953, p. 5.

A ESTADIA do sr. Nelson Rockefeller em São Paulo. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 28 nov. 1946, p. 8.

ABBY Aldrich Rockefeller and Print Collecting: An Early Mission for MoMA. Nova York: The Museum of Modern Art, 1999.

ALGUNS artistas e aspectos da arte dos EUA na Bienal. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 4 dez. 1959.

CONFIA no futuro do Brasil o industrial Henry Ford II. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 26 dez. 1959, p. 11.

COTTER, H. MoMA, the New Edition: From Monumental to Experimental. **The New York Times**, Nova York, 5 fev. 2019.

DOAÇÃO de quadro ao MAM. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 26 fev. 1961, p. 10.

GULLAR, F. As duas faces do tachismo. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 28 set. 1957.

KOMAIKO, J. The artist — and the woman. **Chicago Sunday**, Chicago, 25 fev. 1962.

PRESTON, S. Sculpture in Metal: Recent Work by Roszak — Diverse Painting. **The New York Times**, Nova York, 14 abr. 1951.

POLLOCK e os norte-americanos. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 out. 1957.

SAARINEN, A. American Art in Brazil: Western Painters Make Strong Showing in U.S. Pavilion at Sao Paulo. **The New York Times**, Nova York, 4 set. 1955.

Bibliografia

ABRAÇOS, G. **Aproximações entre Mário Pedrosa e Gestalt: crítica e estética da forma**. 2012. 119 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

AGEE, W. **Modern Art in America — 1908-68**. Nova York: Phaidon Press, 2016.

ALAMBERT, F.; CANHÊTE, P. **As Bienais de São Paulo da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

ALLEN, G.; KLEVIT, J. **Oregon Painters: The First Hundred Years (1859-1959)**. University of Washington Press, 2013. Disponível em:
<<http://portlandartmuseum.us/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=5657;type=701>>.
Acesso em: 27 jun. 2022.

AMARAL, A. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970**. São Paulo: Editora Nobel, 1984.

_____. **As Bienais no acervo do MAC**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1987.

_____. (Org.). **Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: perfil de um acervo**. São Paulo: Technit, 1988.

_____. Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo. **Revista USP**, São Paulo, n. 52, p. 16-25, 2002.

_____. Do MAM ao MAC: a história de uma coleção. *In: Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. v. II: Circuitos da arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 238-79.

_____. Intercâmbio Brasil- Estados Unidos: os parques exemplos. *In: Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. v. II: Circuitos da arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 49-54.

ANFAM, D. **Abstract Expressionism**. Londres: Thames and Hudson, 2015.

ARANTES, O. **Mário Pedrosa: itinerário crítico**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AMARANTE, L. **As bienais de São Paulo, 1951 a 1987**. São Paulo: BFB/Projetos, 1987.

ARNASON, H. **Theodore Roszak** (catálogo de exposição). Minneapolis: Walker Art Center, 1957.

ASHTON, D. **The New York School: A Cultural Reckoning**. Berkeley: University of California Press, 1992.

AVELAR, A. O Informalismo no Brasil: Lourival Gomes Machado e a 5a Bienal Internacional de São Paulo. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 7, 2011. **Anais** [...]. Campinas: Unicamp, 2011, v. 1, p. 31-40.

_____. **Controversies of a Juror: Alfred Barr Jr. at the 4th São Paulo Bienal.** Londres: Third Text, 2012.

_____. Do moderno ao informal: contribuições para uma história da arte expressiva brasileira. **Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB**, Brasília, v.13, n. 1, jan.-jun. 2014.

_____. **Por uma arte brasileira: modernismo, barroco e abstração expressiva na crítica de Lourival Gomes Machado.** 2012. 355 f. Dissertação (Doutorado em Artes Visuais) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

BAILEY, J. “Realism Reconsidered”: Ben Shahn in London, 1956’. **Tate Research Publication**, 2019. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/modern-american-art-at-tate/essays/realism-reconsidered>>. Acesso em: 27 jun. 2022.

BARBOSA, A. (Org.). **MAC: catálogo geral das obras, 1963-1991.** São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992.

BARSTCH, A. **Le Peintre graveur.** Viena: Libraire Place St. Michel, 1803.

BARR, A. **The New American Painting** (catálogo de exposição). Nova York: Museum of Modern Art, 1959.

_____. Is Modern Art Communistic? In: HARRISON, C.; WOOD, P. **Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas.** Nova York: Wiley-Blackwell, 2002. p. 670-674.

BEDTCHE, A. **Antonio Bento e Romero Brest: o movimento abstrato como fluxo universal.** 2016. 191 f. Tese (Doutorado em Integração da América Latina) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. **I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo:** catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951.

_____. **II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo:** catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953.

_____. **III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo:** catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1955.

_____. **IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo:** catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1957.

_____. **V Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo:** catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1959.

_____. **VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo**: catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1961.

_____. **VII Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo**: catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1963.

BILL, M. Arte concreta. *In*: AMARAL, A. (Org.). **Projeto construtivo na arte: 1950-1962**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1997. p. 48.

BISSONNETTE, M. From “The New Sculpture” to Garden Statuary: The Suppression of Abstract Expressionist sculpture. **Journal of Art Historiography**, Glasgow, n. 13, p. 1-19, dez. 2015.

BROWNLEE, P. **Atelier 17 e a gravura moderna nas Américas**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019.

BOURGUIGNON, K.; BROWNLEE, P. **Conversations with the Collection**. Chicago: Terra Foundation for American Art, 2018.

CAHN, J. (Ed.). **What is an Original Print?** Principles Recommended by the Print Council of America. 2. ed. Nova York: Print Council of America, 1964. Disponível em: <<https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/what-original-print-pamphlet-8324>>. Acesso em: 21 set. 2021.

CALIXTO, R. **Max Bill e a Unidade Tripartida**. 2016. 80 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) — Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2016.

CEGLIO, C. **The Wartime Work of U.S. Museums**. 2010. 28 f. Relatório de Pesquisa — Department of American Studies, Brown University, Providence, 2010.

_____. **A Cultural Arsenal for Democracy: The World War II Work of US Museums**. Boston: University of Massachusetts Press, 2022.

COCKCROFT, E. Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War. **Artforum**, Nova York, v. XII, n. 10, p. 19-41, 1974.

COHN, M. A History of Intaglio Printmaking. **Print Quarterly**, Londres, v. 30, n. 4, p. 474-77, 2013.

CORN, W. **The Great American Thing – modern art and national identity, 1915-1935**. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1999.

COUTO, M. F. M. Mario Pedrosa, Ferreira Gullar e a abstração informal no Brasil. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 58, p. 203-213, nov. 2000.

CRAMER, G.; PRUTSCH, U. Nelson A. Rockefeller’s Office of Inter-American Affairs (1940-1946) and Record Group 229. **Hispanic Historical Review**, Washington, v. 86, n. 4, p. 785-806, 2006.

CURLEY, J. **Global Art and the Cold War**. Global Perspective Series. Londres: Laurance King Publishing Ltd., 2018.

DIAMONSTEIN, B. (Ed.). **The Art World: A Seventy-Five-Year Treasury of ARTnews**. Nova York: ARTnews Books, 1977.

DOSS, E. Catering to Consumerism: Associated American Artists and the Marketing of Modern Art, 1834-1958. **Winterthur Portfolio**, Chicago, v. 26, p. 143-167, 1991.

DOSSIN, C. Mapping the Reception of American Art in Postwar Western Europe. **Artl@s Bulletin**, Genebra, v. 1, n. 1, p. 33-39, 2012.

_____. To Drip or to Pop? The European Triumph of American Art. **Artl@s Bulletin**, Genebra, v. 3, n. 1, p. 79-103, 2014.

_____. **The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s**. Surrey: Ashgate, 2015.

_____. The School of the Pacific: The Asian Side of the Postwar Transatlantic Exchanges. **900 Transnazionale**, Roma, v. 3, n. 2, p. 142-161, 2019.

DOLINKO, S. Hayter com ares de tango: presença e impacto do Atelier 17 no campo da gravura argentina de meados do século XX. *In*: TOLEDO, C; MAGALHÃES, A.; BROWNLEE, P. **Atelier 17 e a gravura moderna nas Américas**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019. p. 112-130.

D'HARNONOCOURT, R. Estados Unidos. *In*: **Catálogo da I Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal, 1951. p. 111-112.

DOGRAMACI, B. et al. Arrival Cities: Migrating Artists and New Metropolitan Topographies in the 20th Century. An Introduction. *In*: **Arrival Cities: Migrating Artists and New Metropolitan Topographies in the 20th Century**. Leuven: Leuven University Press, 2020. p. 9-30.

DRAPER, G. S. F. Artist Sells Furniture so He Can Have Time to Paint, s.d. Ralph Soule Du Casse Papers, 1892-1977. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

EHRlich, S. **Pacific Dreams: Currents of Surrealism and Fantasy in California Art, 1934-1957**. Los Angeles: University of California; Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 1995.

FARIAS, A. **Bienal 50 anos**. São Paulo: Fundação Bienal, 2002.

_____. Materiais e modernidade: breve notícia do ferro (entre outros metais) na escultura moderna brasileira. *In*: **Julio González: espaço e matéria**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019, p. 36-40.

FRASER, V. Encounters in New York, Printmaking in Chile. **American Art**, Nova York, v. 26, n. 2, p. 28-33, 2012.

FERREIRA, G. **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FINE, R. **Lessing J. Rosenwald: Tribute to a Collector**. Washington: National Gallery of Art, 1982.

_____. Arte é algo que você passa adiante. *In*: TOLEDO, C.; MAGALHÃES, A.; BROWNLEE, P. **Atelier 17 e a gravura moderna nas Américas**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019, p.33-48.

FRASCINA, F. **Pollock and After: The Critical Debate**. Nova York: Harper & Row, 1985.

FRASER, V. Encounters in New York, Printmaking in Chile. **American Art**, vol. 26, n. 2, 2012, pp. 28–33.

FORMIGA, T. Projetos afetivos e estéticos: os vínculos entre o crítico de arte Mário Pedrosa e o artista Alexander Calder. **Sociologia e Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 615-36, ago. 2019.

FOSTER, H. et al. **Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism**. Nova York: Thames & Hudson, 2016.

FULLER, D.; SALVIONI, D. **Art, Women, California 1950-2000: Parallels and Intersections**. Berkeley: University of California Press, 2002.

GOLDSTROM, M. **Mauricio Lasansky and the First Generation**. Iowa City: University of Iowa School of Art and Art History, 2014.

GONÇALVES, L. **Sérgio Milliet, crítico de arte**. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1992.

GREENBERG, C. American-Type Painting. *In*: O'BRIAN, J. (Ed.). **Art and Culture: Critical Essays**. Boston: Beacon Press, 1989a. p. 217-235.

_____. Avant-Garde and Kitsch. *In*: O'BRIAN, J. (Ed.) **Art and Culture: Critical Essays**. Boston: Beacon Press, 1989b. p. 3-33.

_____. Sculpture in Our Time. *In*: O'BRIAN, J. (Ed.). **Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism**. v. 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969. Chicago: University of Chicago Press, 1993. p. 55-61.

_____. Cross-Breeding of Modern Sculpture. *In*: O'BRIAN, J. (Ed.). **Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism**. v. 3: Affirmations and Refusals, 1950-1956. Chicago: University of Chicago Press, 1995. p. 107-112.

_____. David Smith. *In*: O'BRIAN, J. (Ed.). **Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism**. v. 3: Affirmations and Refusals, 1950-1956. Chicago: University of Chicago Press, 1995. p. 275-279.

_____. A nova escultura. *In*: FERREIRA, G.; COTRIN, C. (Orgs.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar, 1997. p. 67-73.

_____. Abstração pós-pictórica. *In:* FERREIRA, G.; COTRIN, C. (Orgs.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar, 1997. p. 111-16.

_____. Modernist Painting. *In:* HARRISON, C.; WOOD, P. (Eds.). **Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas**. Nova York: Wiley-Blackwell, 2002. p. 773-778.

_____. Art Chronicle: The Decline of Cubism. *In:* SANDLER, I (Ed.). **The Triumph of American Painting**. Nova York: Praeger, 1970. p. 218.

GUILBAUT, S. The New Adventures of the Avant-Garde in America. **October**, Cambridge, v. 15, p. 61-78, 1980.

_____. **How New York Stole the Idea of Modern Art** — abstract expressionism, freedom and the Cold War. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1983.

_____. Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948. **Ars**, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 148-173, 2011.

GULLAR, F. Calder e a alquimia do peso. *In:* SARAIVA, R. (Org.). **Calder no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 224-228.

HAYGOOD, W. **I Too Sing America: The Harlem Renaissance at 100**. Nova York: Rizzoli Electa, 2018.

HAYTER, S.W. **New Ways of Gravure**. Londres: Routledge and Kegan, 1949.

_____. **About Prints**. Londres: Oxford University Press, 1962.

HARRISON, C.; WOOD, P. **Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas**. Nova York: Wiley-Blackwell, 2002.

HARRIS, J. **Federal Art and National Culture: The Politics of Identity in New Deal America**. Nova York: Cambridge University Press, 1995.

KAUFMANN, T.; DOSSIN, C.; JOYEUX-PRUNEL, B. **Circulation in Global History of Art**. Londres e Nova York: Routledge, 2015.

KAMMEN, M. **Robert Gwathmey: The Life and Art of a Passionate Observer**. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1999.

KANTOR, S. **Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art**. Cambridge: MIT Press, 2003.

KRAEFT, J.; KRAEFT, N. **Armin Landeck: The Catalogue Raisonné of his Prints**. Bethlehem: June 1 Gallery, 1997.

JAREMTCHUK, D. Arte, política e geopolítica nos anos 1960. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, v. 1, n. 2, p. 47-57, 2017.

JACHEC, N. The Space between art and Political Action: Abstract Expressionism and Ethical Choice in Postwar America 1945-150. **Oxford Art Journal**, Oxford, v. 14, n. 2, p. 18-29, 1991.

_____. Transatlantic Cultural Politics in the Late 1950s: The Leaders and Specialists Grant Program. **Art History**, Henley-on-Thames, v. 26, n. 4, p. 533-55, 2003.

_____. Anti-Communism at Home, Europeanism Abroad: Italian Cultural Policy at the Venice Biennale, 1948-1958. **Contemporary European History**, Cambridge, v. 14, n. 2, p. 193-217, 2005.

_____. **Politics and Painting at the Venice Biennale, 1948-64: Italy and the Idea of Europe**. Manchester: Manchester University Press, 2007.

JENTSCH, R.; MCLOSKEY, B. **George Grosz: The Years in America, 1933-1958**. Berlin: Hatje Cantz, 2009.

JOHNSON, U. **Ten Years of American Prints, 1947-1956**. Nova York: Brooklyn Museum, 1956.

JOYEUX-PRUNEL, B. Provincializing New York: In and Out of the Geopolitics of Art After 1945. **Artl@s Bulletin**, Genebra, v. 10, p. 143-170, 2021.

JUNKER, P. **Modernism in the Pacific Northwest: The Mythic and the Mystical: Masterworks from the Seattle Art Museum**. Seattle: Seattle Art Museum e University of Washington Press, 2014.

KARLSTROM, P.; EHRLICH, S. **Turning the Tide: Early Los Angeles Modernists, 1920-1956**. Santa Barbara: Santa Barbara Museum of Art, 1990.

KARLSTROM, P. (Ed.). **On the Edge of America: California Modernist Art, 1900-1950**. Berkeley: University of California Press, 1996.

KATZMAN, L. Source Matters: Ben Shahn and the Archive. **Archives of American Art**, Washington, v. 54, n. 2, p. 4-33, 2015.

KIRK, K. **Grace McCann Morley and the Modern Museum**. São Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2017.

KOZLOFF, M. American Painting during the Cold War. **Artforum XI**, Nova York, n. 9, p. 43-54, 1973.

LANDAUER, S. **The San Francisco School of Abstract Expressionism**. Berkeley: University of California Press; Laguna Art Museum, 1996.

LANDAUER, S.; GERDTS, W.; TRENTON, P. **The Not-so-still Life: A Century of California Painting and Sculpture**. Berkeley: University of California Press; San Jose Museum of Art, 2003.

LEJA, M. **Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s**. New Haven: Yale University Press, 1997.

LOURENÇO, M. **Museus acolhem o moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.

MACHADO, Lourival Gomes. A presença do novo. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 5 out. 1957, p. 45.

MAGALHÃES, A. A bienal de São Paulo, o debate artístico dos anos 1950 e a constituição do primeiro museu de arte moderna do Brasil. **Museologia & Interdisciplinariedade**, Brasília, v. IV, n. 17, p. 112-29, out.-nov. 2015.

_____. **Pintura italiana no entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: Arte e crítica da arte entre Itália e Brasil**. 2015. XXX f. Tese (Livre-Docência) — Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

_____. A disputa pela arte abstrata no Brasil: revisitando o acervo inicial do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1946-1952. **Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura**, Campinas, v. 25, 2017, p. 7-27.

_____. (Org.). **Um outro acervo**. São Paulo: MAC USP, 2019.

MAGALHÃES, A. G.; BROGNARA, G. Arte moderna no campus da USP: o projeto de recepção do antigo MAM-SP na Universidade. **Revista CPC**, São Paulo, v. 15, n. 30, p. 91-113, 2020.

MAGALHÃES, A. G.; COSTA, H.; CHAIMOVICH, F. (Orgs.). **MAM 70**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2018.

MARTER, J. The Ascendancy of Abstraction for Public Art: The Monument to the Unknown Political Prisoner Competition. **Art Journal**, Nova York, v. 53, n. 4, p. 28-36, 1994.

_____. **Abstract Expressionism: The International Context**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2007.

MARTENYI, M. Wide Open Publics: Tracing Grace McCann Morley's San Francisco. **San Francisco Museum of Modern Art**, ago. 2017. Disponível em: <<https://www.sfmoma.org/essay/wide-open-publics-tracing-grace-mccann-morleys-san-francisco/>>. Acesso em: 27 jun. 2022.

MILLER, D. **Americans 1942: 18 artists from 9 states** (catálogo de exposição). Nova York: The Museum of Modern Art, 1942.

_____. **Fourteen Americans** (catálogo de exposição). Nova York: The Museum of Modern Art, 1946.

_____. **Sixteen Americans** (catálogo de exposição). Nova York: The Museum of Modern Art, 1959.

MICHAUD, E. The Modern Invention of Barbarians: Ethnicity and the Transmission of Form. **October**, Berkeley, v. 161, p. 11-22, 2017.

MONGAN, E. Rebirth in the Graphic Arts. *College Art Journal*, Nova York, v. 13, n. 3, p. 208-12, 1954.

MORLEY, G. **Art of the Pacific Coast at the III Biennial of São Paulo**. São Francisco: San Francisco Museum of Art, 1956.

_____. **Art, Artists, Museums, and the SF Museum of Art**. Berkeley: Oral History Center; The Bancroft Library; University of California Berkeley, 1960.

MONTEIRO, P. Salões de maio. *Ars*, São Paulo, v. 6, n. 12, p. 93-103, dez. 2008.

MOSER, J. **Atelier 17: A 50th Anniversary Retrospective Exhibition**. Madison: Elvehjem Art Center; University of Wisconsin-Madison, 1977.

_____. The Impact of Stanley William Hayter on Post-War. *Archives of American Art*, Washington, v. 18, n. 1, p. 2-11, 1978.

MUNERATTO, B. **Os movimentos da sensibilidade: o diálogo entre Mário Pedrosa e Alexander Calder no projeto construtivo brasileiro**. 2011. 195 f. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade Estadual de São Paulo, Assis, 2011.

MURPHY, J. Preciociism. **Metropolitan Art Museum**, jun. 2007. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/toah/hd/prec/hd_prec.htm>. Acesso em: 16 jun. 2020.

NESBETT, P.; DUBOIS, M. **Jacob Lawrence: Paintings, Drawings and Murals (1935-1999): A Catalogue Raisonné**. Seattle: University of Washington Press, 2000.

OSÓRIO, L. **Calder e a arte brasileira** (catálogo de exposição). São Paulo: Itaú Cultural, 2016.

PAIVA, R. **Max Bill no Brasil**. São Paulo: Clube dos Autores, 2017.

PARRA-MARTINEZ, J.; CROSSE, J. Grace Morley, the San Francisco Museum of Art and the Early Environmental Agenda of the Bay Region (193X-194X). *Feminismo/s*, Alicante, v. 32, p. 101-134, 2018.

PEDROSA, M. A primeira Bienal. In: FERREIRA, G. (Org.). **Crítica de arte do Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 249-252. .

_____. Atualidade do abstracionismo. In: ARANTES, O. (Org.). **Modernidade cá e lá: textos escolhidos**. São Paulo: Edusp, 2000. p. 179-184.

_____. A bienal de cá para lá. In: ARANTES, O. (Org.). **Política das artes: textos escolhidos I**. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. Calder e Brasília. In: SARAIVA, R. (Org.). **Calder no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 222-223.

_____. Calder, escultor de cata-ventos. In: ARANTES, O. (Org.). **Modernidade cá e lá: textos escolhidos**. São Paulo: Edusp, 2000. p. 51-66..

_____. Pintura brasileira e gosto internacional. *In*: ARANTES, O. (Org.). **Acadêmicos e modernos**. São Paulo: Edusp, 2004. p. 279-282..

PHILIPS, L. **The American Century: Art & Culture 1950-2000**. Nova York: The Whitney Museum of Art, 2000.

POHL, F. **An American in Venice: Ben Shahn and United State Foreign Policy at the XXVIIth Venice Biennale or Portrait of the Artist as an American Liberal**. 1980. 135 f. Dissertação (Mestrado em Artes) — Faculty of Graduate Studies, Department of Fine Arts, University of British Columbia, Vancouver, 1980.

POTTS, A. Introduction: The Idea of Modern Sculpture. *In*: WOOD, J.; HULKS, D.; POTTS, A. (Eds.). **Modern Sculpture Reader**. Leeds: Henry Moore Institute, 2007.

POTTER, B. **Grace McCann Morley and the Dialectical Exchange of Modern Art in the Americas, 1935-1958**. 2015. 404 f. Tese (Doutorado em Artes) — Institute of Fine Arts, New York University, Nova York, 2015.

_____. **Grace McCann Morley: Defending and Diversifying Modern Art**. São Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2017.

_____. “Gathered Another Way”: Early Surrealist Exhibitions at the San Francisco Museum of Modern Art. **The Space Between: Literature and Culture 1914-1945**. Special Issue: Dada and Surrealism: Transatlantic Aliens on American Shores, 1914-1945, Chapell Hill, v.14, p. 17-26, 2018.

RAFTERY, A. Geneologies: Tracing Stanley William Hayter. **Art in Print**, Chicago, v. 2, n. 3, p. 5-9, set.-out. 2012.

RICCI, B. The Shows that Made Contemporary Art History: The Ninth Street Show. **Artland Magazine**, Lincoln, 30 out. 2020.

RITCHIE, A. **Abstract Painting and Sculpture in America** (catálogo de exposição). Nova York: Museum of Modern Art, 1951.

_____. **Sculpture of the Twentieth Century** (catálogo de exposição). Nova York: Museum of Modern Art, 1952.

ROBERTS, J. Things. Material Turn, Transnational Turn. **American Art**, Nova York, v. 31, n. 2, p.64-69, 2017.

ROSA, M. P. A sombra da liberdade: representações francesas e norte-americanas nas primeiras Bienais de São Paulo. *In*: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE RELAÇÕES SISTÊMICAS DA ARTE, 1., 2018. **Anais [...]**. Porto Alegre: UFRGS, 2018. p. 198-206.

_____. Volpi, Pollock e Pedrosa: reinvenção da historiografia da arte brasileira. *In*: **Arte concreta e vertentes construtivas: teoria, crítica e história da arte técnica**. Belo Horizonte: Editora ABCA, 2018. p. 235-248.

ROSE, B. **Alfred Leslie: A Humanist in a Technological Age**. Houston: Blaffer Art Museum; University of Houston, 2018.

ROSENBERG, H. **A tradição do novo**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **O objeto ansioso**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROSSETTI, M. B. **Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920**. São Paulo: Editora 34, 2012.

ROSZAK, T. Some Problems of Modern Sculpture. **Magazine of Art**, Nova York, p. 53-56, Fev. 1949.

_____. **In Pursuit of an Image**. Chicago: Art Institute of Chicago, 1955.

_____. Artist Statement. *In*: SELZ, P. **New Images of Man** (catálogo de exposição). Nova York: Museum of Modern Art, 1959. p. 134-140.

_____. The New Sculpture. *In*: CHIPP, B. H. **Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics**. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1968.

RUSSELL, J. **Matisse: Father and Son**. Nova York: Harry Abrams, 1999.

SANDLER, I. **The Triumph of American Painting**. Nova York: Praeger, 1970.

SARAIVA, R. **Calder no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SCARBOROUGH, K. American Scene for American People. *In*: **American Scenes: WPA-era prints from the 1930s to 1940s**. La Salle University Art Museum, 2014. p. 5-12.

SCHMECKEBIER, L. **Boris Margo: Graphic Work**. Nova York: Syracuse University Press, 1968.

SELZ, P.; LANDAUER, S. **Art of Engagement: Visual Politics in California and beyond**. Berkeley e Londres: University of California Press; San Jose Museum of Art, 2005.

SHAHN, B. The Biography of a Painting. *In*: COMEY, J. **Girl Skipping Rope**. Boston: Museum of Fine Arts. Disponível em: <<https://collections.mfa.org/objects/34127>>. Acesso em: 17 jun. 2020.

SIMPSON, M. American Artists Paint the City: Katherine Kuh, the 1956 Venice Biennale, and New York's place in the Cold War. **American Studies**, Nova York, v. 48, n. 4, 2007, p. 31-47.

SHAFER, A. O Atelier 17 e seu fundador, Stanley William Hayter. *In*: TOLEDO, C.; MAGALHÃES, A.; BROWNLEE, P. **Atelier 17 e a gravura moderna nas Américas**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019. p. 49-67.

SHAPIRO, D.; SHAPIRO, C. Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting. **Prospects**, Paris, n. 3, p. 175-214, 1977.

_____. **Abstract Expressionism: A Critical Record.** Cambridge e Nova York: Cambridge University Press, 1990.

SIEBER, R. Lasansky and the Iowa Print Group. **Print**, New Haven, v. 7, n. 2, p. 41-48.

SIMPSON, M. American Artists Paint the City: Katharine Kuh, the 1956 Venice Biennale, and New York's Place in the Cold War Art World. **American Studies**, Lawrence, v. 48, n. 4, p. 31-57, 2007.

SORKIN, J. **Art in California.** Londres: Thames&Hudson, 2021.

SMITH, D. The New Sculpture. *In*: WOOD, J.; HULKS, D.; POTTS, A (Eds.). **Modern Sculpture Reader.** Leeds: Henry Moore Institute, 2007. p. 195-199.

SULLIVAN, R. **Villa Air-Bel 1940: o refúgio da intelectualidade europeia durante a Segunda Guerra Mundial.** Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

SWEENEY, J. **Alexander Calder.** Nova York: MoMA, 1944.

_____. **Younger American Painters, a Selection.** Nova York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1954.

_____. New Directions in Gravure. **The Bulletin of the Museum of Modern Art**, Nova York, v. 12, n. 1, p. 3-5, ago. 1944.

TAYLOR, A. **In Focus: The Unknown Political Prisoner (Defiant and Triumphant) 1952** by Theodore Roszak. Londres: Tate Research Publication, 2018.

TEMKIN, A. **Abstract Expressionism at the Museum of Modern Art: Selections from the Collection.** Nova York: The Museum of Modern Art, 2010.

TOLEDO, C. **As doações Nelson Rockefeller no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.** 2015. 312 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) — Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

_____. Gravura norte-americana no Museu de Arte Contemporânea da USP: uma análise da doação Nelson Rockefeller de 1950. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 6, n. 12, p. 147-168, 2017.

TOLEDO, C.; MAGALHÃES, A.; BROWNLEE, P. **Atelier 17 e a gravura moderna nas Américas.** São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019.

TOTA, A. **O imperialismo sedutor: a americanização no Brasil na época da Segunda Guerra.** São Paulo: Companhia das letras, 2000.

_____. **O amigo americano: Nelson Rockefeller e o Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

WARD, G. (Ed.). **The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

WATROUS, J. **American Printmaking: A Century of American Printmaking 1880-1980**. Madison: University of Wisconsin Press, 1984.

WECHSLER, J. Fred Becker and Experimental Printmaking. **Print Quaterly**, Londres, v. 10, n. 4, p. 373-84, 1993.

WEYL, C. **The Women at Atelier 17: Modernist Printmaking in Midcentury New York**. New Haven: Yale University Press, 2019.

WOOD, P. et al. **Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

VASCONCELOS, M. O exílio de Mario Pedrosa nos Estados Unidos (1938-1945) e os círculos de intelectuais nova-iorquinos. *In*: PUCU, I.; VILLAS BÔAS, G.; PEDROSA, Q. **Mario Pedrosa atual**. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 2019. p. 181-182.

ANEXO I — Lista de obras

ROGER BARR

Milwaukee, Wisconsin, Estados Unidos, 1921

1. *Nu reclinado de outubro*, 1955

litografia sobre papel

33 × 50,8 cm; gravura: 26,7 × 40,5 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo pelo artista

2. *Florence*, 1955

água-forte sobre papel

23,9 × 33 cm; gravura: 12,8 × 19,9 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo pelo artista

LEONARD BASKIN

New Brunswick, New Jersey, Estados Unidos, 1922

Northampton, Massachusetts, Estados Unidos, 2000

3. *Homem com plantas de primavera*, 1953

xilografia sobre papel

52,5 × 34 cm gravura: 33,1 × 14,2 cm Cromo: 0

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Lessing J. Rosenwald por intermédio da International Graphic Arts Society de Nova York em janeiro de 1956

LEONARD BASKIN E BEN SHAHN

New Brunswick, New Jersey, Estados Unidos, 1922

Northampton, Massachusetts, Estados Unidos, 2000

Kaunas, Lituânia, 1898

Nova York, Nova York, Estados Unidos, 1969

4. *Beatitudes*, 1955

xilografia sobre papel

40,8 × 53,3 cm gravura: 26,8 × 38,7 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Lessing J. Rosenwald em 1956

FRED BECKER

Oakland, California, Estados Unidos, 1913
Amherst, Massachusetts, Estados Unidos, 2004

5. *Floresta aérea IV*, 1948

água-forte, água-tinta e ponta-seca em cores sobre papel

54 × 40 cm gravura: 44,8 × 30,3 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doador ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Nelson Rockefeller

DORR BOTHWELL

San Francisco, Califórnia, Estados Unidos, 1902

Fort Bragg, Califórnia, Estados Unidos, 2000

6. *Brocado fusco*, 1954

litografia em cores sobre papel

58,6 × 73,8 cm gravura: 41 × 53,2 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doador ao Museu de Arte Moderna de São Paulo pelo artista

BYRON BROWNE

Yonkers, Nova York, Estados Unidos, 1907

Nova York, Nova York, Estados Unidos, 1961

7. *Mulher do circo*, 1946

óleo sobre tela

127,1 × 101,5 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doador ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Nelson Rockefeller em nov. 1946, a obra permaneceu em depósito na Biblioteca Municipal de São Paulo até ser efetivada sua entrega em set. 1949

ALEXANDER CALDER

Filadélfia, Pensilvânia, Estados Unidos, 1898

Nova York, Nova York, Estados Unidos, 1976

8. *Grande móbile branco*, 1948

metal pintado

158 × 220 × 90 cm

Doação Francisco Matarazzo Sobrinho

Prêmio Aquisição (Sul América Terrestres e Marítimos) II Bienal de São Paulo 1953. Embora tenha recebido prêmio aquisição, esta obra não foi incorporada ao Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo

9. *MóBILE amarelo, preto, vermelho e branco*, s.d.

metal pintado

93 × 130 × 125 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Nelson Rockefeller em nov. 1946, a obra permaneceu em depósito na Biblioteca Municipal de São Paulo até ser efetivada sua entrega em set. 1949

MINNA CITRON

Newark, New Jersey, Estados Unidos, 1896

Nova York, Nova York, Estados Unidos, 1991

10. *Deac*, 1948

verniz mole em cores sobre papel

25,5 × 33,3 cm gravura: 19 × 23 cm

Doação Francisco Matarazzo Sobrinho

11. *Lula sob pier*, 1948

água-forte em cores sobre papel

56,5 × 65,1 cm gravura: 37,3 × 45,7 cm

Doação Francisco Matarazzo Sobrinho

Adquirida por intermédio do Museu de Arte Moderna de São Paulo numa exposição realizada no MAMSP em jul. 1952

12. *Way through the Woods* [Caminho no mato], 1950

verniz mole em cores sobre papel

32,8 × 43,2 cm gravura: 22,8 × 30,3 cm

Doação Francisco Matarazzo Sobrinho

13. *Marinha*, 1948

água-tinta e verniz mole sobre papel

23,1 × 31,2 cm gravura: 15,8 × 22,7 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Nelson Rockefeller

ELEANOR COEN

Normal, Illinois, Estados Unidos, 1916

Martha's Vineyard, Massachusetts, Estados Unidos, 2010

14. *Bebê na cadeira*, 1950

litografia em cores sobre papel

45,5 × 33 cm gravura: 40,3 × 27,7 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Nelson Rockefeller

ARTHUR GARFIELD DOVE

Canandaigua, Nova York, Estados Unidos, 1880

Centerpor, Nova York, Estados Unidos, 1946

15. *Clamor*, 1942

óleo sobre tela

50,8 × 71,3 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Proveniência desconhecida

RALPH DU CASSE

Paducah, Kentucky, Estados Unidos, 1916

San Francisco, Califórnia, Estados Unidos, 2003

16. *O viking*, 1955

óleo sobre tela

182,8 × 111,7 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Prêmio Aquisição (Jafet) III Bienal de São Paulo, 1955

RICHARD FLORSHEIM

Chicago, Illinois, Estados Unidos, 1916

Chicago, Illinois, Estados Unidos, 1979

17. *Praia*, 1953

litografia sobre papel

40,3 × 51,1 cm gravura: 35 × 45,7 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doador ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Lessing J. Rosenwald por intermédio da International Graphic Arts Society de Nova York em janeiro de 1956

JAMES FORSBERG

Sauk Centre, Minnesota, Estados Unidos, 1919

Provincetown, Massachusetts, Estados Unidos, 1991

18. *Composição em oval*, 1948

xilografia em cores sobre papel

36,2 × 17,5 cm gravura: 27,6 × 14,8 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doador ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Nelson Rockefeller

ERNEST FREED

Rockville, Estados Unidos, 1908
Northridge, Califórnia, Estados Unidos, 1974

19. *Scheherazade*, 1953

talho doce em cores sobre papel

60,3 × 97 cm gravura: 55 × 91 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por intermédio do Museu de Arte de São Francisco / doador anônimo

SUE FULLER

Pittsburgh, Pensilvânia, Estados Unidos, 1914

South Hampton, Nova York, Estados Unidos, 2006

20. *Hen* [Galinha], 1945

verniz mole e água-forte sobre papel

46,4 × 39 cm gravura: 37,4 × 30,3 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Nelson Rockefeller

MORRIS GRAVES

Fox Valley, Oregon, Estados Unidos, 1910

Loleta, Califórnia, Estados Unidos, 2001

21. *Na noite*, 1943

têmpera sobre papel

58,8 × 76,4 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Nelson Rockefeller em 11/1946, a obra permaneceu em depósito na Biblioteca Municipal de São Paulo até ser efetivada sua entrega em 09/1949

22. *Ramalhete de inverno*, 1953

óleo sobre aglomerado de madeira

122,1 × 67,8 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo pelo sr. e sra. Henry Ford II em 1960

ROBERT GWATHMEY

Richmond, Virgínia, Estados Unidos, 1903

Southampton, Nova York, Estados Unidos, 1988

23. *O porta-estandarte*, 1946

óleo sobre tela

86,5 × 61,6 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Nelson Rockefeller em nov. 1946, a obra permaneceu em depósito na Biblioteca Municipal de São Paulo até ser efetivada sua entrega em set. 1949

PETER HOAG

Estados Unidos, circa 1935

24. *O clamor*, 1955

xilografia em cores sobre papel

51,7 × 64,4 cm gravura: 45,9 × 59,1 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Lessing J. Rosenwald por intermédio da International Graphic Arts Society de Nova York em janeiro de 1956

SIDNEY JACK HURWITZ

Worcester, Massachusetts, Estados Unidos, 1932

25. *Horizonte*, 1956

xilografia em cores sobre papel

33,2 × 58,4 cm gravura: 24,5 × 50,7 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Lessing J. Rosenwald por intermédio da International Graphic Arts Society de Nova York em janeiro de 1956.

HANS JELINEK

Viena, Áustria, 1910

Nova York, Estados Unidos, 1992

26. *Peixes na voragem*, 1953

serigrafia em cores sobre papel

51 cm × 40,2 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Lessing J. Rosenwald por intermédio da International Graphic Arts Society de Nova York em janeiro de 1956.

RAYMOND JORDAN

Chicago, Illinois, Estados Unidos, 1895

27. *Síntese*, 1948

verniz mole e buril sobre papel

52,4 × 43,8 cm gravura: 45,4 × 35,2 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo
Doador ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Nelson Rockefeller

MARJEAN KETTUNEN

East Lansing, Michigan, Estados Unidos, 1926

28. *Pássaro pesado*, 1950

buril e ponta-seca sobre papel

55,1 × 69,2 cm gravura: 45,3 × 49,2 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doador ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Nelson Rockefeller

MAX KAHN

Slonim, Bielorrússia, 1902

Chicago, Estados Unidos, 2005

29. *Passeio do gato*, 1949

litografia em cores sobre papel

40,5 cm × 57,9 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doador ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Nelson Rockefeller

KENNETH KILSTROM

Chicago, Illinois, Estados Unidos, 1922

Nova York, Nova York, Estados Unidos, 1995

30. *O ataque a Marshall Gilbert*, 1948

verniz mole, buril, água-tinta e offset sobre papel

37,8 × 56,8 cm gravura: 25,4 × 45,2 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doador ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Nelson Rockefeller

LOUISE KRUEGER

Los Angeles, California, Estados Unidos, 1924

31. *Os barqueiros*, 1949

xilografia em cores sobre papel

70,7 × 44 cm gravura: 58,7 × 29,3 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doador ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Nelson Rockefeller

ARMIN LANDECK

Crandon, Wisconsin, Estados Unidos, 1905

East Cornwall, Connecticut, Estados Unidos, 1984

32. *Passagem no beco*, 1948

buril e ponta-seca sobre papel

46 × 28,1 cm gravura: 34,9 × 17,7 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Nelson Rockefeller

EDWARD LANDON

Hartford, Estados Unidos, 1911

Estados Unidos, 1984

33. *Aquele a quem pranteamos*, 1945

serigrafia em cores sobre papel

53,5 × 43,2 cm gravura: 46,7 × 36,7 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Nelson Rockefeller

JACOB LAWRENCE

Atlantic City, New Jersey, Estados Unidos, 1917

Seattle, Washington, Estados Unidos, 2000

34. *A aula*, 1946

aquarela sobre papel

55,4 × 76,4 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Nelson Rockefeller em 11/1946, a obra permaneceu em depósito na Biblioteca Municipal de São Paulo até ser efetivada sua entrega em 09/1949

ALFRED LESLIE

Nova York, Nova York, Estados Unidos, 1927

35. *Cracóvia*, 1958

óleo sobre tela

167,5 × 153 cm

Doação Francisco Matarazzo Sobrinho

Adquirida na V Bienal de São Paulo, 1959

SEYMOUR LIPTON

Nova York, Nova York, Estados Unidos, 1903

Glen Cove, Nova York, 1986

36. Sem título, 1968

crayon sobre papel

28 × 21,7 cm

Doação artista

37. Sem título, 1963

crayon sobre papel

28 × 21,7 cm

Doação artista

HENRI MARK

Nova York, Nova York, Estados Unidos, 1915

38. *Eterno errante*, 1947

serigrafia em cores sobre papel

42 × 33,5 cm gravura: 36,8 × 26,8 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Nelson Rockefeller

BORIS MARGO

Volochisk, Ucrânia, 1902

Hyannis, Massachusetts, Estados Unidos, 1995

39. *The Sea* [O Mar], 1948-1949

cellocut em cores sobre papel

52,8 cm × 46,2 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Nelson Rockefeller

LILLY MICHAEL

Nova York, Nova York, Estados Unidos, 1914

40. *Imagem*, c. 1958

óleo sobre tela

36,2 × 36 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Helena Segy (E.U.A.)

CARL MORRIS

Yorba Linda, Califórnia, Estados Unidos, 1911

Estados Unidos, 1993

41. *Construção*, 1955

óleo sobre tela

122 × 102 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo
 Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo pelo sr. e Sr^a Ferdinand Smith

SEONG MOY

Cantão, China, 1921
 Nova York, Nova York, Estados Unidos, 2013

42. *Pequeno ato a cavalo*, 1949

xilografia em cores sobre papel

56,5 cm × 46 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo
 Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Nelson Rockefeller

ARTHUR OSVER

Chicago, Illinois, Estados Unidos, 1912
 Clayton, Missouri, Estados Unidos, 2006

43. *Floresta de chaminés*, 1945

óleo sobre tela

92 × 53,2 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo
 Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Nelson Rockefeller em nov. 1946, a obra permaneceu em depósito na Biblioteca Municipal de São Paulo até ser efetivada sua entrega em set. 1949

GABOR PETERDI

Pestújhely, Hungria, 1915
 Stamford, Connecticut, Estados Unidos, 2001

44. *Sign of the Lobster* [Marca da Lagosta], 1947-1948

verniz mole e água-tinta em cores sobre papel

66,5 cm × 50,9 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo
 Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Nelson Rockefeller

ALTON PICKENS

Seattle, Washington, Estados Unidos, 1917
 Estados Unidos, 1991

45. *Pastoral*, 1947

água-forte e água-tinta sobre papel

42,6 × 66,8 cm gravura: 30,2 × 59,9 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo
 Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Nelson Rockefeller

BERNARD REDER

Czernowitz, Ucrânia, 1897

Nova York, 1963

46. *Galos de briga*, 1949

monotipia em cores sobre papel

61,5 cm × 45,8 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doadora ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Nelson Rockefeller

WALTER ROGALSKI

Glen Cove, Nova York, Estados Unidos, 1923

Nova York, Nova York, Estados Unidos, 1996

47. *Fiddlers*, s.d.

água-forte e buril sobre papel

41,1 × 77,2 cm gravura: 35,2 × 44,1 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doadora ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Lessing J. Rosenwald por intermédio da International Graphic Arts Society de Nova York em janeiro de 1956

THEODORE ROSZAK

Poznan, Polônia, 1907

Nova York, Nova York, Estados Unidos, 1981

48. *Jovem fúria*, 1948

bronze patinado

71,8 × 102 × 69 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Prêmio Aquisição Bienal de São Paulo, 1951

ANNE RYAN

Hoboken, New Jersey, Estados Unidos, 1889

Hoboken, New Jersey, Estados Unidos, 1954

49. *O cativo*, 1946

monotipia em cores sobre papel

41,1 × 58,4 cm gravura: 35,7 × 39,7 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doadora ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Nelson Rockefeller

LOUIS SCHANKER

Nova York, Nova York, Estados Unidos, 1903

Nova York, Nova York, Estados Unidos, 1981

50. *Carnaval*, 1945

xilografia em cores sobre papel

46 × 61,2 cm gravura: 36,5 × 53,7 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Nelson Rockefeller

EVERETT SPRUCE

Conway, Arkansas, Estados Unidos, 1907

Estados Unidos, 2002

51. *Montanha Antílope*, 1946

óleo sobre tela

61,3 × 76,5 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Nelson Rockefeller em nov. 1946, a obra permaneceu em depósito na Biblioteca Municipal de São Paulo até ser efetivada sua entrega em set. 1949

KARL SCHRAG

Karlsruhe, Alemanha, 1912

Nova York, Estados Unidos, 1995

52. *Rain and the Sea* [Chuva e mar], 1946

buril, verniz mole e água-tinta sobre papel

48,6 cm × 38,9 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Nelson Rockefeller

JAMES STEG

Alexandria, Estados Unidos, 1922

53. *Autoanálise*, 1947

buril sobre papel

66,9 × 42,5 cm gravura: 60,6 × 33,9 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Nelson Rockefeller

PETER TAKAL

Bucareste, Romênia, 1905

Estados Unidos, 1995

54. *Cidade ao amanhecer*, 1956

litografia em cores sobre papel

43,9 cm × 56,5 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Lessing J. Rosenwald por intermédio da International Graphic Arts Society de Nova York em janeiro de 1956.

ADJA YUNKERS

Riga, Rússia, 1990.

Nova York, 1983.

55. *Dead Bird* [Pássaro morto], 1947

xilografia em cores sobre papel

51,1 cm × 61,1 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Nelson Rockefeller

56. *Composition* [Composição], 1955

xilografia em cores sobre papel

61,8 cm × 42,3 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Lessing J. Rosenwald por intermédio da International Graphic Arts Society de Nova York em janeiro de 1956.

FRANK WALLACE

Toledo, Estados Unidos, 1915

57. *Pompeia I*, 1949

xilografia em cores sobre papel

37,1 × 53,7 cm gravura: 30,2 × 45,6 cm

Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

Doado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo por Nelson Rockefeller

DAVID WEINRIB

Nova York, Estados Unidos, 1924

58. *Espacial III*, 1963

acrílico, aço laminado e madeira

110 × 100 × 63 cm

Aquisição MAC USP