



ATELIER 17

e a gravura moderna nas Américas



ATELIER 17

e a gravura moderna nas Américas

DOI: 10.11606/9788594195296

Organizadores

Carolina Rossetti de Toledo
Ana Gonçalves Magalhães
Peter John Brownlee

ebook

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Museu de Arte Contemporânea – MAC USP
Terra Foundation for American Art
São Paulo
2019



São Paulo

(Permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e a autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais)

© 2019 – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Avenida Pedro Álvares Cabral, 1301 • 04094-050 • Ibirapuera • São Paulo/SP
email: mac@usp.br - www.mac.usp.br

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-94195-29-6



9 788594 195296

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca Lourival Gomes Machado do Museu de Arte Contemporânea da USP

Atelier 17 e a gravura moderna nas Américas / organização Carolina Rossetti de Toledo, Ana Gonçalves Magalhães, Peter John Brownlee. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019. (MAC Essencial, 15), 225 p. ; il.

ISBN 978-85-94195-29-6
DOI: 10.11606/9788594195296

1. Gravura – América. 2. Arte Moderna – América – Século 20. 3. Atelier 17. 4. Universidade de São Paulo. Museu de Arte Contemporânea. I. Toledo, Carolina Rossetti de. II. Magalhães, Ana Gonçalves. III. Brownlee, Peter John. CDD – 769.9

Esta exposição é organizada pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e Terra Foundation for American Art. Esta exposição e publicação foram possíveis graças ao generoso apoio da Terra Foundation for American Art.

Ficha Técnica do Livro

Organização: Carolina Rossetti de Toledo, Ana Gonçalves Magalhães e Peter John Brownlee

Autores: Ana Gonçalves Magalhães, Ann Shafer, Carolina Rossetti de Toledo, Christina Weyl, Claudio Mubarak, Heloísa Espada, Peter John Brownlee, Priscila Sacchettin, Ruth Fine e Sílvia Dolinko.

Verbetes: Carolina Rossetti de Toledo e Taylor L. Poulin

Obra Capa: Stanley William Hayter, *Tarantela*, 1943 • © HAYTER, Stanley William/AUTVIS, Brasil, 2019

Registro Fotográfico: Ding Musa

Preparação Documentação: Alecsandra Matias de Oliveira, Carolina Rossetti de Toledo e Taylor L. Poulin

Catálogo e Documentação: Cristina Cabral, Fernando Piola, Marília Lopes, Michelle Alencar e Shari Felty

Revisão: Edméa Neiva

Tradução: Cid Knipel Moreira

Projeto Gráfico/Edição de Arte: Elaine Maziero

Edição Eletrônica: Ana Beatriz Rodrigues e Roseli Guimarães

Organização e Realização



Coorganização e Patrocínio



Apoio



Carlos Roberto Ferreira Brandão
Diretor MAC USP

Em uma parceria inédita, a Terra Foundation for American Art e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) apresentam a exposição *Atelier 17 e a Gravura Moderna nas Américas*, acompanhada por conferência internacional, e um minicurso. A mostra reúne 53 obras em gravura do MAC USP e de instituições norte-americanas, sendo a Terra Foundation responsável pelos meios que possibilitaram a exposição e o catálogo, incluindo o empréstimo de sua própria coleção e de dois outros museus: o Brooklyn Museum e o Art Institute of Chicago. Ao MAC USP coube buscar o financiamento junto à FAPESP e à CAPES para a conferência e para trazer a São Paulo a historiadora da arte Christina Weyl, ministrante do minicurso no museu.

A exposição nasceu da pesquisa de mestrado de Carolina Rossetti de Toledo, em torno das doações Nelson Rockefeller (1908-1979) para incentivar a criação de museus de arte moderna no Brasil. A pesquisa revelou que as gravuras hoje pertencentes ao acervo do MAC USP aqui expostas foram doadas ao Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) por Rockefeller, em 1951.

A experiência do *Atelier 17* extrapola as fronteiras dos Estados Unidos da América e da Europa, repercutindo na produção de artistas brasileiros da época, tais como, Geraldo de Barros e Lívio Abramo (sendo esses nomes de grande presença no acervo do MAC USP). Em síntese, a pesquisa que sustenta a exposição e seus desdobramentos joga luzes sobre um importante capítulo da arte no Brasil e dos intercâmbios que possibilitaram a formação do acervo do MAC USP.

Elizabeth Glassman

Presidente e Diretora Executiva
Terra Foundation for American Art

Empresário e colecionador de arte, Daniel J. Terra (1911-1996) só começou a colecionar gravuras durante os últimos anos de sua vida. Em pouco tempo, porém, conseguiu reunir uma pequena – mas representativa – coleção de gravuras importantes de alguns dos maiores gravadores dos Estados Unidos. O acervo inclui, entre outros, Mary Cassatt, James Abbott McNeill Whistler, Arthur Wesley Dow, John Marin e, é claro, Stanley William Hayter. Dan Terra, um homem dedicado ao diálogo internacional, certamente ficaria satisfeito ao ver as gravuras de sua coleção expostas em diálogo com suas congêneres do Brasil. Nesse sentido, o presente de Nelson Rockefeller, em 1951, de gravuras norte-americanas ao Museu de Arte Moderna de São Paulo proporcionou uma oportunidade maravilhosa para avaliar as principais tendências da gravura de meados do século XX à medida que essas ideias se espalhavam pelas Américas, em parte como decorrência da influência de Hayter, e que esta exposição também procura examinar em maior profundidade.

É com grande entusiasmo que apresentamos esses trabalhos raramente vistos do acervo da Terra Foundation, especialmente em diálogo com gravuras de artistas brasileiros do mesmo período. Da mesma forma, agradecemos ao Art Institute of Chicago e ao Brooklyn Museum por seus generosos empréstimos. Além disso, saudamos com satisfação a oportunidade de trabalhar novamente no ambiente artístico cosmopolita de São Paulo, onde, na temporada 2015-2016, fizemos uma parceria para apresentar a premiada exposição *Paisagem nas Américas: Pinturas da Terra do Fogo ao Ártico*, coorganizada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, Art Gallery of Ontario e Terra Foundation. De fato, foi durante a abertura daquela exposição que o projeto atual foi discutido pela primeira vez entre os curadores da exposição. Desde então, nossos contatos com colegas e instituições brasileiras não pararam de crescer. É particularmente gratificante que, graças a projetos como esse, os colegas das Américas se envolvam profundamente em sentidos que certamente resultarão em futuros diálogos no Brasil e entre os continentes.

Essa exposição é fruto de uma estreita colaboração entre curadores, arquivistas, *designers* e educadores do MAC USP e da Terra Foundation for American Art. Com sua publicação bilíngue, uma conferência internacional e respectivo minicurso, a exposição também cumpre nossa meta de aliar o uso de nosso acervo ao ensino nos níveis de graduação e pós-graduação. Assim, agradecemos aos nossos parceiros no MAC USP por essa rica parceria, tão habilmente estruturada em palestras, ensino em sala de aula e estudo aprofundado de objetos.

SUMÁRIO

Ana Magalhães	08
O Atelier 17 no Trópico de Capricórnio. O Museu de Arte Moderna (MAM), a Bienal de São Paulo e a Gravura Norte-Americana da Perspectiva do Brasil	
Peter John Brownlee	16
Diplomacia Impressa: Gravuras na Coleção da Terra Foundation for American Art	
Carolina Rossetti de Toledo	21
Gravuras Norte-Americanas no MAC USP: Itinerário de uma Coleção	
Ruth Fine	33
Arte é Algo que Você Passa Adiante	
Ann Shafer	49
O Atelier 17 e seu Fundador, Stanley William Hayter	
Christina Weyl	69
Mudança de Foco: Mulheres Gravuristas do Atelier 17	
Priscila Sacchettin	86
Lívio Abramo: Aprendizado e Docência	
Heloisa Espada	99
A Coleção de Gravuras de Geraldo de Barros no MAC USP e Algumas Hipóteses sobre sua Passagem pelo Atelier 17	
Silvia Dolinko	112
Hayter com Ares de Tango. Presença e Impacto do Atelier 17 no Campo da Gravura Argentina de Meados do Século XX	
Claudio Mubarac	131
Novas e Velhas Jornadas da Gravura de Estampa	
Fred BECKER • Floresta Aérea IV (Aerial Jungle IV), 1948	137

Minna CITRON • <i>Lula sob Pier</i> (Squid Under Pier), 1948	140
Arthur Wesley DOW • <i>Moonrise</i> , c. 1898-1905	143
John FERREN • <i>Sea Forms</i> , 1937	146
Sue FULLER • <i>Hen</i> (Galinha), 1945	149
Stanley William HAYTER	
<i>Tarantela</i> (Tarantelle), 1943	152
<i>Cinq Personnages</i> , 1946	155
Rockwell KENT • <i>Flame</i> , 1928	158
Armin LANDECK	
<i>Studio Interior n° 1</i> , 1935	161
<i>Alleyway</i> (Passagem no Beco), 1948	164
Blanche LAZZELL • <i>Still Life</i> , 1919 [block cut], 1931 (printed)	168
Boris MARGO • <i>The Sea</i> (O Mar), 1948-49	171
John MARIN • <i>Brooklyn Bridge n° 6</i> , 1913	175
Seong MOY • <i>The Little Act on Horseback</i> (Pequeno Ato a Cavallo), 1949	178
Gabor PETERDI • <i>Sign of the Lobster</i> (Marca da Lagosta), 1947-1948	181
Walter ROGALSKI • <i>Fiddlers</i> (Caranguejos), s.d.	184
Louis SCHANKER • <i>Carnival</i> (Carnaval), 1948	187
William ZORACH • <i>Mountain Stream</i> , 1915	190
Ruth Fine • Glossário	195
Lista de Obras	197

O Atelier 17 no Trópico de Capricórnio.
O Museu de Arte Moderna (MAM), a
Bienal de São Paulo e a Gravura Norte-
Americana da Perspectiva do Brasil¹

Ana Magalhães

Esta publicação é um registro da exposição e da conferência internacional, organizada em parceria entre o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) e a Terra Foundation American for Art, que tem como tema o Atelier 17 como um catalisador da gravura moderna entre os Estados Unidos e o Brasil nos anos de 1950. Ela foi possível graças a dois elementos: a pesquisa acadêmica e os recursos para viabilizar os empréstimos, não apenas da Terra Foundation, mas de duas outras instituições nos Estados Unidos: o Brooklyn Museum e o Art Institute of Chicago. Apoio da Terra Foundation também foi concedido para fornecer todos os recursos para a preparação da exposição e respectiva publicação, enquanto o MAC USP, em contrapartida, buscou recursos para a conferência e para trazer a historiadora da arte, Christina Weyl, para ministrar um minicurso no Museu entre os dias 15 e 18 de abril de 2019.

Graças a essa parceria, São Paulo verá pela primeira vez a impressionante coleção de gravuras americanas reunidas pelo Museu de Arte Moderna (MAM) por meio de importantes doações, em comparação com um conjunto de obras que darão ao público brasileiro um panorama da formação de coleções de gravuras norte-americanas naquela década, e seu impacto no meio artístico brasileiro. A exposição mostra 56 trabalhos em gravura, de Stanley William Hayter (criador e fundador do Atelier 17) e seus seguidores entre o Brasil e os Estados Unidos — entre eles Minna Citron, Jackson Pollock, Sue Fuller, Geraldo de Barros e Lívio Abramo.

1 O trópico de Capricórnio corta o Estado de São Paulo praticamente ao meio. Uma referência a ele foi usada pela primeira vez nos escritos selecionados que Aracy Amaral publicou no início de 2000. Ver AMARAL, 2002. É interessante que ela evita usar o termo “trópico” isoladamente, o que pode não apenas apontar para o fato de que ela está fazendo uma declaração sobre sua localização precisa (a cidade de São Paulo, que também é cortada ao meio pelo trópico de Capricórnio), mas que ela quer se abster de sugerir qualquer alusão ao exotismo.

O conceito do projeto tem suas origens na dissertação de mestrado de Carolina Rossetti de Toledo, apresentada em 2015 (TOLEDO, 2015). A tese de Toledo teve como objetivo estudar a doação que Nelson Rockefeller fez ao Brasil, em 1946, para fomentar a fundação de museus de arte moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro, tomando o MoMA como modelo². Apesar do fato de a atuação de Rockefeller sempre ter sido mencionada na historiografia relativa à criação dos dois museus, as obras doadas nunca foram estudadas nem exibidas juntas no Brasil. A pesquisa de Toledo concentrou-se primeiro em entender sua seleção, a questão das obras nunca terem sido distribuídas entre os dois MAMs (São Paulo e Rio de Janeiro), e propor sua interpretação à luz de novas evidências que nosso grupo de pesquisa vinha trabalhando, e que diziam respeito à formação da coleção do MAM de São Paulo (MAGALHÃES, 2016).³

À medida que a pesquisa no grupo avançava, nossa atenção foi movida principalmente por dois fatores. O primeiro foi o fato de que quando Rockefeller chegou ao Brasil, em novembro de 1946, e apesar do empenho do cônsul norte-americano em São Paulo e de René d'Harnoncourt como diretor artístico do MoMA nas discussões, e do comitê que prepararia a criação do MAM, o presidente do Museu, o industrial Francisco Matarazzo Sobrinho (também conhecido como *Ciccillo* Matarazzo)⁴, já estava em campanha de aquisição na Itália e na França, para trazer trabalhos representativos para o início do primeiro núcleo das coleções do Museu. O segundo foi o fato de que, 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 (GUILBAUT, 1983). As políticas externas culturais dos Estados Unidos nem sempre estiveram voltadas ao Brasil,

2 O MAM de São Paulo foi fundado em 1948 e o MAM RJ foi criado em 1949. Ver LOURENÇO (1999), BARROS (2002), NASCIMENTO (2003) e OSÓRIO & FABRIS (2008), entre outros estudos.

3 O MAC USP foi fundado em abril de 1963, na Universidade de São Paulo, ao receber as coleções que o MAM de São Paulo havia reunido em sua primeira década de existência. Nas negociações entre Matarazzo e a USP, a ideia era, a princípio, transferir a administração do MAM para a Universidade. Membros dissidentes da administração do Museu contestaram essa decisão e ao longo dos anos de 1960 travaram embates com a Universidade para ter as coleções de volta. O MAC USP e a Fundação Bienal de São Paulo são instituições criadas a partir do MAM de São Paulo, entre 1962 e 1963, quando o Museu havia entrado em crise financeira.

4 Francisco Matarazzo Sobrinho (São Paulo, SP, 1898-1977) nasceu em uma família de imigrantes italianos de empreendedores que fizeram fortuna nas duas primeiras décadas do século XX em São Paulo. Construindo um conglomerado de dezenas de indústrias, o tio de *Ciccillo*, conde Francesco Matarazzo, foi considerado o milionário mais rico da América Latina. *Ciccillo* seguiu os passos de seu tio, criando seu próprio grupo de indústrias, das quais a Metalúrgica Matarazzo (Metalma) era a mais importante. Em meados da década de 1940, ele estava empenhado em se apresentar como uma figura pública para a elite de São Paulo, de modo a ser tanto a imagem da modernização do Brasil quanto o representante daquela elite. Em 1943, casou-se com Yolanda Penteadó (Leme, SP, 1903 – Stanford, CA, EUA, 1983). Oriunda de uma família tradicional de fazendeiros e negociantes de café, Yolanda era a essa altura uma dama no campo das artes. A aliança entre *Ciccillo* e Yolanda é fundamental para se entender as relações sociais que a elite paulista estabeleceu para se projetar como o farol da nova fase brasileira do período republicano na década de 1950. Ver MAGALHÃES (2015).

e quando Rockefeller chegou ao país em 1946, estava encontrando dificuldades para dar continuidade à Política de Boa Vizinhança do Presidente Roosevelt (TOTA, 2014). O sucessor de Roosevelt, o presidente Dwight D. Eisenhower, ficou totalmente absorvido com a criação da OTAN (Organização do Tratado do Atlântico Norte) e a implantação do Plano Marshall na Europa. Os anos de 1950 foram consequência de tais políticas, em que as Relações Exteriores dos Estados Unidos (em especial por meio de suas políticas culturais) mantiveram interesse na América Latina, principalmente no Brasil e na Bienal de São Paulo, porém em um segundo plano devido ao fortalecimento maior necessário às políticas de relações exteriores na Europa no mesmo período. Nesse sentido, os museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro pareciam ser menos eficazes como lugar de promoção da arte norte-americana. Além disso, não se devem esquecer as relações culturais de longo prazo que o meio artístico brasileiro já mantinha com a Europa, principalmente com a França e a Itália — esta última em parte devido ao fato de o país possuir a terceira maior comunidade de imigrantes italianos do período. Talvez seja essa a razão pela qual o Brasil nunca teve uma coleção representativa de artistas norte-americanos, apesar de sua presença contínua e intensa na Bienal de São Paulo desde então.

Voltando à pesquisa de Toledo, sua maior contribuição para a reavaliação da história da coleção do MAM de São Paulo foi a identificação de um segundo lote de doações feitas por Rockefeller que levou ao desdobramento da história das relações entre o Brasil e os Estados Unidos no campo da gravura no período pós-guerra. As 25 gravuras norte-americanas que Rockefeller doou para o MAM de São Paulo em 1951 nunca haviam sido estudadas por pesquisadores brasileiros, nem mencionadas como parte de suas doações ao museu. Como Toledo explica em seu ensaio neste livro, essas gravuras chegaram ao Brasil em uma exposição itinerante que teria promovido os novos procedimentos e técnicas da gravura disseminadas no contexto dos Estados Unidos através do Atelier 17 de Hayter⁵. Além disso, essa promoção da gravura norte-americana foi feita nos primeiros anos da criação do Departamento de Gravuras e Desenhos do MoMA, para o qual a mãe de Nelson Rockefeller, e fundadora do museu, Abby Rockefeller, foi a patronesse e primeira doadora importante.

É interessante comparar essas 25 gravuras com o que a Delegação dos Estados Unidos enviou à I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo no mesmo ano. Como nos lembra d'Harnoncourt em seu texto de apresentação, o MAM de São Paulo havia acabado de assinar um acordo de cooperação com o MoMA no ano anterior. O museu de Nova York a partir de então esteve encarregado de organizar a delegação

⁵ Ver também a importância da disseminação do livro de Hayter, **New Ways of Gravure** [Novos caminhos da gravura], lançado em 1949, em diversos países, inclusive no Brasil.

norte-americana nas edições da Bienal de São Paulo durante a década de 1950⁶. Sua forma de atuar era chamar curadores e especialistas de vários museus e instituições dos Estados Unidos para a seleção de trabalhos. Nesse caso específico, o MoMA parece ter criado um grupo de curadores dos principais museus da Costa Leste, com forte presença de instituições de Nova York (I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951, p. 74-86). Entre os 124 trabalhos selecionados, 30 eram gravuras⁷. Alguns artistas dessa seleção estavam novamente presentes na doação Rockefeller. Eram Sue Fuller, Misch Kohn, Armin Landeck, Boris Margo e Louis Schanker, formados no Atelier 17. Eles representavam metade do número de artistas exibidos como gravadores na Delegação dos Estados Unidos.

A partir do texto de apresentação de d'Harnoncourt sobre a delegação, ficamos sabendo que quatro curadores dos departamentos de gravuras e desenhos, respectivamente, do Museu de Arte da Filadélfia, do Metropolitan Museum of Art, do MoMA e do Brooklyn Museum foram convidados para selecionar os gravadores que participaram. Nossa atenção se volta particularmente para a curadora Una Johnson, cuja contribuição curatorial na coleção de gravuras e desenhos do Brooklyn Museum dos anos de 1940 foi mais influente nas escolhas feitas para o núcleo da doação Rockefeller ao MAM São Paulo, como demonstraram as pesquisas de Toledo.

Outro elemento que chama a atenção é o fato de d'Harnoncourt não falar de “gravura”, mas de “artes gráficas” em seu texto:

A pedido da direção da Bienal, nosso “Museu”, com a assistência de um júri de especialistas, selecionou um grupo de obras de relevo no campo da pintura, escultura e das **artes gráficas** dos Estados Unidos, para mandá-lo para a exposição (I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951, p. 111) [grifo meu].

Assim, a combinação de especialização (no campo da curadoria) e a noção de artes gráficas, ao invés de gravura, sugere que esta última foi expandida para novas técnicas na década precedente, e que este foi um marco importante para a gravura moderna nos anos de 1950. Na verdade, quando examinamos a seleção de trabalhos nessa categoria para a delegação dos Estados Unidos, houve uma tentativa, não apenas de

6 Com uma exceção. Na III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (como era chamada a princípio), foi um conjunto de instituições da Costa Oeste, coordenado pelo Museu de Arte do Município de Los Angeles, que se responsabilizou pela organização da delegação norte-americana. Essa participação é agora objeto da tese de doutorado de Toledo.

7 É importante observar que, nos anos de 1950, e devido à regulamentação dos prêmios concedidos nas edições da Bienal de São Paulo (que também contemplava um regulamento de premiações de aquisição), as delegações convidadas sempre fariam uma distribuição justa de trabalhos em pintura, escultura e obras sobre papel. Em português, esta última categoria era simplesmente chamada de “gravura”, ou mais precisamente “gravura” e “desenho”. Corresponde ao conceito de “prints and drawings” em inglês e ao que os italianos no contexto da Bienal de Veneza chamam de “bianco nero”. No entanto, essa categoria às vezes envolvia a premiação de outros tipos de trabalhos sobre papel, como aconteceu, por exemplo, no caso da aquisição da colagem de Kurt Schwitters na VI Bienal de São Paulo, em 1961. Ver a exposição *Um outro acervo do MAC USP: prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo, 1951-1963*, curada por mim mesma em 2012, e cujo catálogo correspondente se encontra em preparação para publicação.

cumprir a ideia do programa panorâmico proposto pela organização como um todo, mas principalmente, uma tentativa de apresentar várias técnicas de gravura. Há trabalhos sobre as técnicas mais tradicionais, como xilogravura e água-forte, e sobre as mais novas, surgidas do desenvolvimento das indústrias gráficas ao longo da primeira metade do século XX — como é o caso da serigrafia, ou no caso das obras de Boris Margo, que são descritas como produzidas pela técnica “*Cellocut*”.

A delegação dos Estados Unidos foi a única a destacar a diversidade de técnicas de gravura e sua interação com as artes gráficas e a indústria, enquanto os principais centros europeus de arte moderna pareciam ter selecionado técnicas mais tradicionais de gravura (I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951, p. 111)⁸. Se, por um lado, isso pode ser devido ao fato de que a gravura moderna estava experimentando novamente com técnicas tradicionais, por outro, o desenvolvimento da indústria gráfica já produzia um grande impacto na gravura moderna. A partir da década de 1920, já podemos perceber grandes transformações no campo. Primeiro, a divulgação do uso da rotogravura e suas possibilidades de impressão em cores⁹. Segundo, o crescimento da experimentação com a disseminação da arte moderna por meio de procedimentos de impressão mecânica, que as políticas federais dos Estados Unidos da década de 1930 haviam fomentado, inicialmente por meio das atividades dos chamados Associated American Artists (WASHINGTON, 2013).

Outra iniciativa norte-americana que seria, ao que parece, muito bem-sucedida no Brasil após a II Guerra Mundial foi a turnê de várias das chamadas “exposições de múltiplos”¹⁰. Essas exposições foram produzidas pelo MoMA, pelo Metropolitan Museum e outros museus nos Estados Unidos, que, no caso do primeiro, chegou a organizar um departamento para cuidar de sua produção. Não se tratava de algo em que apenas instituições norte-americanas se engajaram, mas também instituições europeias, principalmente no caso da Grã-Bretanha e da França, tendo como pano de fundo as ideias de André Malraux sobre o museu imaginário (Malraux, 1951).

8 Ver o caso da Itália. A Grã-Bretanha participou principalmente com gravuras, devido ao envolvimento de coleções nacionais britânicas com o Festival da Grã-Bretanha no mesmo ano. Todas eram descritas como “litografias”. A França também teve uma seleção muito importante de gravuras — como, por exemplo, a grande série de gravuras de Henri-Georges Adam que foi incorporada ao MAM de São Paulo como prêmio de aquisição. No entanto, não houve precisão por parte da organização francesa na descrição de suas técnicas.

9 No caso do Brasil, o surgimento da rotogravura resultou, por exemplo, em um suplemento especial de um dos maiores jornais do país, **O Estado de S. Paulo**, na década de 1930. Nele, o mais importante crítico modernista do período, Mário de Andrade, contribuiu com um ensaio sobre o livro de fotomontagem do artista Jorge de Lima, *A pintura em pânico*. Ver Mário de Andrade, *Fantasia de um poeta*, **Suplemento em Rotogravura de O Estado de S. Paulo**, São Paulo, nº 146, nov. 1939.

10 Para uma análise mais profunda dessas exposições, inclusive a do MoMA, *What is Modern Painting?* [O que é pintura moderna?], ver COSTA (2014). A terminologia para descrever esse tipo de exposição fazendo uso de reproduções em cores parece ter pelo menos três possibilidades: “exposições múltiplas itinerantes”, “exposições educativas” e “reproduções em cores”.

No contexto do Brasil, a chegada dessas exposições coincidiu com a reviravolta da chegada de empresas de publicidade e propaganda ao país, estimulando ainda mais o crescimento e aperfeiçoamento das artes gráficas e do *design* gráfico entre nós (SIMÕES, 2006). Embora esses desdobramentos possam não ter sido considerados na história da gravura moderna, já é hora de esses fenômenos serem articulados ao nosso tema principal aqui, uma vez que a pesquisa historiográfica produzida na última década, nos Estados Unidos, no Brasil e na Europa em geral, demonstrou que poderíamos delinear uma nova interpretação da arte moderna e ao mesmo tempo rever a relação que os modernistas tinham com a comunicação de massa e a indústria.

Os 56 trabalhos selecionados para esta exposição destinam-se a mostrar este ponto de virada – quando a gravura se expandiu para a alta experimentação. Há um grupo de 14 gravuras que apresentam a ascensão da gravura nos Estados Unidos no início do século XX. Elas mostram tanto as ligações da gravura norte-americana com as vanguardas europeias quanto o surgimento de novas técnicas no contexto. Para isso, é interessante destacar a obra delicada de Arthur Wesley Dow, em que o artista explora as possibilidades de camadas de cores muito sutis em xilogravura em papel japonês (**cat. 14**). A introdução das artes gráficas *per se* é o tema do trabalho *Studio Interior nº 1* de Armin Landeck (1935) (**cat. 34**), no qual ele retrata com precisão uma máquina de impressão.

Na exposição, 42 trabalhos giram em torno de Hayter e do Atelier 17, fazendo sua obra dialogar tanto com gravadores americanos como com brasileiros que, ou tiveram formação com ele, ou foram bem versados na disseminação de seus “novos caminhos da gravura”. Eles são o centro da mostra e foram fundamentais para a compreensão da excelente coleção de gravuras norte-americanas que o MAC USP possui atualmente, bem como para avançarmos na investigação das relações entre os meios artísticos norte-americano e brasileiro ao longo dos anos de 1950.

Os ensaios aqui apresentados foram escritos por especialistas que trabalharam em diferentes aspectos dessa história e são registros de sua participação na conferência internacional organizada no contexto da exposição. Com este projeto, esperamos, então, mostrar, primeiramente, obras de arte de cuja existência em nossas coleções nem os brasileiros nem os norte-americanos tinham conhecimento. Por fim, procuramos lançar nova luz sobre tais obras e ajudar sua interpretação no contexto em que vieram parar em uma coleção brasileira.

REFERÊNCIAS

- I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo** (cat. exp.). São Paulo: Museu de Arte Moderna/Gráfica Lanzara, 1951. Disponível em: <http://bienal.org.br/publicacoes/4389>. Acesso em: 18 nov. 2018.
- AMARAL, Aracy. **Textos do trópico de Capricórnio: Artigos e Ensaios** (1980-2005) (3 vols.). São Paulo: Editora 34, 2006.
- BARROS, Regina Teixeira de. **Revisão de uma História: a Criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1946-1949**, Tese de mestrado apresentada em 2002, ECA USP.
- COSTA, Helouise Lima. A exposição como múltiplo: lições de uma mostra norte-americana em São Paulo, 1947. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. n.º Sér. vol. 22. n.º 1. p. 107-132, jan.- jun. 2014.
- GUILBAUT, Serge. **How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War**. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.
- NASCIMENTO, Ana Paula. **MAM: Museu para a Metrópole**. Tese de mestrado apresentada em 2003, FAU USP. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-12012005-122318/pt-br.php>. Acesso em: 18 nov. 2018
- MALRAUX, André. **Les Voix du Silence**. Paris: La galerie de la pléiade, 1951.
- OSÓRIO, Luis Camilo & FABRIS, Annateresa (eds.). **MAM 60 Anos**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.
- MAGALHÃES, Ana Gonçalves, Arte Moderna, Arte Popular, Cinema, Teatro e Um Presépio Napolitano – São Paulo, 1940-50. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves; DUFRÊNE, Thierry & BAUMGARTEN, Jens (eds.). **Colóquio Labex Brasil-França. Uma História da Arte Alternativa: Outros Objetos, Outras Histórias – Da História Colonial ao Pós-Modernismo**. São Paulo: MAC USP, 2015. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/labex_br_fr/pdfs/2_Labex_anamagalhaes.pdf. Acesso em: 18 nov. 2018.
- MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Classicismo Moderno. Margherita Sarfatti e a Pintura Italiana no Acervo do MAC USP**. São Paulo: Alameda Editorial, 2016.
- SIMÕES, Roberto. **A Propaganda no Brasil: Evolução Histórica de 1808 a 1979**. São Paulo: ESPM; Referência, 2006.
- TOLEDO, Carolina Rossetti de. **As Doações Nelson Rockefeller no Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo**, Tese de mestrado apresentada em 2015, MAC USP. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-29012016-105805/pt-br.php>. Acesso em: 18 nov. 2018.
- TOTA, Antonio Pedro. **O Amigo Americano: Nelson Rockefeller e o Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- WASHINGTON, Tiffany, Mapping the Market for Mechanical Multiples. Associated American Artists' Prints in the Age of Online Reproduction. In: GROSSMANN, ULRICH & KRUTISCH, PETRA (eds.). **The Challenge of the Object. 33rd Congress of the International Committee of the History of Art. Congress Proceedings - Part 3**. Nuremberg: Germanischen Nationalmuseums, 2013, p. 967-970.

Diplomacia Impressa:
Gravuras na Coleção
da Terra Foundation
for American Art

Peter John Brownlee

Embora Daniel J. Terra (1911-1996) tenha começado a colecionar arte americana durante a década de 1970, foi somente em meados dos anos de 1990 que ele passou a levar a sério a aquisição de gravuras. Durante os últimos anos de sua vida, comprou mais de 150 gravuras; na verdade, estas eram parte dos últimos trabalhos que ele adquiriu antes de morrer em 1996¹. Este capítulo final da carreira de colecionador de Terra suscitou a questão: por que as gravuras, nesse momento? Ao longo da década de 1980, Terra reuniu extensos acervos de trabalhos de Maurice Prendergast (1858-1924), um tesouro que incluía pinturas a óleo, aquarelas e, por fim, 60 dos monótipos experimentais do artista. Colecionar esses trabalhos em papel em tão grande quantidade levou Terra a voltar seus olhos para outras gravuras importantes desse período, em especial as famosas pinturas de Mary Cassatt (1844-1926) e as gravuras de James McNeil Whistler (1834-1903), artistas já representados na coleção por grandes trabalhos em pintura.

Inspiradas em xilogravuras japonesas *ukiyo-e*, as obras gráficas de Cassatt e Whistler estabeleceram um curso para o avanço da gravura nas décadas de 1870 e 1880 que os artistas norte-americanos seguiram nas décadas seguintes. Uma das primeiras gravuras de Whistler adquiridas por Terra, *The Riva n° 1* (**Figura 1**), que Whistler originalmente publicou no portfólio de 1880, *Twelve Etchings*, também conhecida como *First Venice Set*, parece ter aguçado um apetite por mais obras desse mestre e seus muitos seguidores. Para tanto, Terra contratou a *marchand* nova-iorquina Margo Schab no início dos anos de 1990 para aconselhá-lo e ajudá-lo a montar uma respeitável coleção de gravuras, projeto que, infelizmente, permaneceria inacabado no momento de sua morte. Com a ajuda de Schab, no entanto, Terra comprou muito rapidamente uma série de trabalhos em um período relativamente curto, acumulando

¹ Para mais informações sobre Daniel J. Terra, sua coleção e seus três museus, ver Elizabeth Kennedy, *A Patriotic Muse: A History of the Daniel J. Terra Collection and the Terra Museum of American Art*, em **An American Point of View: The Daniel J. Terra Collection**. Chicago: Terra Museum of American Art, distribuído pela Hudson Hills Press, Nova York, 2002, p. 17-27.



Fig. 1 • James Abbott McNeill Whistler

The Riva n° 1, 1879-1880

água-forte e ponta-seca em papel telado marfim, 20,0 x 29,2 cm

Terra Foundation for American Art, Daniel J. Terra Collection, 1992.156

mais de 275 gravuras, ou cerca de um terço de sua coleção total. Como alguém profundamente envolvido na indústria gráfica — Terra era filho de um litógrafo e fez fortuna com inovações na fabricação de tintas de impressão de secagem rápida —, interessou-se particularmente pelos materiais e processos técnicos envolvidos na produção de gravuras. Como colecionador, Terra desejava compilar a mais completa coleção possível de gravuras, reunindo as principais imagens e as melhores impressões disponíveis².

Os temas das gravuras que Terra adquiriu variaram de cenas da natureza e vistas urbanas a imagens sociais realistas de trabalhadores e obras abstratas. A serena xilogravura de Arthur Wesley Dow, *Moonrise* (**cat. 14**), feita na virada do século XX, contrasta nitidamente com a sobrecarga visual de *Mountain Stream* (**cat. 53**), de William Zorach, de 1915, embora ambas envolvam formas naturais. O despejamento de elementos em *Flame* (**cat. 31**), de Rockwell Kent, suscita questões investigativas sobre a natureza fundamental da humanidade, ao passo que as linhas impetuosas de *Brooklyn Bridge n° 6* (**cat. 39**) de John Marin, demonstram uma abordagem orgânica da representação da realidade produzida por máquinas. Na verdade, as duas primeiras obras de John Marin que Terra possuiu foram águas-fortes, mais tarde agregadas da requintada aquarela *Brooklyn Bridge, on the Bridge* (1930) em 1999, e do óleo *Sailboat, Brooklyn Bridge, New York Skyline* (1934) em 2006. Marin, como outros artistas de sua geração, foi profundamente influenciado pelas águas-fortes de Whistler. As linhas cortantes que animam a magistral *Brooklyn Bridge n° 6* (**cat. 39**) de Marin, e os redemoinhos aerodinâmicos da litografia *New York* de 1925, de Louis Lozowick (**cat. 37**), capturam a vibração da cidade. A linearidade estática da litografia de 1941 de Harry Brodsky, *Under the Boardwalk*, um precursor da Op Art dos anos de 1960, retrata estruturas urbanas em repouso.

Terra também colecionou trabalhos de gravadores, como Armin Landeck, Boris Gorelick e Benton Spruance, que empenharam seus esforços no suporte para visualizar a vida e os tempos dos trabalhadores. Emblemáticas do labor da gravura, que era importante para Terra, suas obras incorporam elementos de realismo social dentro de gravuras de construção complexa que demonstram delicadeza artesanal e domínio do suporte, bem como conceitos e composições inventivos e até surrealistas. Gravuras de Dow, Blanche Lazzell, John Ferren e Stanley William Hayter ilustram nitidamente uma trajetória de inovação na aplicação da cor, mas demonstram grande diversidade nas abordagens artísticas da abstração.

² O autor gostaria de agradecer a Margo Schab por compartilhar suas lembranças de trabalho com o Sr. Terra em meados da década de 1990. Conversa telefônica com o autor, 12 de setembro de 2018. Para mais informações sobre a vida e a carreira de Terra, ver seu obituário no **Washington Post**, 01 de julho de 1996, https://www.washingtonpost.com/archive/local/1996/07/01/cultural-ambassador-daniel-terra-dies/07feb50d-f4bd-486c-a288-1a80f17f69d2/?utm_term=.d7fb6405fed7. Acesso em: 19 set. 2018.

Os trabalhos selecionados para essa exposição ilustram um espectro de estéticas, técnicas e materiais de gravura predominantes nos Estados Unidos e em outros países durante a primeira metade do século XX: água-forte, linogravura, xilogravura, litografia, serigrafia. Cada uma delas saúda Hayter e sua prática de maneiras específicas. Como Hayter, Dow era um educador inovador e influente. Sua atenção às sutilezas da cor evidenciou-se da forma mais bela em seu *Moonrise* (**cat. 14**). As linhas fluidas e impetuosas da *Brooklyn Bridge nº 6* (**cat. 39**) de John Marin, encontram eco nas principais obras de Hayter de meados da década de 1940. A xilogravura de John Ferren de 1937, *Sea Forms* (**cat. 16**), impressa no estúdio de Hayter, exemplifica o forte interesse do Atelier 17 pelo biomorfismo e a fluidez e dinamismo das formas naturais e orgânicas. A abstração em camadas de Spruance e Gorelick compartilha a predileção de Hayter por formas sobrepostas e linhas entrecruzadas.

Como colecionador, Terra estava interessado em reunir exemplos representativos para ilustrar como a gravura se encaixava na história mais ampla da arte norte-americana, uma história que ele estava ansioso para compartilhar com o público do mundo inteiro. Ele percebeu que poderia fazer isso com gravuras de uma forma que, em meados da década de 1980, já estava se tornando cada vez mais difícil de fazer exposições exclusivamente com pinturas. Assim, as gravuras, ao que parece, fundiram o interesse de Terra pela mecânica da arte com a história de sua evolução temática e estética nos Estados Unidos. Como embaixador para Assuntos Culturais, cargo que ocupou durante o governo do presidente Ronald Reagan de 1981 a 1989, Terra sentiu que a arte tinha capacidade tanto para unir como para distinguir culturas. Enfatizando a importância de vivenciar as obras de arte em primeira mão, certamente ele teria ficado feliz ao ver as gravuras de sua coleção colocadas em diálogo direto com obras feitas por gravadores brasileiros da primeira metade do século XX, artistas que também encontraram inspiração nas obras de Whistler, Hayter e muitos outros ao norte e ao sul do Equador.

Gravuras Norte-Americanas
no MAC USP:
Itinerário de uma Coleção

Carolina Rossetti de Toledo

Não há outro conjunto de gravuras norte-americanas modernas em coleções públicas no Brasil tão significativa quanto a atualmente abrigada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Esse núcleo gráfico é formado por mais de 40 obras, a maioria de artistas que, em alguma medida, trabalharam ou colaboraram com o Atelier 17. Fundado pelo artista britânico Stanley William Hayter, o Atelier 17 era um centro experimental de inovações em gravura. Originalmente inaugurado em 1927 em Paris, o atelier foi reinstalado em Nova York em 1940, devido ao crescimento das hostilidades durante a II Guerra Mundial. Inicialmente sediado em um estúdio independente em um apartamento em Paris, o Atelier 17 era frequentado por importantes artistas europeus de vanguarda, entre os quais Marc Chagall, Joan Miró, André Masson e Pablo Picasso (KAINEN, 1992). Nos Estados Unidos, o atelier adquiriu novas características e foi formalizado, ocupando um espaço oficial na New School of Social Research — “talvez o ambiente mais liberal da época em Nova York” (HAYTER, 1964, p. 100) — e sendo ativamente promovido pelos principais museus e colecionadores¹.

Artistas do expressionismo abstrato, como Jackson Pollock, Mark Rothko, Adolph Gottlieb e Louise Nevelson (WYE, 2004), também trabalharam no estúdio em diferentes períodos e intensidade, embora o impacto mais significativo para o desenvolvimento do campo tenha sido por artistas que se tornaram importantes professores de gravura em escolas e universidades nos Estados Unidos, como Gabor Peterdi, Louis Schanker e Fred Becker. Esses artistas influenciaram uma geração inteira de artistas em relação aos métodos e inovações técnicas em gravura incentivados e frequentemente descobertos ou desenvolvidos no Atelier 17.

¹ Hayter retornou a Paris em 1950, quando o Atelier foi reinaugurado na capital francesa, enquanto os artistas Leo Katz, Peter Grippe e Karl Schrag mantinham o estúdio aberto e em funcionamento em Nova York até 1955. Para mais informações sobre o Atelier 17 em Nova York, após Hayter ter deixado os Estados Unidos, ver: (HAYTER, 1964, p. 100).

“Seu ensino no ambiente acadêmico garantiu a continuação dos preceitos de Hayter como a nova ortodoxia; que passou a dominar a prática da gravura nos Estados Unidos nos anos 1950”, escreveu o historiador de arte Stephen Coppel (2008, p. 33-34).

O Atelier 17 é frequentemente descrito como um ambiente que favoreceu o desenvolvimento de uma nova tecnicidade, por meio da experimentação de diferentes métodos de gravura, criação de novas técnicas de impressão em cores e incorporação de materiais não convencionais na produção da imagem, como têxteis, fibras e plásticos². Esse espírito de inovação técnica constante também estava aliado a um discurso estético modernista, mais especificamente à inclinação surrealista como influência direta do incentivo de Hayter à prática do automatismo e à importância do subconsciente como força expressiva:

O ponto que distingue este atelier de quase todas as outras instituições em que a gravura é produzida ou ensinada é nossa convicção de que a técnica é uma ação na qual a imaginação do usuário é estimulada, pela qual uma ordem de imagem latente torna-se visível; e não apenas uma série de dispositivos mecânicos para produzir ou reproduzir no papel uma imagem previamente formulada (HAYTER, 1964, p. 94).

O movimento liderado pelo Atelier 17 e outros ateliers de gravura nos Estados Unidos foi descrito como um período de “renascimento da gravura moderna norte-americana”³, uma narrativa heroica promovida por críticos e curadores de arte com o objetivo de valorizar a produção gráfica desenvolvida nos Estados Unidos, durante a II Guerra Mundial e mais tarde nos anos do pós-guerra. Esse momento coincide também com a formação de coleções especializadas de gravuras modernas e a criação dos primeiros departamentos curatoriais exclusivamente dedicados à aquisição, estudo e promoção das modernas artes gráficas e trabalhos em papel em museus norte-americanos⁴, que até então eram tidos como menos relevantes e recebiam menor atenção institucional que os suportes artísticos de maior prestígio, como a pintura ou a escultura.

Em um texto para a revista do MoMA em 1944, o curador James Johnson Sweeney atribuiu o sucesso de Hayter e dos artistas associados a seu atelier com a capacidade de revitalizar um método centenário de criação de imagens e recuperar seu potencial criativo, tornando-o relevante para o moderno discurso da arte moderna.

2 Ver texto de Hayter (1944) sobre técnicas de gravura.

3 Ver entrevista com o curador do MoMA William Lieberman para a exposição **American prints for the 20th Century**, 8 set. 1954, disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325957.pdf. Acesso em: 18 nov. 2018.

4 O Brooklyn Museum inaugurou seu departamento de gravuras e desenhos em 1937 sob a liderança da curadora Una Johnson; o Philadelphia Museum of Art contratou Carl Zigrosser como o primeiro curador de gravuras, desenho e livros raros em 1941 e seu departamento foi fundado graças a uma vultosa doação feita pelo Print Club na Filadélfia; o MoMA abriu a Abby Rockefeller Print Room em 1949 liderada por William Lieberman para marcar a doação de 1600 gravuras recebidas pela cofundadora do museu. O Metropolitan Museum of Art, contudo, tinha criado seu departamento de gravuras muito mais cedo, em 1916, sob a orientação de seu primeiro curador, William M. Ivins, Jr. O segundo curador a liderar o departamento no MET de 1946 a 1966 foi A. Hyatt Mayor, também importante apoiador do grupo Atelier 17.

O que provavelmente é a maior conquista de Hayter e seu Atelier 17 é o frescor com que reviveram a técnica de Mantegna na gravura a buril e a vitalidade com a qual a exploraram os vários procedimentos de água-forte em sintonia com a pesquisa plástica mais ousada de hoje. Não podemos deixar de nos impressionar com a independência com que vários artistas trabalharam juntos sob a orientação técnica de Hayter, sem perder a individualidade que marcou seu trabalho em outros suportes. Para eles, como para Hayter, o trabalho do Atelier 17, como toda a melhor expressão pictórica contemporânea, é principalmente uma pesquisa para expandir as fronteiras da expressão. Através de seus esforços coordenados sob a liderança de Hayter, um campo amplo e vasto está sendo recuperado (SWEENEY, 1944, p. 5).

Entre os artistas associados a esse contexto histórico, cujas obras integram atualmente as coleções do MAC USP, encontram-se: Stanley William Hayter, Louis Schanker, Fred Becker, Gabor Peterdi, Adja Yunkers, Karl Schrag, Boris Margo e Seong Moy, além de uma importante presença de mulheres gravadoras, como Minna Citron, Sue Fuller, Anne Ryan, Marjean Kettunen. A relevância desse grupo não se deve apenas à relação de seu coletivo com um dos mais importantes centros de produção gráfica dos Estados Unidos em meados do século XX e à proeminência das gravuras, mas também ao sistema de circulação internacional em que suas obras foram inseridas. Os artistas representados nesta exposição no MAC USP tiveram suas gravuras incluídas em um esforço diplomático para promover a arte norte-americana no cenário mundial, especificamente através da circulação de exposições organizadas pelo MoMA e agências culturais do governo dos EUA que viajaram para o Brasil e outros países da América Latina⁵.

Nesse sentido, diferentes doações e aquisições resultaram na formação da coleção de gravuras do MAC USP. Esse grupo de gravuras chegou ao Brasil na década de 1950, mediante sucessivas doações particulares de empresários e líderes políticos norte-americanos. A doação mais importante foi feita por Nelson Rockefeller em 1951, composta por um total de 25 obras. Além disso, Lessing Rosenwald, um empreendedor de Chicago e grande colecionador de gravuras, fez outra doação significativa de nove gravuras em 1956, incluindo *Fiddlers* (**cat. 45**), de Walter Rogalski, e *Composition* (**cat. 52**) de Adja Yunkers, ambas incluídas nessa exposição. Uma terceira e menor doação feita em 1953 por Henry Ford, fundador da Ford Motor Company, acrescentou à coleção uma gravura do artista de Seattle, Morris Graves⁶.

5 Uma mostra itinerante que marcou essa produção foi *Hayter and Studio 17: New Directions in Gravure*, que circulou em países latino-americanos, sob a direção da National Gallery of Art via Inter-American Office entre 1944-1945. Department of Circulating Exhibitions Records, [II.1.86.2.1]. The Museum of Modern Art Archives, New York.

6 A doação Lessing Rosenwald é referida em Amaral (2006, p. 267). A doação Lessing Rosenwald de 1956 inclui nove gravuras de Leonard Baskin, Ben Shan, Richard Florsheim, Peter Hoag, Sidney Jack Hurwitz, Hans Jelinek, Walter Rogalski, Peter Takal e Adja Yunkers. A doação Ford de 1953 adicionou um segundo trabalho de Morris Grave à coleção do MAC USP, já que Nelson Rockefeller também havia doado uma pintura desse artista em 1946. Ver TOLEDO (2015).

Entre todas essas doações, a de Nelson Rockefeller parece ser a mais relevante e precisa ser entendida em um contexto mais amplo, como parte de uma aproximação cultural e política entre os Estados Unidos e o Brasil que começou a ser estabelecida desde a década de 1940. Nelson Rockefeller foi uma personalidade importante nas artes e na política dos Estados Unidos, ex-governador do Estado de Nova York (1959-1973) e vice-presidente do país durante o mandato de Gerald Ford (1974-1977). A família Rockefeller também foi uma grande fonte de financiamento para organizações artísticas e filantrópicas nos Estados Unidos, tendo a mãe de Nelson, Abby Rockefeller, se notabilizado como cofundadora do Museu de Arte Moderna de Nova York.

O interesse de Nelson Rockefeller pelo Brasil começou quando ele dirigiu o Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, uma agência criada com a missão de formar alianças entre os Estados Unidos e a América Latina durante a guerra. Em sua função de diretor da instituição, Rockefeller veio ao Brasil em diferentes ocasiões e suas viagens muitas vezes misturaram agendas políticas e econômicas com esforços privados no campo das artes e da cultura, que estavam interligados e altamente alinhados com a “política de atração” descrita pela pesquisadora Daria Jaremtchuk.

Por “políticas de atração” entende-se um conjunto de ações que priorizava reverter a imagem negativa e a rejeição aos Estados Unidos presentes na América Latina. Para concretizar a reversão desse cenário negativo, as agências norte-americanas propuseram projetos e atividades específicas, entre os quais o intercâmbio de intelectuais, cientistas, professores e artistas com os Estados Unidos, a organização de eventos literários, artísticos e culturais e a circulação de exposições com obras de artistas norte-americanos pela América Latina, tal como ocorreu na Europa. (JAREMTCHUK, 2017).

Em 1946, durante uma viagem ao Brasil, Rockefeller doou uma importante coleção de pinturas e esculturas, com obras de artistas norte-americanos (Alexander Calder, Jacob Lawrence, Morris Graves e Robert Gwathmey), além de artistas europeus que viviam no exílio nos Estados Unidos (Marc Chagall, André Masson, Fernand Léger, Max Ernst)⁷. Essa doação, segundo uma entrevista por ele concedida à imprensa, pretendia ser um primeiro passo na formação de um museu de arte moderna em São Paulo “marcando uma nova era na vida artística brasileira”⁸. Essa primeira doação foi a base que solidificou as alianças entre os líderes do setor cultural de ambos os países e, como consequência, viabilizou a segunda doação de gravuras, em 1951, que é o foco principal da atual exposição. Rockefeller também fez uma terceira doação em 1952, desta vez para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro com pinturas

7 Como São Paulo ainda não tinha um museu de arte moderna no momento da doação, as obras foram inicialmente alojadas na sede do Instituto dos Arquitetos do Brasil, sendo mais tarde transferidas para a Biblioteca Municipal. As obras foram doadas finalmente para o Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1949. Ver TOLEDO (2015).

8 Entrevista de Nelson Rockefeller ao jornal **O Globo**, Homenagem ao sr. Nelson Rockefeller, 19 nov. 1946, p. 4.

de Jackson Pollock e Robert Motherwell. Este breve panorama busca situar melhor a trajetória dessa coleção de gravuras e refletir de forma mais ampla sobre como os processos de formação da coleção do MAC USP estiveram diretamente relacionados aos interesses políticos e culturais estabelecidos entre os Estados Unidos e o Brasil no período pós-guerra⁹.

Em 1951, poucos meses após a chegada das obras ao Brasil, a coleção de gravuras foi mostrada pela primeira vez em São Paulo na exposição panorâmica *Gravadores Norte-Americanos* (**Figuras 1 a 4**), de abril a maio de 1951 no MAM SP, temporariamente instalada no edifício comercial do jornal **Diários Associados**.

Promovendo a exposição, o curador escrevia:

Para o nosso público, que começa a dar sinais evidentes de interesse pela arte da gravura, as obras expostas apresentarão muitas soluções originais e técnicas inovadoras, além de documentar uma atividade em um dos mais atraentes campos da arte, que ora se encontra em desenvolvimento nos Estados Unidos. Para aqueles que, indo mais longe, querem se tornar gravadores, a exposição certamente será um objeto útil de estudo. Mas esses aspectos técnicos, por mais importantes que sejam, representam apenas os meios de realização colocados a serviço de artistas que desejam, em primeiro lugar, transmitir uma visão estética de um novo mundo¹⁰.

Com exceção dessa primeira exposição no MAM SP, em 1951, essas gravuras raramente foram exibidas ao público desde sua doação ao Brasil.

Uma primeira análise dessa coleção indica a alta correspondência desses grupos de gravuras no MAC USP, com o trabalho curatorial sendo desenvolvido pelos departamentos de gravura do MoMA e do Brooklyn Museum. Essa coleção refletia, em grande medida, uma ampla gama de técnicas e experimentos de gravura que eram valorizados pelo Atelier 17; com obras de artistas conhecidos e, em certos casos, composta de gravuras premiadas que também foram adquiridas por importantes museus norte-americanos para suas próprias coleções. A seleção de gravuras enviadas ao Brasil foi organizada durante o tempo em que William Lieberman era curador-chefe de gravuras e desenhos no MoMA, museu que inaugurou um departamento especializado para trabalhos em papel em 1949, com a inauguração da Abby Rockefeller Print Room, criada em homenagem à cofundadora do museu¹¹. A coleção que chegou

9 Para mais detalhes sobre a formação da coleção do MAC USP, ver artigo de Ana Gonçalves Magalhães neste livro.

10 Folheto da exposição *Gravadores Norte-Americanos*, Museu de Arte de São Paulo, 1951. Rockefeller Archive Center.

11 Abby Rockefeller possuía uma impressionante coleção de gravuras que ela começou a adquirir nos anos de 1920. Em 1940, ela doou mais de 1600 gravuras ao MoMA, instituição que criou um departamento especializado para o estudo da gravura em 1940. A inauguração dessa Sala de Gravuras foi marcada pela exposição *Master prints*, uma 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: an early mission for MoMA: June 24-September 21, 1999, disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_191_300104271.pdf. Acesso em : 18 nov. 2018.

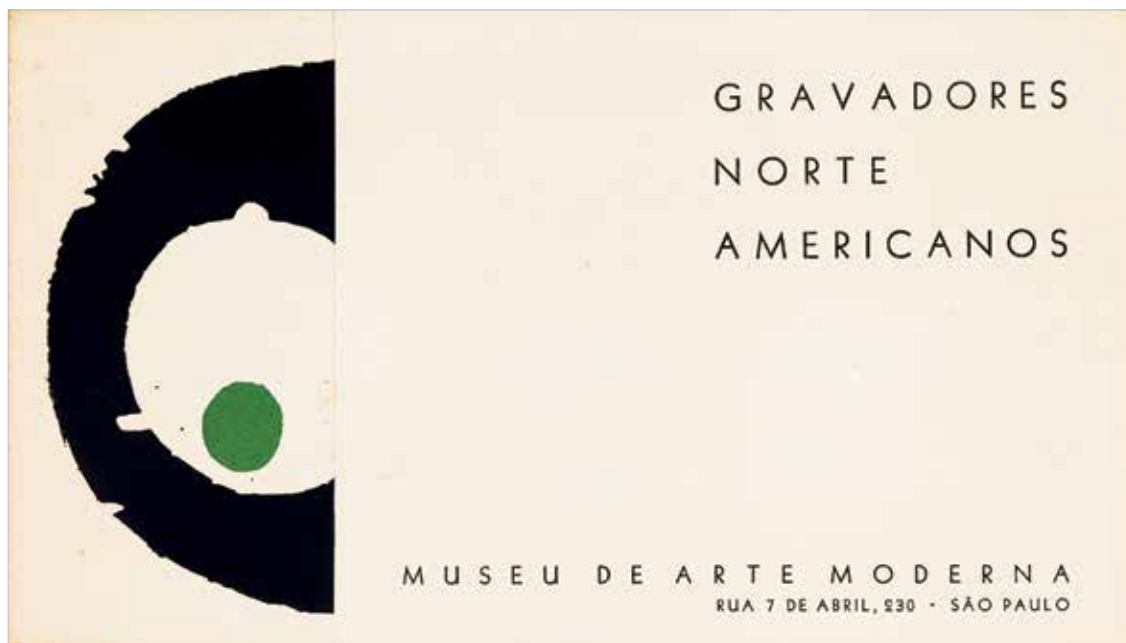


Fig. 1 • *Exposição Gravadores Norte-Americanos, 1951*

Folder. Produção e Distribuição de Material Informativo
Museu de Arte Moderna de São Paulo.
Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal
de São Paulo



**Figs. 2 a 4 • Gravadores Norte-
Americanos, 1951**

Registro do Evento: Alice Brill. Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.

ao Brasil dois anos depois reflete uma seleção de trabalhos estreitamente alinhada às escolhas curatoriais e prioridades de aquisição adotadas pelo departamento de gravura do MoMA na época.

Em 1944, o MoMA organizou *Hayter and Studio 17: New Directions in Gravure*. Esta importante exposição apresentou, pela primeira vez, um conjunto significativo de trabalhos produzidos por artistas que colaboraram com Hayter. A exposição retrata o Atelier 17 como um centro de experimentação e inovação gráfica que promoveu um interesse renovado pela gravura moderna. O Atelier 17 é descrito como catalisador de um movimento mais amplo de apreciação da gravura, tornando esse suporte digno de nota para os críticos de arte e impelindo-o para o centro do debate da arte moderna na época.

A exposição de 1944 foi uma mostra itinerante. Uma versão menor com 50 trabalhos circulou na América Latina entre 1944 e 1945, durante a gestão de Nelson Rockefeller no Office of the Coordinator of Inter-American Affairs. A seção itinerante da exposição também incorporou obras de artistas latino-americanos, incluindo as brasileiras Teresa D'Amico e Maria Martins¹². É importante notar que as gravuras eram um suporte reproduzível de baixo custo usado sistematicamente por agências governamentais e instituições culturais como ferramenta eficaz para a circulação da arte norte-americana em países de interesse estratégico para os Estados Unidos durante as décadas de 1940 e 1950¹³.

Entre as gravuras atualmente no MAC USP que foram incluídas na exposição do MoMA de 1944 encontra-se a *Tarantelle* (1943) (**cat. 22**) de Hayter. Essa gravura é uma das obras mais conhecidas e prestigiadas da coleção de gravuras do Museu; também foi incluída em outra importante exposição do MoMA chamada *Master Prints* em 1949. Essa exposição, com curadoria de William Lieberman em colaboração com Alfred Barr, mostra uma correspondência ainda maior com a coleção doada ao Brasil. Ao todo, nove obras do MAC USP estiveram presentes na *Master Prints*, incluindo: *Marine* (1948) (**cat. 09**) de Minna Citron, *Hen* (1945) (**cat. 17**) de Sue Fuller, *Synthesis* (1948) (**cat. 30**) de Raymond Jordan, *Attack on Marshall Gilbert* (1948) (**cat. 33**) de Kenneth Kilstrom, *Alleyway* (1948) (**cat. 35**) de Armin Landeck, *The Sea* (1949) (**cat. 38**) de Boris Margo, *Pastorale* (1947) de Alton Pickens, *Dead Bird* (1947) (**cat. 51**) de Adja Yunkers. Uma terceira exposição de *American Woodcuts* (1952) também apresentou

¹² Ver o artigo de Christina Weyl neste livro.

¹³ Outras mostras itinerantes de gravuras que circularam por toda a América Latina são: *Silk screen print* (1944); *The American woodcut today* (1954), *Contemporary printmaking in U.S.A* (1954), *Thirty american printmakers* (1954), *Twenty five american prints* (1954), *Young american printmakers* (1954). Ver: *Circulating Exhibitions 1931-1954*. **The Bulletin of the Museum of Modern Art**, vol. 21, nº 3/4, 1954, p. 3-30. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/4058235. Acesso em: 18 nov. 2018.

trabalhos atualmente no MAC USP, como *The boater* (1948), de Louise Krueger, *The Captive* (1946) (**cat. 46**), de Anne Ryan, *Carnival* (1945) (**cat. 48**), de Louise Schanker, e *Pompei I* (1949), de Frank Wallace¹⁴.

Além da relação direta entre a coleção do MAC USP e as exposições do MoMA mencionadas acima, a coleção também reflete obras premiadas que participaram de exposições de gravuras organizadas pelo Brooklyn Museum, também uma instituição central no processo de promoção e divulgação da gravura moderna na época. O Brooklyn Museum havia formado um departamento de gravuras em 1937, mais de uma década antes do MoMA, e sua coleção tornou-se um rico repositório das expressões mais inovadoras da gravura moderna.

O Brooklyn Museum inaugurou uma grande série de exposições anuais em 1947 para apresentar um panorama amplo das gravuras contemporâneas, chamadas de *National print annual exhibitions*. Muitas das gravuras também presentes no MAC USP participaram dessas mostras coletivas, organizadas pela curadora Una Johnson, para quem “nos Estados Unidos, alguns dos discursos mais originais e criativos no campo da arte podem ser encontrados no meio da gravura” (JOHNSON, 1956, p.14). Entre as obras mostradas nessas exposições anuais de gravura, quatro receberam prêmios de aquisição: *Rain and Sea* (1946) (**cat. 49**) de Karl Schrag, *Heavy Bird* (1950) (**cat. 32**) de Marjean Kettunen, *Self-Analysis* (1947) de James Louis Steg e *Catwalk* (1949) de Max Kahn. Outras duas gravuras também foram exibidas, mas não receberam prêmios, como *Alleyway* (1948) (**cat. 35**) de Armin Landeck e *Eternal Wanderer* (1947) de Henry Mark. O trabalho realizado por Una Johnson no Brooklyn Museum também influenciou, ainda que indiretamente, a seleção de gravuras que chegaram ao Brasil.

Além das já citadas doações Rockefeller, Ford e Rosenwald, que formam o núcleo principal das gravuras americanas no MAC USP, algumas aquisições do colecionador brasileiro Francisco Matarazzo Sobrinho — fundador do MAM SP e da Bienal de São Paulo — enriqueceram o acervo de gravuras do museu graças a acréscimos realizados durante as aquisições nas Bienais.

Em 1959, a V Bienal de Arte de São Paulo apresentou uma galeria especial com uma retrospectiva das obras de Stanley William Hayter, organizada pela Grã-Bretanha, incluindo não apenas gravuras, mas também exemplos menos conhecidos de suas pinturas abstratas. As gravuras *Mérou* (1958) (**cat. 28**) e *Varèche* (1958) (**cat. 29**) foram exibidas e compradas nessa ocasião. Essas duas gravuras mostram uma mudança definitiva no tratamento da gravura por Hayter. Na época, ele havia abandonado o uso do buril e começado a explorar processos de gotejamento.

¹⁴ **Master Prints** (1949) lista completa disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_325664.pdf. Acesso em: 18 nov. 2018.

Sobre essas obras, o curador inglês Robert Erskine escreveu:

Até recentemente, o estilo de gravura de Hayter era caracterizado pelos longos traços a buril. Nas novas gravuras aqui apresentadas, Hayter abandonou o buril e retornou com grande sucesso ao processo químico em lugar do mecânico. As imagens das novas gravuras marcam o cobre em diferentes níveis, de modo que tintas de diferentes cores podem ser simultaneamente aplicadas na chapa, impedidas por suas consistências [diferentes] de se misturar. As chapas vão para a prensa com todas as tintas e cores adicionadas, obtendo-se de uma única impressão a gravura completa. Esse método assegura um caráter inteiramente orgânico que destaca as intenções de Hayter como criador de imagens (ERSKINE, 1959, p. 22-23).

As duas gravuras apresentadas na V Bienal e adquiridas por Matarazzo mostram assim um aspecto muito diferente do trabalho de Hayter, que pode ser visto na primeira edição de *Tarantelle* (1943) (**cat. 22**), propiciando outro exemplo da trajetória expressiva do artista e dando maior profundidade à coleção do MAC USP.

Matarazzo também adquiriu três obras de Minna Citron, a saber, *Squid under pier* (1948) (**cat. 10**), apresentada na II Bienal de São Paulo, na galeria dos artistas independentes; *Deac* (1948) e *Way through the woods* (1950). Minna Citron é um caso notável devido ao alto nível de exposição que seu trabalho recebeu no Brasil. Ela já havia exposto *Marine* (1948) (**cat. 09**) na I Bienal de São Paulo e, em 1952, o Museu de Arte Moderna de São Paulo organizou uma grande exposição monográfica de suas gravuras e pinturas¹⁵. Citron é, sem dúvida alguma, a artista associada ao Atelier 17 cujo trabalho recebeu maior exposição e interesse no cenário artístico brasileiro. É também por isso que o MAC USP possui quatro gravuras de Citron, o maior número de gravuras de artista do Atelier 17 representado na coleção.

O início da década de 1950 assistiu à circulação, em São Paulo, por meio de suas instituições mais relevantes no campo da arte moderna (o antigo Museu de Arte Moderna e as Bienais de Arte) de gravuras de diferentes tipologias, estilos e técnicas que proporcionaram um rico panorama do espírito de inovação e experimentação que esse campo desfrutava nos Estados Unidos. O Atelier 17 aparece à frente dessa narrativa, atuando como centro tópico de difusão de novas ideias e possibilidades técnicas da gravura moderna. O Atelier 17 teve importantes repercussões locais no Brasil, bem como em outros países latino-americanos, que ainda não foram devidamente documentadas e bem compreendidas pelas narrativas tradicionais da história da arte¹⁶.

¹⁵ Ver exposição *Pinturas e gravuras de Minna Citron*, de 14-31 de maio de 1949. Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fonte: Arquivo Wanda Svevo. Fundação Bienal.

¹⁶ Ver artigos de Sílvia Dolinko, Heloisa Espada e Priscila Sachettin neste livro.

Como resultado direto desse processo, o MAC USP detém hoje o mais importante registro de gravuras norte-americanas modernas disponíveis para exposição, estudo e pesquisa no Brasil, devido a uma série de doações particulares de colecionadores nacionais e estrangeiros, motivadas em parte pelas políticas de aproximação estabelecidas entre Brasil e Estados Unidos no período do pós-guerra, e posteriormente fomentadas pelo sistema internacional de circulação de arte moderna operado tanto pelo programa de exposições itinerantes no MoMA quanto nas Bienais de Arte de São Paulo.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e Ensaio (1980-2005)**, (3 vols.). São Paulo: Editora 34, 2006
- COPPEL, Stephen. **American Prints: from Hopper to Pollock**. Burlington: Lund Humphries, 2008.
- ERSKINE, Robert. In: **V Bienal de São Paulo** (cat. expo.). São Paulo: Fundação Bienal, 1959.
- HAYTER, Stanley W. **About Prints**. London: Oxford University Press, 1964.
- HAYTER, Stanley W. Techniques of gravure. **The Bulletin of the Museum of Modern Art**, vol. 12, nº 1, 1944, p. 6-13. *JSTOR*, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/4058152. Acesso em: 18 nov. 2018.
- JAREMTCHUK, Dária. Arte, política e geopolítica nos anos 1960. Campinas: **Modos. Revista de História da Arte**, vol. 1, nº 2, p. 47-57, maio 2017. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i2.758>, Acesso em: 18 nov. 2018.
- JOHNSON, Una. **Ten Years of American Prints, 1947-1956**. New York: Brooklyn Museum, 1956, disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.32106001489126>. Acesso em: 18 nov. 2018.
- KAINER, Jacob. Stanley William Hayter - An Introduction. In: BLACK, Peter, et al. **The Prints of Stanley William Hayter: a Complete Catalogue**, 1992.
- LIEBERMAN, William. **American Prints for the 20th Century**, 8 set. 1954, disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325957.pdf. Acesso em: 18 nov. 2018.
- SWEENEY, James J. New Directions in Gravure. In: **The Bulletin of the Museum of Modern Art**, vol. 12, nº 1, 1944, p. 5. *JSTOR*, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/4058151. Acesso em: 18 nov. 2018.
- TOLEDO, C. R. **As Doações Nelson Rockefeller no Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo**. Dissertação de Mestrado, Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- WYE, Deborah., et al. **Artists & Prints: Masterworks from the Museum of Modern Art**. **Museum of Modern Art**: Distributed by Thames & Hudson, 2004.

Arte é Algo que Você Passa Adiante¹

Ruth Fine

Nas primeiras décadas do século XX, até o início da II Guerra Mundial, a arte da gravura nos Estados Unidos abrangia uma miríade de novas ideias. O foco aqui se concentra nas manifestações mais avançadas, aquelas que também refletem eventos em outras artes visuais. No entanto, existem algumas ideias específicas às características únicas da gravura e aos processos de sua criação. Esses avanços relacionados à gravura ocorreram em todo o país; mas as observações aqui se referem principalmente a Nova York, onde artistas de várias regiões se reuniram, graças às inúmeras possibilidades naquela cidade que pode funcionar como um microcosmo para atividades que ocorrem também em outros lugares.

A partir do século anterior, artistas de todos os calibres, conservadores e vanguardistas, viajavam de um lado para o outro do Atlântico para estudar. Obras de arte também faziam viagens transatlânticas para fins de exposição e venda. Para a maioria dos artistas, a Europa significava a França, particularmente Paris. No entanto, alguns viajavam para a Itália, especialmente Veneza, conhecida por muitos aficionados da arte via águas-fortes, especialmente dois grupos publicados em 1880 e 1886 por James A. McNeill Whistler (1834-1903), uma estrela de primeira grandeza no mundo da gravura que continua a brilhar nos Estados Unidos mais de um século depois de sua morte. Os artistas também viajavam para a Alemanha (Otto Bacher, 1856-1909, um colega de Whistler nascido em Ohio que também retratou Veneza), Escandinávia (William H. Johnson, 1901-1970), e para outros países.

¹ Este título tem origem em uma conversa entre Robert Blackburn e Curlee Raven Holton, BLACKBURN, Robert. A Modernist: My Personal Story in **Robert Blackburn: Passages** (exh. cat.), The David C. Driskell Center at the University of Maryland, 1993, que é a fonte para extensa citação de Blackburn na página 65 deste artigo. O catálogo inclui o convincente relato de Deborah Cullen sobre as oficinas estabelecidas no Harlem no início do século XX. A exposição de Jessica Todd Smith, *American Modernism: Highlights from the Philadelphia Museum of Art*, 2018 estava em andamento no momento em que este artigo foi escrito. Caminhar com Smith durante a exposição foi útil para refletir sobre este ensaio, bem como conversas com Shelley Langdale, curadora associada do departamento de gravuras, desenhos e fotografias do museu. Agradeço a ambas.

Esse grande impulso trouxe de volta aos Estados Unidos uma gama internacional de ideias que se tornaram importantes para a compreensão da nova arte, incluindo (para dizer de passagem) as cores brilhantes do fauvismo; as formas fraturadas no espaço em camadas desenvolvido por Cézanne que foram promovidas pelo Cubismo; as ações sobrepostas rítmicas do Futurismo; e a ênfase psicológica do Surrealismo que se seguiu. Com esse afluxo de ideias da Europa, no entanto, vinha um compromisso simultâneo de forjar uma estética exclusivamente “americana” (durante esse período e até tempos relativamente recentes em que o termo “América” era geralmente empregado para tratar de assuntos específicos aos Estados Unidos).

Outros fatores centrados na arte que contribuíram para os avanços nos EUA foram: 1) artistas imigrantes europeus, tanto da Europa Oriental como da Ocidental (por exemplo, Louis Lozowick [1892-1973] nascido na Rússia (**cat. 37**), que trouxe uma ampla gama de conhecimento cultural; 2) a influência do *japonismo* – uma mania por todo objeto japonês importado logo depois que o Japão se abriu para viajantes estrangeiros no final do século XIX, particularmente as xilogravuras *ukiyo-e* relativamente baratas trazidas em grande escala para a Europa e os Estados Unidos. Whistler e o influente artista/professor Arthur Wesley Dow (1857-1922) estavam entre os muitos artistas que foram fortemente impactados por essa arte do Oriente; 3) a formação de comunidades de artistas, muitas vezes sazonais, comprometidos com a educação e a prática de compartilhar ideias (Dow fundou uma escola em Ipswich, Massachusetts; 4) a Galeria 291, inaugurada em Manhattan em 1905, sob a égide do fotógrafo Alfred Stieglitz. Originalmente chamada de *The Little Galleries of the Photo Secession* e centrada na fotografia como uma das Belas-artes, o espaço foi rebatizado em 1908 e esteve entre os primeiros locais a exibir trabalhos contemporâneos de artistas europeus e americanos. Entre estes estavam August Rodin (1840-1917) e John Marin (1870-1953) (**cat. 39**); 5) a *Exposição Internacional de Arte Moderna* de 1913 (também conhecida como *The Armory Show*), em exibição em Nova York, Chicago e (em uma versão menor) Boston. Incluiu mais de 1300 obras de cerca de 300 artistas dos Estados Unidos, França, Inglaterra, Alemanha, Suíça e outros países; 6) as atividades de muralistas mexicanos nos Estados Unidos e o poder das mensagens estéticas e políticas de José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957) e David Alfaro Siqueiros (1896-1974).

Das contribuições sociopolíticas às ideias modernistas, trabalhando em paralelo àquelas baseadas na arte, incluíam 1) a mudança de uma sociedade agrícola para uma sociedade urbana; 2) mudanças radicais nas estruturas raciais do país, refletindo a Grande Migração de Afro-americanos do Sul para o Norte; 3) o advento da I Guerra Mundial e suas consequências; 4) a Grande Depressão. Mudanças concomitantes na natureza da prática artística foram especialmente importantes para os envolvidos com

gravuras, cujo ímpeto de experimentação operou em paralelo com as tecnologias em rápido desenvolvimento no mundo industrial, estimuladas por inovações nas fábricas, nos transportes e na guerra.

Os temas abordados por esses artistas eram extremamente diversos, e a mídia que empregavam também era amplamente variada (ver os dados técnicos no glossário). Os processos mais comumente usados eram: 1) gravura em relevo cujo potencial transitava do ousado ao elegantemente detalhado, conforme se vê no contraste entre a xilogravura *Mountain Stream* (**cat. 53**) de William Zorach e o entalhe em madeira *Sea forms* de John Ferren (**cat. 16**); 2) *Intaglio* – termo genérico para um grupo de processos que mais tarde foram adotados no Atelier 17. Um exemplo é o *Studio Interior nº 1* de Armin Landeck (**cat. 34**), 3) litografia, para a qual a riqueza variada de linha e tom pode ser captada comparando-se *Mannikin*, de Arshile Gorky, e *Rue des rats*, de Stuart Davis (**cat. 11**); 4) serigrafia – um processo creditado como tendo sido trazido para o domínio das Belas-Artes por Guy Maccoy (1904-1981), que aprendeu a técnica ao trabalhar comercialmente, em cujo tipo de estabelecimentos de gravação a serigrafia foi explorada pela primeira vez. *Woman with Cat*, 1932, de Maccoy, (**Figura 1**) é considerada uma das primeiras *serigrafias* a serem impressas em uma edição limitada por um artista plástico.

Os artistas praticaram muitos desses processos durante séculos; mas as formas modernas, tanto figurativas como abstratas, acrescentaram ímpeto para explorar novas combinações de técnicas durante as décadas aqui abordadas. Além disso, as modernas ramificações empregando processos fotográficos, a partir da segunda metade do século XIX, tanto no contexto das artes plásticas como no comercial, tornaram permeáveis as fronteiras entre eles, fenômeno cada vez mais frequente com o passar do tempo. Por muito tempo a gravura tem sido considerada uma arte democrática, em parte porque, com múltiplos originais, as obras podem ser comercializadas a um custo que lhe possibilita uma ampla distribuição, uma forma de gerar interesse pela arte entre públicos diversos. Uma forma como isso ocorreu é exemplificada pelos anos de 1930, durante a Grande Depressão, quando litografias publicadas pelas galerias da Associated American Artists, geralmente em edições de 250 exemplares, eram vendidas a US\$ 5 cada. Muitas dessas imagens são classificadas como “regionalistas” em resumos gerais desse período; mas nossa abordagem menos categórica da história da arte hoje possibilita um entendimento mais amplo do que é aceito como prática modernista.

Tema cotidiano e dispositivos dramáticos de composição que adotam premissas de abstração são evidentes em muitas edições da Associated American Artists, incluindo trabalhos de Thomas Hart Benton (1889-1975), um professor influente de Jackson



Fig. 1 • Guy Maccoy

Woman with Cat, 1932

serigrafia, 31,4 x 23,5 cm

Image courtesy Philadelphia Museum of Art,
Purchased with the Thomas Skelton Harrison Fund,
1941-53-171. www.guymaccoy.com

Pollock (1912-1956) (**cat. 44**). No seu auge, a Associated American Artists manteve galerias em três cidades (Nova York, Chicago e Los Angeles) e, além de gravuras, teve empreendimentos envolvendo têxteis e cerâmicas, sugerindo a diversidade de trabalhos que estavam sendo promovidos para a coleção de pessoas de recursos relativamente modestos.

Costuma-se fazer uma divisão entre pintores-gravadores e gravadores-gravadores, que na verdade muitas vezes se refere ao(s) tipo(s) de trabalho pelo qual um(a) artista é melhor conhecido(a), de preferência ao conjunto de sua obra. Por exemplo, Hayter produziu um extenso conjunto de pinturas, ao lado de suas gravuras muito mais conhecidas. Os profissionais do início do século XX, por exemplo, George Bellows (1882-1925), Marin e Max Weber (1881-1961) são admirados por seu trabalho tanto em pintura como em gravura, tal como acontece com os dois profissionais tão essenciais às gravuras do modernismo do início do século XX, Whistler e Dow; e no caso de Dow, também por suas fotos.

Embora Whistler tenha passado a maior parte de sua vida adulta no exterior, sua influência nos EUA foi generalizada graças a exposições, especialmente de gravuras, que foram registradas em vários catálogos abrangentes durante e imediatamente após sua vida. A partir de fins dos anos de 1870, principalmente, o estilo despojado de desenho de Whistler, seu método pictórico — monotipia — de esfregar a superfície das placas de águas-fortes, as qualidades de abstração que marcam suas formas e o enquadramento e fragmentação em seu tema e seleção de composição — janelas e portas, passagens subterrâneas e passarelas — locais privados de preferência a vistas turísticas e paisagens românticas que eram mais dominantes no trabalho de outros artistas.

Artistas que se movem em direções tão diferentes como Marin e Joseph Pennell (1857-1926) foram profundamente influenciados por Whistler. Ao contrário de Marin, que era admirado por suas pinturas, desenhos e aquarelas, bem como por suas gravuras, Pennell era essencialmente água-fortista, litógrafo e ilustrador, celebrado por desenhos e gravuras de temas arquitetônicos, de arranha-céus até o canal do Panamá. Pennell conhecia Whistler. Marin não. Mas a arte de Whistler foi referenciada com frequência no periódico inovador **Camera Work**, publicado de 1903 a 1917 por Stieglitz, galerista apoiador de Marin, cujo trabalho como fotógrafo foi igualmente influente no expansivo mundo artístico de seu tempo.

Assim, Whistler foi imensamente importante para as abordagens atmosféricas da fotografia pictórica contemporânea, funcionando como um canal com a adoção generalizada do *japonismo* que foi crucial também para Dow. Como jovem artista, Dow descobriu Katsushika Hokusai (1760-1849) e por intermédio dele abraçou os interesses

japoneses. Em seu **Composition: A Series of Exercises in Art Structure for the Use of Students and Teachers**, publicado pela primeira vez em 1899, Dow estabeleceu princípios que injuriosamente atravessavam fronteiras, “juntando” cultural e esteticamente e aspirando gerar harmonia através dos três elementos que ele via como essenciais: Linha, *Notan* (harmonias tonais de claro e escuro) e Cor.

Xilogravuras de Dow em cores sublimes, como *Moonrise* (**cat. 14**), inspiradas em gravuras *ukiyo-e* de Hokusai, refletem o entendimento do jovem artista sobre a extraordinária sutileza do processo japonês. As gravuras de Dow tornaram-se bem conhecidas praticamente de imediato quando foram exibidas no Boston Museum of Fine Arts em 1895, com uma publicação escrita por Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908), curador de arte japonesa do Museu. Uma exposição delas em São Francisco logo se seguiu, com isso introduzindo artistas de ambas as costas no uso ocidental das técnicas de *ukiyo-e*.

Dow editou suas gravuras em cores variantes, fazendo de cada uma delas uma xilogravura única em monotipia. Esta prática tem um parentesco com o monótipo, que era popular na época, praticado em profundidade por Maurice Prendergast (1859-1924), mas também por John Sloan (1871-1951) e Abraham Walkowitz (1878-1965), entre outros. Além disso, na *Composition* de Dow, a seção sobre “*picture printing*” discute o método de estêncil, trazendo uma relação entre suas preocupações com a xilogravura e as da serigrafia. As ideias de Dow foram compartilhadas por meio de seus escritos e produção artística, bem como com alunos da Ipswich Summer School of Art, que ele fundou e operou em várias versões de aproximadamente 1890 a 1907; no Pratt Institute e no Columbia University Teachers’ College, onde lecionou de 1904 a 1922.

Enquanto as gravuras de Dow, como as de Whistler, têm suas origens no mundo visível, os métodos que ambos os artistas empregam e sua preocupação com os elementos centrais da produção de imagens abstratas — linha, tom e cor (esta última mais em Dow que em Whistler, embora ele tenha feito litografias em cores com elegância e pungência) — levaram-nos a promover a gravura modernista. As xilogravuras de Dow, enraizadas nas técnicas japonesas com sua tendência de construir formas vigorosas mediante mudanças sutis e também dramáticas de tom e cor, incorporam em si um sentido de modernidade.

As xilogravuras japonesas também estavam presentes na mente de outros: uma exposição delas estava em curso no Smithsonian Institution em Washington, D.C., em 1892, organizada pelo primeiro curador de gravuras da instituição, Sylvester Rosa Koehler, anteriormente curador de gravuras em Boston. A exposição sem dúvida teria atraído a atenção e o fascínio de muitos artistas, incluindo, como o fez, tanto as obras de arte quanto as ferramentas usadas em sua produção.

Cerca de 20 anos depois, um quarto das 1300 obras do *Armory Show* de 1913 estavam em papel. Muitas eram gravuras, incluindo alguns dos ensaios mais avançados que haviam sido produzidos recentemente no exterior: litografias de Paul Cézanne (1839-1906) e Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), incluindo deste último seus influentes cartazes; e xilogravuras de Paul Gauguin (1848-1903) e Edward Munch (1863-1944). Assim, essa exposição emblemática foi de importância proeminente na promoção de avanços na gravura, bem como para o contexto mais amplo comumente discutido de pinturas, desenhos e esculturas.

As aquarelas de Marin de 1912 retratando o recém-concluído Woolworth Building estavam no *Armory Show*, e ele também completou várias águas-fortes daquele tema em 1913. Mas foi alguns anos depois que Marin realizou seu trabalho mais despojado e abstrato em gravura, inspirado pelos gigantescos elevadores de grãos em Weehawken, não muito longe de sua casa em Nova Jersey. Ele aprimorou suas linhas delicadas com largas formas-tom em monotipia que são únicas em águas-fortes dessa época. A absorção de Marin e a tradução das estratégias de Whistler envolviam um tipo de seletividade diferente da de Whistler, um tipo que integrava forma e espaço em movimento ao detalhar as visões modernas da cidade, respondendo claramente aos princípios cubistas e futuristas com imagens específicas aos Estados Unidos. As ideias revolucionárias do Cubismo também atraíram Max Weber, aluno de Dow no Pratt Institute. Tanto Marin como Weber estiveram associados a Alfred Stieglitz e sua Galeria 291, onde Marin apareceu pela primeira vez em 1909 e Weber em 1911. A arte de Weber foi exibida dois anos depois, em 1913, no Newark Museum, Nova Jersey, talvez a primeira exposição modernista em um museu dos EUA; e em 1931 foi o primeiro artista norte-americano a ter uma exposição individual no MoMA. Outro vínculo entre essas duas figuras imponentes na gravura é que, em 1948, Marin recebeu a maior votação na pesquisa de especialistas da revista *Look* para indicar os maiores artistas norte-americanos vivos (ou seja, mais uma vez, dos Estados Unidos) e Weber ficou em segundo lugar.

A associação com Stieglitz indubitavelmente forjou estreitas relações entre pintores e fotógrafos, e o caráter atmosférico de muitas imagens pictorialistas reflete seu conhecimento das gravuras de Whistler e provavelmente também de Marin. Além disso, o livro de 1914 de Weber de seus próprios poemas, *Cubist poems*, foi dedicado ao fotógrafo Alvin Langdon Coburn (1882-1966) e foi escrito enquanto Weber lecionava na Clarence H. White School for Photography. Um livro posterior dos poemas de Weber, *Primitives: Poems and Woodcuts* (1926) é ilustrado com onze pequenas imagens que refletem o interesse do artista tanto pela escultura africana como pelo estilo cubista que aquela ajudou a gerar.

Na década de 1920, os muralistas mexicanos Orozco, Rivera e Siqueiros foram particularmente atuantes nos Estados Unidos (incluindo Nova York, New Hampshire, Michigan, Califórnia). Embora sejam alcunhados de “sócio-realistas”, na verdade construíram formas imaginárias não necessariamente baseadas no que viam e, assim, são creditados com a expansão do cânon nos EUA, abordando em sua arte a moderna vida industrial (*Detroit Industry*, de Rivera, 1933, Instituto de Artes de Detroit) (**Figura 2**), ideologia política revolucionária com tendências comunistas (Siqueiros, *Tropical America: Oppressed and Destroyed by Imperialism*, Olvera Street, Los Angeles, recentemente restaurada) e formas visualmente exageradas que evoluíram a partir da história visual das culturas indígenas do México (Jose Clemente Orozco, *The Epic of American Civilization*, Baker Memorial Library, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire). Os três muralistas também estavam produzindo gravuras, sendo que as primeiras delas eram basicamente xilogravuras e linoleogravuras, com a litografia vindo mais tarde e os processos de entalhe desempenhando papel secundário. Muitas de suas litografias retratavam motivos de Nova York, como por exemplo o *Vaudeville in Harlem*, 1928, de Orozco, e foram realizadas com gravadores contratados nos Estados Unidos, como George C. Miller.

Houve na época um forte interesse por tudo de procedência mexicana e extensas viagens de artistas para o sul até o México. Gravuras de Rivera (o gravurista mais prolífico dos três), Orozco e Siqueiros foram imediatamente aceitas, particularmente por meio do patrocínio da Weyhe Gallery de Nova York, que também emprestou muitos trabalhos para outros locais. No entanto, esses intercâmbios foram muito reduzidos no início da década de 1930, devido à Grande Depressão. Essencial para a popularidade e o avanço no conhecimento das gravuras foi o diretor da Weyhe, Carl Zigrosser, que em 1941 se tornou o primeiro curador de gravuras, desenhos e fotografias no Philadelphia Museum of Art, um dos poucos proponentes institucionais de gravuras modernas e contemporâneas nos Estados Unidos na época.

A popularidade dos pintores mexicanos inspirou encomendas de murais para inúmeros edifícios públicos, proporcionando trabalho para artistas durante a Grande Depressão. E as oficinas de gravura da Works Progress Administration, do Federal Art Project, geraram simultaneamente a produção de centenas de milhares de impressões. Oficinas foram abertas em cidades de todo o país, incluindo Nova York, Filadélfia, Detroit, Los Angeles. Em termos de avanços técnicos importantes, o projeto expandiu a atividade em serigrafia como uma arte maior e introduziu as gravuras “carborundum”, associadas à oficina da Filadélfia e a um grupo que incluía Dox Thrash (1893-1965), um dos primeiros participantes afro-americanos no programa de gravuras da WPA.



Fig. 2 • Frank Stewart

Romare Bearden at the Detroit Institute of Arts, c. 1978

Photo courtesy Frank Stewart. © Frank Stewart

Outro afro-americano participante do programa, em Providence, Rhode Island, ao norte das importantes oficinas da Filadélfia e Nova York, foi Wilmer Jennings (1910-1990). Jennings também se matriculou na Rhode Island School of Design, frequentando cursos de matemática, seu interesse inicial, e estudos em arte com Hale Woodruff (1900-1980) no Morehouse College, em Atlanta, sua cidade natal. Depois de se mudar para o norte, produziu principalmente extraordinárias xilogravuras, mas também linoleogravuras, litografias e gravuras a entalhe, particularmente águas-fortes e gravuras a meia-tinta, estas últimas de uso incomum na época. Apresentando temas cotidianos, incluindo imagens de natureza-morta com referências a esculturas africanas, as gravuras de Jennings raramente eram exibidas e ainda são pouco conhecidas, devido às práticas de exclusão em curso experimentadas por artistas afro-americanos em todo o país, fora dos projetos da WPA.

À medida que se passou de uma sociedade agrícola para uma sociedade industrial nos Estados Unidos, a densidade e diversidade de formas arquitetônicas e atividades humanas nas cidades desempenharam um papel decisivo nas imagens que os artistas estavam criando. Isso se evidenciou em impressionantes litografias em preto e branco, como *New York*, 1925, de Lozowick e *Arrangement for drums*, 1941, de Benton Murdoch Spruance (1904-1967), (**cat. 37 e 50**). Lozowick, como Charles Sheeler (1883-1965), que fez poucas gravuras, mas importantes, está associado ao estilo *Precisionist* que destacava a cidade moderna por meio de formas geométricas cuidadosamente definidas.

Com a Grande Migração, os cidadãos afro-americanos passaram a buscar o norte, fugindo das leis sulistas de Jim Crow que impunham instalações “separadas mas iguais” – essas leis datam do final da década de 1860 e sobrevivem até a década de 1960. Essas leis determinavam onde os cidadãos negros podiam morar, que lojas e restaurantes podiam frequentar, como podiam viajar, onde podiam praticar suas artes, na verdade, impactando praticamente todas as facetas da vida cotidiana, inclusive as práticas de exposição de sua arte, conforme indicado acima em relação ao trabalho de Jennings. Como era de se esperar, a arte dos afro-americanos refletia essas condições, por exemplo, *The Soup Kitchen*, c. 1937 (**Figura 3**), de Norman Lewis (1909-1979). A composição também mostra o compromisso do artista com uma representação altamente estruturada, antes de passar para o estilo distintivo pelo qual é mais conhecido, no qual a abstração e a figuração mantêm uma tensão equilibrada.

A segregação de fato fez com que afro-americanos e outros imigrantes africanos da diáspora que vieram para Nova York e outras áreas estabelecessem centros comunitários em suas novas cidades de residência, incluindo locais para participarem de atividades culturais. Entre os centros importantes de arte nos bairros afro-americanos

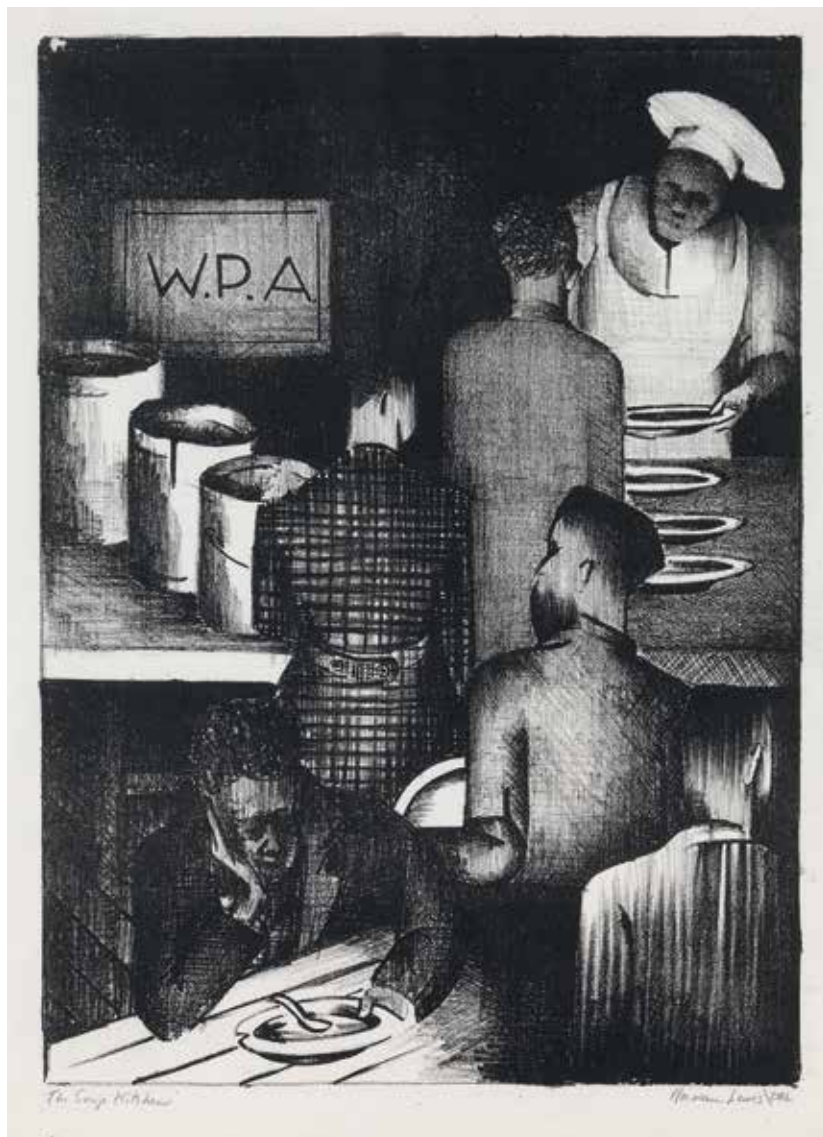


Fig. 3 • Norman Lewis

The Soup Kitchen, c. 1937

litografia, 54,6 x 44,1 cm (39,4 x 28,6 cm)

The Metropolitan Museum of Art

Photograph courtesy Pennsylvania Academy of Fine Arts

Philadelphia. © Estate of Norman Lewis, courtesy of

Michael Rosenfeld Gallery LCC, New York.

havia o Harlem Art Workshop, onde Robert Blackburn (1920-2003), que se tornou essencial no cenário da gravura de Nova York em meados do século, encontrou pela primeira vez essas formas de arte; da mesma forma, o Uptown Art Laboratory, dirigido por Augusta Savage (1892-1962), que fora criado do Studio of Arts and Crafts de Savage e posteriormente se transformou no Harlem Community Arts Center, onde Blackburn, Lewis e Jacob Lawrence (1917-2000) figuravam entre os muitos artistas que foram apresentados à gravura.

Na década de 1940, Blackburn abriu um estúdio em Nova York que se tornaria importante, não apenas nacional, mas internacionalmente. Originalmente chamado Bob Blackburn Workshop e Creative Graphic Workshop, evoluiu da oficina de litografia na casa de Blackburn, com a gravura a entalhe adicionada na década de 1950. O artista-gravador estava comprometido com a diversidade, tanto em seus convites para artistas virem trabalhar em sua oficina como em sua abordagem experimental da produção de gravuras. Romare Bearden (1911-1988) estava no rol internacional de profissionais que contribuíram para o lendário *status* da Printmaking Workshop como um local acolhedor de inclusão de todos que desejassem trabalhar em suas locações sequenciais. Blackburn permaneceu no comando no século XXI e, após sua morte, a oficina foi absorvida como um programa da Elizabeth Foundation for the Arts de Nova York.

Em uma entrevista de 1993 com o artista Curlee Raven Holton, Blackburn disse que seus valores haviam sido definidos nas oficinas do Harlem, onde os artistas trabalhavam juntos, onde os artistas negros tinham um lugar:

“[...] meu jeito é o jeito de todas as pessoas. O jeito como eu era tratado por outras pessoas que desde cedo fizeram por mim sem levar em conta minha diferença, mas porque acreditavam que era o que devia ser feito. Tratava-se de humanidade, de relacionamentos. As pessoas se esquecem disso [...] Demonstrar o quanto tínhamos em comum e a relação primordial que o artista tem com sua comunidade [...] Os artistas têm aprendido uns com os outros. Isto remonta ao sistema de guildas do século XV. Faz parte do que é aprendizagem: troca e crescimento. Ninguém é dono da arte; ela é algo que você passa adiante. Se pudéssemos ensinar isso na política, talvez pudéssemos salvar o mundo”. (BLACKBURN in Holton, 1993)

No início de 1937, mais ou menos na mesma época em que as oficinas do Harlem incentivavam novos gravadores, foi criado o grupo American Abstract Artists. Desenvolvido a partir de afiliações livres que buscavam manter um sentido de comunidade artística durante a Depressão, o grupo incluía profissionais cujo compromisso intransigente com a abstração os distinguia de outros colegas inovadores. Esforços para divulgar seu trabalho geraram o compromisso da associação com um programa ativo de exposições. Para marcar sua primeira mostra em 1937, produziram um portfólio de litografias, todas intituladas *Untitled*, incluindo uma composição de Alice Trumbull Mason (**Figura 4**),

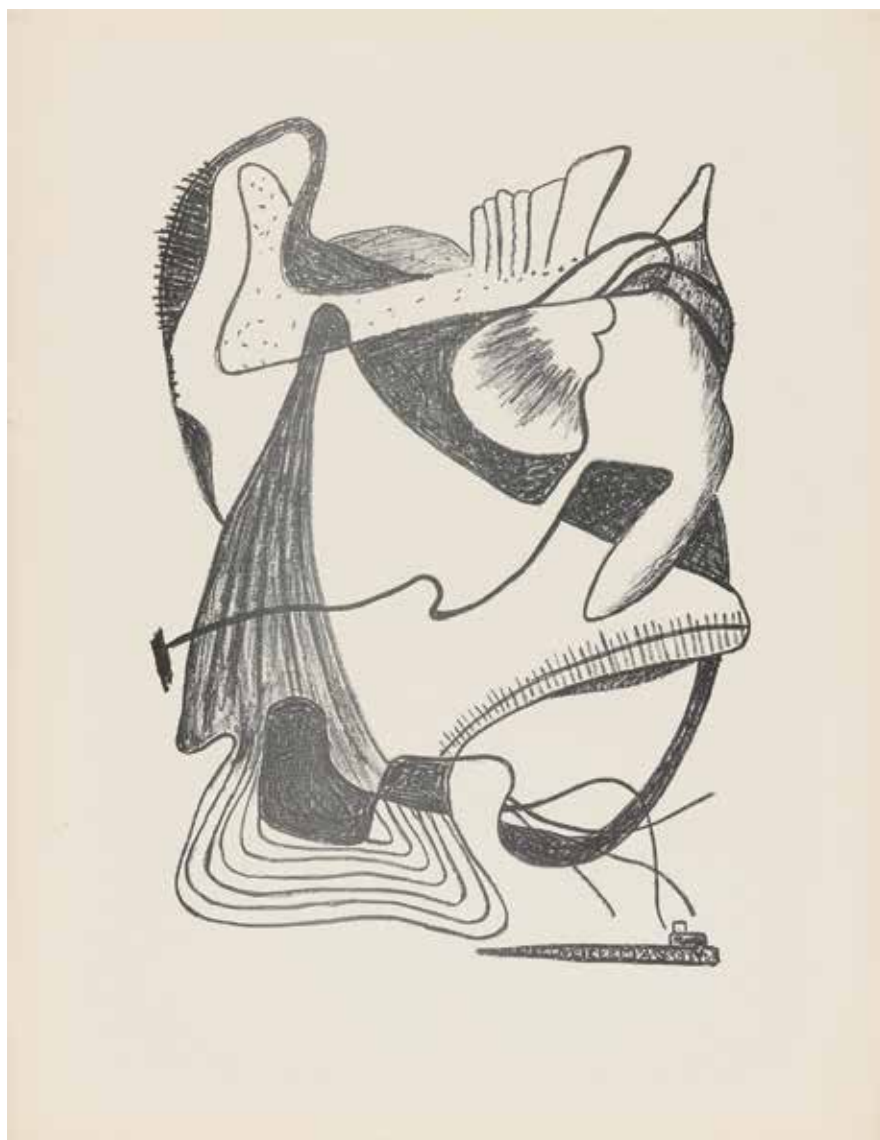


Fig. 4 • Alice Trumbell Mason

Untitled, from the portfolio
American Abstract Artists, 1937

litografias para um portfólio, 1/30, composição,
30,4 x 23,5 cm (21,5 x 15 cm).

Publisher: Squibb Galleries, New York. Printer: Cane Press,
New York. Edition 500. Gift of Stephen B. Browne in honor
of Byron and Rosalind Browne. Digital Image © The Museum
of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY.

uma das várias mulheres do grupo. O portfólio tanto anunciava a mostra como trazia um modesto rendimento: trinta gravuras mais o frontispício vendidos por cinquenta centavos. A campanha do portfólio era liderada por Vaclav Vytlačil, que lecionou na Arts Students League, entre outros lugares, e introduziu na abstração muitos de seus alunos e colegas. Entre eles estavam artistas que ele influenciou durante suas aulas de sábado no Uptown Art Laboratory/Harlem Community Art Center de Savage no final dos anos de 1930. Livros do ano com texto e imagens seguiram o portfólio da American Abstract Artists de 1937, mas em 1941 as atividades do grupo foram reduzidas por vários motivos, entre os quais a maior aceitação da abstração e o início da guerra.

Costuma-se sinalizar que o tamanho menor das gravuras, quando comparado ao das pinturas, e os processos indiretos de produzi-las, como a razão pela qual a geração de expressionistas abstratos não fez grande quantidade delas durante o período de Hayter, quando a gravura era mais proeminente. Há exceções, como Richard Pousette-Dart, cujas águas-fortes recentemente receberam atenção. Jackson Pollock (**cat. 44**) produziu menos águas-fortes que Pousett-Dart, mas quem sabe o que esse ilustre estudante de Benton poderia ter feito se sua vida não tivesse sido abreviada. Pollock propicia um fechamento razoável para esta exposição panorâmica de um período muito complicado da gravura nos Estados Unidos. Mas também sugere uma abertura para o que se seguiu, chamando a atenção para os outros de sua geração, cujos gestos dependiam mais da ação do braço (mais próximo de Pollock) do que da mão (como para Pousette-Dart).

Alguns desse grupo, como Willem de Kooning (1904-1997) e Philip Guston (1913-1980), por exemplo, durante seu período expressionista abstrato, descobriram que o potencial diretamente desenhado da litografia é mais condizente com seus impulsos, empregando processos nos quais os traços e os tons de uma imagem são visíveis à medida que são criados, embora ao reverso na orientação do que será visto quando impresso. Ambos criaram conjuntos significativos de trabalhos em gravura depois de 1955, quando as oficinas, particularmente aquelas voltadas a princípio para a litografia, passaram a desempenhar um papel crítico no panorama da gravura dos Estados Unidos. Esse panorama foi marcado pela tensão entre interesses internacionais e o da “americanidade” que remontava aos artistas do círculo de Stieglitz, como Marin (cuja arte foi essencial para o desenvolvimento de Willem de Kooning).

Isso é visto no trabalho da geração de Hayter e na cultura expansiva que resultou da explosão de oficinas de gravura pós-1955 nos Estados Unidos, que fomentaram diversas colaborações artísticas e publicação de gravuras em grande escala. Mas, como vimos, isso também ocorreu com as gerações que precederam Hayter, para os muitos artistas influenciados por Whistler, Dow e Savage que adotaram as ideias encontradas

em suas viagens e igualmente, ou talvez mais importante, por meio da arte de outros lugares, que eles viram perto de casa, visitando exposições em museus e galerias; lendo livros e periódicos de arte; mediante encontros com outros artistas em oficinas de gravura. Esses estúdios de colaboração continuam a ter uma forte presença, refletindo ideias também enraizadas na arte anterior e sendo impactadas por questões psicológicas, políticas, sociais, intelectuais e técnicas. Tudo isso desempenha um papel nas complexidades da gravura, já que ela é afetada por parâmetros de tempo e lugar.

REFERÊNCIAS

- BRODIE, Judith; JOHNSON, Amy, e LEWIS Michael J. **Three Centuries of American Prints from the National Gallery of Art**, (cat. expo.). National Gallery of Art (Washington, D.C.), 2017
- DOW, Arthur Wesley. **Composition: A Series of Exercises in Art Structure for the Use of Students and Teachers**, 1899 (reeditado em 1997 com nova introdução de Joseph Masheck).
- ELLIOTT, Claude L. **Pressing On: The Graphic Art of Wilmer Jennings**, (cat. expo.). Museum of Art, Rhode Island School of Design, 2001, com "Wilmer Jennings: A Remembrance" escrito pela filha do artista, Corinne Jennings.
- FINKELSTEIN, Louis. Marin and deKooning. **Magazine of Art 43** (out. 1950).
- GETSCHER, Robert. **The Stamp of Whistler**, exh. cat., Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, 1977.
- GREEN, Nancy E. e POESCH, Jessie. **Arthur Wesley Dow and American Arts & Crafts** (cat. expo.). Distribuído por The American Federation of Arts a partir de 1999.
- GREENOUGH, Sarah. **Modern Art and America: Alfred Stieglitz and his New York Galleries**. National Gallery of Art, Washington, 2001.
- HAMMOND, Leslie King. **Black Printmakers and the WPA**, (cat. expo.). Lehman Center, City University of New York 1989, verbetes biográficos de Elisabeth Lorin.
- HOLTON, Curlee Raven. Robert Blackburn — A modernist: My personal Story. in **Robert Blackburn: Passages**. The David C. Driskell Center at the University of Maryland, 1993 (cat. expo.).
- ITTMAN, John, ed. **Mexico and Modern Printmaking; A Revolution in the Graphic Arts, 1920-1950**. (cat. expo.). Philadelphia Museum of Art, 2006. Contribuições de Innes Howe Shoemaker, James M. Wechsler e Lyle W. Williams.
- MARQUANDT, Virginia Hagelstein. The American Artists School: Radical Heritage and Social Content in Art. **Archives of American Art Journal 26** (nº 4), 1986
- SEATON, Elizabeth G.; MYERS, Jane e WINDISCH, Gail, eds. **Art for Every Home: Associated American Artists, 1934-2000** (cat. expo.). Marianna Kistler Beach Museum of Art, Kansas State University, 2017
- STANNARD, William. **The Art-Exemplar; A Guide to Distinguish One Species of Print from Another, with Pictorial Examples and Written Descriptions of Every Known Style of Illustration**. Londres, 1859. Esta é uma publicação muito rara, encontrando-se alguns exemplares na Cary Graphic Arts Collection do Rochester Institute of Technology e no departamento de gravuras e desenhos da National Gallery of Art, Washington.

O Atelier 17 e seu Fundador, Stanley William Hayter

Ann Shafer

A história da arte ocidental normalmente enfatiza a pintura e a escultura, mas muitas vezes outras mídias são tão importantes para a produção do artista quanto para a trajetória da arte e das ideias. Nas capitais artísticas de Paris e Nova York do século XX, pintores e escultores também costumavam trabalhar na gravura, entre eles Henri Matisse, Marc Chagall, Joan Miró e Alexander Calder. Pablo Picasso fez mais de 3.000 gravuras ao longo de sua carreira — algumas em estabelecimentos profissionais de impressão, outras em seus próprios estúdios com gravadores que ele contratava diretamente, e ainda outras com o estúdio de impressão colaborativa e experimental, o Atelier 17 (GILMOUR, 1982, p. 13).¹ Fundado pelo artista inglês Stanley William Hayter em Paris em 1928, o Atelier 17 mudou-se para Nova York em 1940, e depois retornou a Paris em 1950, onde hoje permanece (WEYL, 2018).² A produção de gravuras de um grupo de pintores, escultores e gravadores que estavam entre as centenas de artistas que trabalharam no Atelier de Hayter ao longo de cinco décadas é uma área negligenciada da história da arte (SHAFER, 2012)³.

A história do Atelier 17 está indissolivelmente ligada à de seu fundador, um homem de legendário dinamismo — a escritora Anaïs Nin descreveu Hayter como “um arco teso ou uma mola enrolada a cada minuto, espirituoso, ágil, ebuliente, sarcástico” (NIN, 1969, p. 125-126). Formado como químico e geólogo, Hayter era um polímata cuja arte era informada pela matemática, pela psicologia junguiana e pelo mundo natural. Seus escritos expõem a técnica, mas também os significados que surgem de determinadas ferramentas e abordagens. Seus dois livros, **New Ways of Gravure** (1949, revisto e ampliado em 1966 e 1981) e **About Prints** (1962), continuam sendo importantes referências para artistas e historiadores⁴.

1 Picasso era amigo de Hayter, que relatou: “Não fizemos nada juntos até 1934. Mas fizemos juntos algumas chapas a buril. Ele vinha até minha casa, eu fazia ferramentas para ele e depois eu trabalhava na casa dele, e assim por diante” (GILMOUR, 1982, p. 13).

2 Embora 1927 seja a data mais citada da fundação do atelier, existem bons indícios sugerindo que 1928 seja a data correta (WEYL, 2018).

3 Partes deste ensaio foram previamente publicadas pela autora (SHAFER, 2012).

4 A primeira edição de **New Ways of Gravure** foi publicada em 1949 pela Pantheon Books, Nova York, e Routledge & Kegan Paul, Ltd, Londres. A segunda edição foi publicada em 1966 pela Oxford University Press, Londres. Como Hayter acrescentou conteúdo substancial a cada repetição, utilizamos a terceira edição ao longo de todo o artigo (New York: Watson-Guption Publications, 1981).

Para Hayter, as ferramentas e materiais usados pelo artista — seja cortando uma placa de cobre ou borrifando tinta sobre a tela — não eram simplesmente meios para um fim, mas instrumentos de descoberta. Embora seus livros e inovações técnicas assegurassem sua reputação como mestre de sua arte, para Hayter o aspecto mecânico era inseparável do desenvolvimento de ideias. Um levava à outra em uma fita de möbius de causa e efeito.

As inovações na produção que brotaram do Atelier 17 foram o subproduto dessa busca por ideias. Embora a experimentação fosse constante, o estúdio é via de regra associado a três importantes avanços materiais que permitiram novos tipos de imagens e novas maneiras de abordar o controle manual e a imaginação visual. Em primeiro lugar, a partir de 1928, Hayter foi decisivo para o renascimento da gravura, uma técnica que ele acreditava ser exclusivamente adequada aos objetivos da arte moderna, apesar de sua geração encará-la como o suporte rançoso das reproduções do século XIX.⁵

Em segundo lugar, Hayter revolucionou o uso da gravação em verniz mole, que permite que as impressões sejam tiradas diretamente de objetos achados — têxteis, papel, barbante, rede — para criar uma surpreendente variedade de texturas na chapa. Esse método baseia-se num revestimento macio, pegajoso e resistente a ácidos que cobre a chapa de metal; quando os materiais são nele pressionados e puxados de volta, trazendo consigo pedaços do revestimento, deixando um desenho visível no metal exposto que pode ser mordaçado por ácido. No início do século XX, tanto a gravura como a água-forte em verniz mole eram afastamentos em relação à prática comum. A água-forte, em lugar da gravura a entalhe, durante séculos havia sido o suporte de expressivo trabalho a *intaglio* e a água-tinta (um meio de polvilhar a chapa com grãos resistentes ao ácido), em vez de verniz mole, era geralmente usada para obter tons de cor.

A terceira invenção crítica do Atelier foi um novo processo de impressão de várias cores a partir de uma única placa. Durante séculos, os artistas esforçaram-se para encontrar formas de fazer impressões com a mesma mistura intuitiva de cores que usam na pintura, mas quase todos os métodos de impressão continuavam a depender de separações de cores nas quais a imagem tinha de ser quebrada a cada cor e, em seguida, recomposta por meio de várias passagens na prensa. A experiência da oficina com a impressão em cores simultâneas começou em 1931, mas foi usada com sucesso pela

⁵ Gravura e água-forte são ambas técnicas de entalhe nas quais a tinta é contida pelas linhas gravadas na chapa de impressão, mas a água-forte por muito tempo desfrutou de uma reputação mais “artística” devido à facilidade e espontaneidade com que os artistas podiam desenhar através da camada cerosa. O Atelier 17 foi instalado principalmente para gravuras a entalhe em metal, mas os artistas tinham liberdade para experimentar também com outras técnicas.

primeira vez por Hayter em 1943 (HAYTER, 1981, p. 200)⁶. O método aperfeiçoado no Atelier 17 era exigente, mas numa época em que a expressão pessoal e autográfica era essencial ao conteúdo da arte, colocava a gravura no mesmo plano da pintura.

Talvez por causa da singularidade dessas conquistas, os estudos sobre o Atelier 17 tendem a se concentrar nas técnicas, e não no que os artistas usaram para dizer.⁷ Hayter, no entanto, era tão eloquente sobre o conteúdo da arte quanto sobre seus meios. Sua finalidade, escreveu, era “levar o homem a uma compreensão mais completa de suas condições de existência” (HAYTER, 1974, não paginado).

Em 1926, depois de vários anos em Abadan, no Irã, trabalhando como químico para a Anglo-Iranian Oil Company, Hayter chegou a Paris com o objetivo de buscar a arte como profissão (DANIEL, 1980, não-propagado). Ele alugou um estúdio na 51 Rue du Moulin Vert e continuou gravando e pintando, dois interesses que ele havia perseguido enquanto estava no Oriente Médio. Hayter se jogou na cena artística dinâmica da cidade – seu estúdio era adjacente ao de Alberto Giacometti, e Alexander Calder, que estava iniciando as esculturas de arame que se tornariam o *Circo de Calder*, de 1926 a 1931, tinha um estúdio nas proximidades. Ambos se tornaram bons amigos⁸ (GILMOUR, 1982, p. 16 e BLACK, 1992, p. 36). Enquanto se matriculou em aulas na Académie Julien (cujos ex-alunos incluem Henri Matisse, Emil Nolde, Käthe Kollwitz e John Singer Sargent), Hayter conheceu o gravurista Joseph Hecht, um dos poucos artistas modernos que usando gravura em chapa de cobre para fazer imagens originais (WILKER, 1991, p. 128). Hayter passou a estudar com Hecht por vários anos e eles se tornaram amigos de longa data (MALONEY-ROSE, 1981, p. 11).

A gravura caiu em desgraça com os artistas modernos, em parte porque estava associada à reprodução comercial, e não à expressão individual, mas também devido à sua dificuldade física inerente. Enquanto na água-forte a agulha do artista desliza pelo verniz resistente a ácido, a linha é esculpida diretamente no cobre, usando força bruta refinada. Como o braço humano não pode exercer a força igualmente em todas as direções, as linhas não são direcionadas movendo a ferramenta de gravação (o buril), mas mantendo o buril firme e movendo a placa abaixo dele. Contraintuitiva e complicada de dominar, a gravura é menos precisa do que a fotografia, menos sensível ao toque pessoal do que a gravura a entalhe, e menos pragmática e colorida do que a litografia. Hayter, no entanto, foi atraído pela elegância nítida evidenciada no trabalho de Hecht.

6 Hayter considerou sua primeira cópia em cores simultânea bem-sucedida como *Centauresse*, 1943-1944 (B/M 157). B/M refere-se aos números de raisonné do catálogo de Hayter (HAYTER, 1981, p. 200).

7 Até mesmo o *slogan* para o título de **New Ways of Gravure** (1981) afirma “técnicas inovadoras de gravura tiradas do estúdio de um **mestre artesão**” (grifo meu).

8 De acordo com Peter Black, as esculturas de arame de Calder inspiraram Hayter a experimentar a transparência para evocar três dimensões em suas impressões. (BLACK, 1992, p. 36).

Além disso, ele reconheceu que, em sua complexidade e intransigência, a entalhe oferecia um caminho para o subconsciente. Foi nessa luta entre mente, mão e metal que Hayter encontrou seu *métier*.

As primeiras impressões de Hayter incorporam os métodos de gravar à ponta-seca (linhas riscadas no metal, produzindo rebarbas ásperas que seguram a tinta irregularmente). Seus temas eram cenas urbanas e naturezas-mortas até abraçar o Surrealismo e começaram a procurar arquétipos junguianos e imagens embutidas na mente irracional. Em 1933, mudou-se para o endereço que lhe deu o nome: 17 Rue Campagne-Première, onde permaneceu até a eclosão da II Guerra Mundial em 1939. O fato de o estúdio não receber um nome nos primeiros cinco anos sugere sua informalidade. Em Paris, artistas de todos os níveis passaram a trabalhar ao lado de Hayter: seus antigos vizinhos Calder e Giacometti; os surrealistas Joan Miró, André Masson e Max Ernst; o escultor americano David Smith; a abstracionista argentina Nina Negri; a artista canadense Dalla Husband; e dezenas de outros. Muitos desses artistas romperam com a representação tradicional, usando a abstração para explorar o subconsciente freudiano e junguiano, bem como as implicações metafísicas da forma e da expressão.

Apesar de todo o seu interesse pela vida interna da mente, no entanto, esses artistas estavam vivendo na Europa nos anos de 1930, quando as ameaças do fascismo e da guerra assolaram o continente. No Atelier 17, como em outros lugares, a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) galvanizou os artistas para a ação política. O atelier publicou dois portfólios de gravuras para o benefício das crianças refugiadas espanholas, *Solidarité*, 1938 e *Fraternity*, 1939, e Hayter assumiu um cargo no Office International pour l'Enfance, coordenando doações de artistas (HAYTER, 1938). De maneira mais dramática, Hayter também fez uma viagem secreta pela fronteira espanhola e a oficina abrigou ilegalmente refugiados espanhóis (FROST, 1941, p. 31). Como Anaïs Nin recordou:

Os refugiados da Espanha começaram a entrar em Paris. As leis eram rígidas: se alguém os abrigasse ou alimentasse, haveria uma punição de prisão e uma multa. Estes eram os lutadores, os feridos, os doentes. Todo mundo estava com medo de ajudá-los. William Hayter os escondeu em seu estúdio. (...) Eu estava ocupado preparando galões de sopa, que precisavam ser trazidos em pequenos recipientes para o estúdio de Hayter (NIN, 1967, p. 332).

Assim como os artistas se uniram em apoio aos espanhóis que precisavam de abrigo, eles também se uniram para enfrentar os desafios técnicos e conceituais da arte. Hayter esperava que as experiências compartilhadas dos artistas expandissem as fronteiras expressivas da gravura (SWEENEY, 1944, p. 3). Artistas trabalhando em colaboração, no mesmo espaço, espontaneamente compartilhando ideias técnicas e filosóficas, nunca tinham sido a norma.

O estúdio estava cheio de atividade até 03 de setembro de 1939, quando a França e a Grã-Bretanha declararam guerra à Alemanha em resposta à invasão da Polônia. Hayter partiu para a Inglaterra no dia seguinte (WATROUS, 1984, p. 127). Embora Peggy Guggenheim tenha conseguido embalar suas gravuras restantes e enviá-las para ele, a maioria das matrizes foi perdida ou destruída (HAYTER, 2015). No verão de 1940, Hayter estava nos Estados Unidos lecionando na Escola de Belas-arts da Califórnia, em São Francisco, e naquele outono ofereceu um curso na Nova Escola de Pesquisa Social de Nova York, chamado *Atelier 17*, estabelecendo efetivamente o estúdio em Manhattan.

Em Nova York, o estúdio tornou-se um ponto de encontro de emigrantes europeus e americanos aventureiros: Le Corbusier, Marc Chagall, Salvador Dalí, Jacques Lipchitz, André Masson e Yves Tanguy estavam entre os europeus bem conhecidos; Isabel Bishop, Louise Bourgeois, Louise Nevelson e Jackson Pollock foram alguns dos americanos que se juntaram a eles. Os efeitos da pedagogia de Hayter foram misturados. Bishop e Reginald Marsh, ambos dedicados à representação realista do mundo social ao seu redor, parecem não ter sido afetados pelos métodos de Hayter, assim como os pintores abstratos Mark Rothko e William Bazotes, que rapidamente deixaram de trabalhar lá (ALBERT, 2011, p. 28). Se esses artistas ganharam alguma coisa com seu tempo no *Atelier*, esse foi um capítulo não notável em suas carreiras. Robert Motherwell pode não ter adotado os métodos de Hayter, mas posteriormente comentou sobre a natureza essencial da camaradagem do atelier (COLSMAN-FREYBERGER, 1974, p. 24). Alguns artistas acharam a presença energética de Hayter sufocante: Nevelson comentou: “cada momento vez que eu respirei, ele estava lá” (MOSER, 1978, p. 2).

Para outros, no entanto, o *Atelier 17* em Nova York foi transformador — um lugar onde ideias, temas e até mesmo formas eram comuns, onde novos métodos e filosofias da arte eram trocados. Um grupo central absorveu não apenas os processos de Hayter, mas seu potencial pedagógico. Alguns desses artistas passaram a transformar o papel do ensino da gravura nos EUA, estabelecendo oficinas e departamentos universitários em todo o país. Gabor Peterdi, que trabalhou com Hayter em Paris e Nova York, lecionou na Brooklyn Art School e na Hunter College antes de se mudar para a Universidade de Yale em 1960, onde permaneceu por 26 anos como graduado pela Escola de Arte, tornando-se um dos mais influentes na nação. Na Universidade de Iowa, Mauricio Lasansky criou o departamento de gravura mais poderoso do país, enfatizando fortemente as técnicas de Hayter durante sua gestão de 1945 a 1985; Misch Kohn espalhou a notícia no Institute of Design, em Chicago, e na California State University, em Hayward, de 1949 a 1986; Krishna Reddy foi diretor do *Atelier 17* entre 1957 e 1976, seguido por muitos anos na New York University; e Ruth Weisberg lecionou na Universidade do Sul da Califórnia desde 1970. Por meio desses pioneiros

e seus descendentes, as gerações subsequentes continuaram o legado do Atelier 17 — sua crença no fazer como fonte de ideias, não apenas uma expressão delas; sua busca pela inovação formal e técnica; e seu ideal comum.⁹ Nas décadas posteriores a 1960, no entanto, a ênfase de Hayter na expressão pessoal e emocional estava fora de sintonia com o novo fascínio da arte contemporânea com o mundo externo. Na academia, o domínio de seu *ethos*, estilo e pedagogia provocou uma reação negativa. Somente nos últimos anos artistas e historiadores começaram a reavaliar seu trabalho e seu impacto.

No final da guerra, em 1945, o atelier estava tendo uma proeminência crescente nos Estados Unidos, mas Hayter sempre pretendia voltar a Paris. Uma viagem inicial à França em 1946 revelou que nada restava dos suprimentos e equipamentos do estúdio. Hayter retornou a Nova York, mas não achou os EUA propícia à criatividade (MOSER, 1976, p. 32). Robert Broner, artista do atelier, lembrou-se do desalento de Hayter diante da caça às bruxas anticomunistas provocada pelo senador Joe McCarthy: “Ele achava que todos os seus amigos estavam sendo perseguidos e expulsos do país, etc. Ele achava que não era uma atmosfera receptiva para alguém que estava basicamente comprometido com a inovação na gravura, mas realmente com todo o senso de inovação nas ideias das várias artes” (BARRIE, 1974). Finalmente, em 1950, Hayter voltou para a França e restabeleceu o Atelier 17 em Paris, onde continuou sua própria prática e trabalhou com artistas até sua morte em 1988. O New York Atelier permaneceu aberto até 1955 sob uma sequência de diretores: Karl Schrag, Terry Haass e Harry Hoehn (co-diretores), James Kleege, Peter Grippe e Leo Katz (JOHNSON, 1980, p. 77).

Em Paris, a oficina continuou a atrair artistas da Europa, das Américas e, cada vez mais, da Ásia (GILMOUR, 1982, p. 12). Hayter afirmou que, na década de 1970, pode-se ouvir 26 línguas diferentes no estúdio em um determinado dia (HAYTER, 1981, p. 207). Esse cosmopolitismo nem sempre foi bem-vindo e a oficina foi forçada a mudar várias vezes em resposta a reclamações de vizinhos sobre o número de estrangeiros indo e vindo (HAYTER, 2015). Após a morte de Hayter, o Atelier 17 foi renomeado Atelier Contrepoint; Hector Saunier assumiu a direção e continua no comando junto com Juan Valladares. Ainda é preenchido com artistas de todos os cantos do globo.

Atelier 17 mudou a gravura no século XX. Ele treinou centenas de artistas ao longo de cinco décadas e fez avanços técnicos que se espalharam pelo mundo por meio de livros de Hayter e outros artistas do Atelier, como John Buckland-Wright, Peter Peterdi,

⁹ Uma lista de artistas do Atelier 17 foi compilada por Joann Moser para sua dissertação de 1976, embora seja impossível dizer que está completa. A mesma lista está disponível no site do Atelier Contrepoint.

Julian Trevelyan, Ruth Leaf e Krishna Reddy.¹⁰ O impacto do trabalho que esses artistas produziram afeta a maneira como todos nós — artistas e espectadores — pensamos e entendemos obras de arte.

Embora Hayter permaneça um sinônimo de atelier, ele sempre manteve seu próprio estúdio no qual ele criou um corpo substancial de pinturas. Hayter acreditava que a ideia e a técnica são inseparáveis. Escrevendo em 1949, ele argumentou “que a separação frequentemente feita entre conteúdo e meios de expressão em mídia gráfica é arbitrária e pode levar ao erro, que quando a separação é completa a ideia permanece sem expressão e a técnica um exercício estéril” (HAYTER, *EIGOS DE TIGER*, 1949, p. 41). Em livros, ensaios, discursos e artigos, ele sustentou que a arte nos ajuda a entender nosso lugar no mundo, e que o atelier era um lugar perfeito de investigação:

O coração do Atelier: É uma expressão mais visual, questionando, descobrindo, entendendo como as imagens funcionam nos seres humanos, como o que vemos afeta o que sentimos. Todas as técnicas inovadoras são concebidas para melhor explorar o que realmente importa (LODGE, 1988, p. 55).

Na vida, Hayter era uma figura arrebatadora: “um indivíduo nitidamente excêntrico”, lembra o artista David Barthold, “o equivalente modernista de um patriarca bíblico, carregado de teoria e ardente com convicção estética” (BARTHOLD, 2016). Não havia objetivo maior do que explorar a imaginação, mas ele acreditava que só poderia ser alcançado por meio do domínio de materiais e processos: “há dois elementos na criação de uma obra de arte - o elemento inconsciente do qual a inspiração vem e o extremo controle racional dos métodos de execução ”(ANDERSON, 1990, p. 24).

Hayter, o Artista

Em 1929, Hayter começou a expor com os surrealistas, e suas gravuras desse tempo dão forma precisa à dicotomia entre esse “elemento inconsciente” e “controle racional”. Ele adotou a prática do desenho automático — deixando a mão guiar sem direção da mente consciente — seguidos de momentos de avaliação: quais temas se repetiam; quais pareciam repletos de conteúdo psíquico latente? (HAYTER, 1981, p. 230)¹¹. Como muitos de seus pares, Hayter foi atraído pela teoria do inconsciente coletivo de Carl Jung, que postulava a existência de formas arquetípicas que carregam conotações

¹⁰ BUCKLAND-WRIGHT, John, **Etching and Engraving: Techniques and the Modern Trend**, London: The Studio Limited, 1953; PETERDI, Gabor, **Printmaking: Methods Old and New**, New York: The Macmillan Company, 1959; TREVELYAN, Julian, **Etching: Modern Methods of Intaglio Printmaking**, London: Studio Books, 1963; LEAF, Ruth, **Etching, Engraving and Other Intaglio Printmaking Techniques**, New York: Dover Publications, 1976; and REDDY, Krishna, **Intaglio Simultaneous Color Printmaking: Significance of Materials and Processes**, Albany, New York: State University of New York Press, 1988.

¹¹ Hayter não gostava do termo “rabisco” e o depreciava em **New Ways of Gravure** como “um diminutivo desdenhoso” (HAYTER, 1981, p. 230).

uniformes para todas as pessoas (JUNG, 1917)¹². A visão junguiana combinava com seu próprio instinto de que suas imagens pessoais poderiam ressoar com a imaginação do espectador. Hayter fazia desenhos em papel muito fino ou translúcido (preferia o papel de correio aéreo); mantendo essas folhas à luz, ele poderia sobrepor seus desenhos, experimentando com a composição e desenvolvendo novas formas inesperadas e estímulos para a mente (HAYTER, 1981, p. 213).¹³

Inspirado pelas esculturas de arame de seu amigo e vizinho, Calder, Hayter abriu suas formas, delineando seus contornos em vez de descrever seu volume interior com sombreado (BLACK, 1992, p. 36). Esses sólidos transparentes são uma característica essencial das seis gravuras que compõem seu portfólio *Paysages Urbains*, 1930. Cada imagem retrata uma cena de rua parisiense e uma paisagem imaginária conflitante sobreposta (HAYTER, 1949, p. 87)¹⁴. Os locais escolhidos por Hayter estão praticamente inalterados hoje, então podemos ver que ele mostrou alguns edifícios em sentido inverso e alguns corretamente orientados. Como uma imagem impressa é o espelho da matriz, o artista deve trabalhar em sentido inverso ao gravá-la para que ela apareça na direção correta no papel. Hayter fez isso apenas algumas vezes e a inconsistência é curiosa.

Pode-se também perguntar sobre as razões por trás de sua escolha de locais. Um local, a Place Falguière, ficava a uma quadra do estúdio do amigo e mentor de Hayter, Hecht (WILKER, 1991, p. 127). Duas das impressões são vistas do mesmo local: o restaurante mostrado na *Rue de Repos* (**Figuras 1 e 2**) fica do outro lado da rua do muro do cemitério mostrado na gravura *Père Lachaise* (**Figuras 3 e 4**). Curiosamente, a *Rue de Repos* lê corretamente, enquanto *Père Lachaise* é invertida da esquerda para a direita. Da mesma forma, *Rue de la Villette* e *La Villette* oferecem vistas ligeiramente diferentes do mesmo cruzamento. Esta rua mudou substancialmente desde 1930; a estrada que Hayter mostra subindo a colina é agora uma escada de pedestres. Vale a pena notar que a esquina retratada, que pode ser identificada pelo viaduto que se estende para fora da borda de ambas as imagens, não se encontra na *Rue de la Villette*, mas na vizinha *Rue de Crimée*. (Como Hayter atribuiu títulos para as seis cópias muito depois de terem sido feitas, talvez isso seja compreensível).

¹² Jung falou pela primeira vez do inconsciente coletivo em uma palestra de 1916 em Zurique. Uma tradução francesa da palestra foi publicada no mesmo ano em *Archives de Psychologie*, bem como em um volume em inglês das obras coletivas de Jung em 1917, como *A Concepção do Inconsciente* em **Collected Papers of Psychoanalysis Psychology** (Londres, 1917, e Nova York, 1921).

¹³ Hayter comentou sobre o uso de papel de correio aéreo em **New Ways of Gravure** (HAYTER, 1981, p. 213). É intrigante considerar se Hayter estava familiarizado com as imagens de sobreposição feitas entre 1928 e 1930 por Francis Picabia, que tinha uma abordagem semelhante à criação de imagens, embora ainda não tenha sido identificada nenhuma relação.

¹⁴ *Paysages Urbains* foi impresso por Paul Haasen e publicado pela Editions Quatre Chemins. HAYTER (1949, p. 87).



Fig. 1 • Rue de Repos, Paris
Photograph by Benjamin Louis Levy



Fig. 2 • Stanley William Hayter

Rue de Repos, from the portfolio *Paysages Urbains*, 1930.

ponta-seca em papel marfim, 20,6 x 23,9 cm.

Baltimore Museum of Art: John Dorsey and Robert W. Armacost Bequest Funds.

Restricted Gift of the Charles Levy Circulation Company;

Purchased from Graphics International Ltd., Washington D.C.

© HAYTER, Stanley William/AUTVIS, Brasil, 2019



Fig. 3 • Père Lachaise, Paris
Photograph by Benjamin Louis Levy



Fig. 4 • Stanley William Hayter

Père Lachaise, from the portfolio *Paysages Urbains*, 1930.

ponta-seca em papel marfim, 20,7 x 26,7 cm.

Baltimore Museum of Art: John Dorsey and Robert W. Armacost Bequest Funds.

Restricted Gift of the Charles Levy Circulation Company;

Purchased from Graphics International Ltd., Washington D.C.

© HAYTER, Stanley William/AUTVIS, Brasil, 2019

Em cima e através desses lugares reais, Hayter colocou visões sobrenaturais extraídas de sua imaginação. O artista distinguiu esses dois mundos que se sobrepõem por meio da natureza física de suas linhas: a realidade concreta de Paris é apresentada em ponta-seca, enquanto as figuras imaginárias são completadas em gravura a entalhe. Linhas de ponta-seca, que são simplesmente arranhadas na placa, são rasas; na impressão, a tinta apenas sobe acima do papel e a borda da linha é macia e quente. A tinta das linhas gravadas, por outro lado, forma cristas escuras e, na opinião de Hayter, frias (HAYTER, 1981, p. 37).

Em *Père Lachaise*, as linhas de ponta-seca descrevem um cadáver deitado na rua do lado de fora da parede do cemitério. O contorno gravado de uma mão flutua na frente do corpo como se estivesse arrancando seu espírito. Em *La Villette*, a desolada rua do ponta-seca é visitada por um cavalo transparente e gravado a entalhe. Os matadouros de La Villette eram uma característica proeminente do bairro até a década de 1970 e pode-se imaginar o animal como um fantasma retornando do matadouro; como a mão flutuante em *Père Lachaise*, pertence ao mundo dos sonhos. Pode parecer contraintuitivo que a paisagem urbana “real” tome forma nas linhas etéreas e plenas da ponta-seca, enquanto o imaginário ocorre na certeza brilhante da gravação a entalhe, tantas vezes usada para melhorar a estrutura e renderizar sólidos. Essa inversão de expectativa serviu ao objetivo expressivo de Hayter: ele explorou o caráter visual e as associações culturais dessas técnicas para enfatizar a presença vital de forças subconscientes em um mundo que pode ser menos substancial do que imaginamos.

A tensão entre a realidade material e a interpretação psíquica que atravessa as *Paysages Urb* foi desenvolvida nas seis matrizes sem título de Hayter para o portfólio *The Apocalypse, 1930-1932*. Aqui paisagens urbanas são substituídas por estruturas abertamente surrealistas e o todo é acompanhado por versos escritos por Georges Hugnet em resposta às imagens. É um grupo menos coeso do que o conjunto anterior: os tamanhos das placas variam e as técnicas e o sentido do *design* se alteram. A sexta placa em *The Apocalypse* (**cat. 20**) reúne muitas das preocupações de Hayter. Linhas de ponta-seca articulam um totem vertical cujos recortes o revelam como o espaço negativo dentro de um punho cerrado; linhas em *loop* de gravura em torno sugerem uma mão. Hugnet escreveu: “quando a mão se retira, nada resta senão este monumento erigido à sua memória e ao vazio que se tornou uma estátua”¹⁵ (REYNOLDS, 1967, p. 5). Como nos *Paysages Urbains*, técnicas distintas indicam estados mentais separados e modos diferentes de interação com o mundo: objetivos e subjetivos; racional e irracional; passivo e ativo.

¹⁵ “Quand la main se retire, il ne demeure plus que ce monument dressé à la mémoire du poing fermé et du vide devenu statue.” A versão em inglês pode ser vista in REYNOLDS, 1967, p. 5.

Fisicamente, as linhas de Hayter eram substanciais. Ele explorou o relevo físico das linhas impressas para criar imagens tangíveis e pictóricas. A pressão da impressão de um entalhe comprime o papel ao mesmo tempo que comprime a tinta rígida das ranhuras nos sulcos. Hayter também cortava sulcos profundos em suas placas com um *scorper*, uma técnica conhecida em francês como *gauffrage*. Demasiado profundas e largas para segurar a tinta, tais incisões produzem relevos de papel branco dramáticos que se erguem acima das superfícies pintadas e impressas à sua volta.¹⁶ Tal dimensionalidade não era uma ilusão pictórica, mas uma verdade física. Hayter queria que suas impressões fossem objetos. Ele disse: “minha primeira visão de qualquer obra de arte é: é uma coisa? É uma coisa em si? É real? Porque a menos que você esteja convencido disso, você não tem nada” (HIRSCHL & ADLER, 1998, p. 12).

As impressões de Hayter das décadas de 1940 e 1950 marcam seu compromisso sério com o problema da gravura em cores simultânea. Para os artistas que pintam, é natural querer usar a cor intuitivamente, em vez de usar o mapeamento estratégico exigido pela maioria dos métodos de impressão (REYNOLDS, 1967, p. 7-8). Anteriormente, as gravuras podiam ser coloridas à mão após a impressão; ou a placa pode ser pintada *à la poupée* com manchas adjacentes de cores diferentes; ou, mais comumente, as cores eram quebradas em placas separadas, depois impressas uma sobre a outra em várias passagens pela prensa. Hayter experimentou várias maneiras de obter cores em uma única placa antes de imprimir, incluindo aplicar tinta a estênceis por meio de rolos na serigrafia. O ápice da gravura colorida simultânea, no entanto, foi a técnica desenvolvida no Atelier 17 por Krishna Reddy e Kaiko Moti, que veio a ser conhecida coloquialmente como “impressão viscosa”, embora Hayter preferisse o termo “gravura colorida simultânea”, já que todas as tintas têm viscosidade. Este método permitiu que os artistas brincassem com a interação fluida das cores (ou impedissem sua interação) de maneiras inéditas.

Hayter adotou esses métodos em um grande corpo de gravuras coloridas focadas na mitologia e no conflito físico. A ruptura e a carnificina da II Guerra Mundial e as terríveis revelações do Holocausto suscitaram profundas questões metafísicas e morais para numerosos artistas, Hayter entre eles. Muitas de suas impressões coloridas desta época tratam do conflito humano e do desespero, e em um caso, tragédia pessoal. *Cinq Personnages*, 1946 (**cat. 25 e 26**), é considerada a composição mais importante de Hayter, bem como um marco na história da gravura. Apresentando formas de bumerangue, teias radiantes de cor e linhas emaranhadas em um arranjo dinâmico, representa o estilo icônico de Hayter em seu auge e faz uso de suas técnicas mais célebres: desenho automático, gravura *softground* para tons e texturas, relevos de papel branco

¹⁶ Hayter empregou o *scorper* em muitos trabalhos, o primeiro dos quais foi *Woman in Net*, 1934 (B/M 81). Seu uso é muito claramente exibido no *Sábado das Bruxas*, 1957-1958 (B/M 239).

não entintado e o primeiro uso bem-sucedido em grande escala da impressão em cores simultânea com várias tintas aplicadas na placa com rolos e estênceis. O pessoal da *Cinq* também é o trabalho mais íntimo de Hayter. É um memorial para seu filho, David, que morreu de tuberculose aos 16 anos. Após o divórcio de seus pais em 1929, David foi criado por sua mãe, Edith Fletcher Hayter, e só veio para ficar com Hayter nos últimos meses de sua vida (HAYTER, 2016).

Em *Cinq Personnages*, o corpo inclinado à direita representa David e foi inspirado pela figura de Cristo em uma pintura renascentista da *Pietà* de Enguerrand Quarton (ESPOSITO, 1990, p. 48-49). As quatro figuras restantes são difíceis de decifrar. Um par sobre o cadáver e outros dois estão entrelaçados à esquerda, um do lado direito e o outro de cabeça para baixo. No centro superior há um esboço totêmico de uma criança, executado com *scorper* e livre de tinta, de modo que flutue em um plano em frente ao resto da composição. Na extrema esquerda, o bico laranja de um pássaro quase rompe a borda da imagem. Formas abstratas giram em torno dessas figuras, aumentando o sentimento de desconforto.

Tendo dominado as técnicas manifestadas em *Cinq Personnages*, Hayter mudou de rumo na década de 1950 para perseguir um conjunto muito diferente de processos e temas. *Varèche*, 1958 (**cat. 29**), faz parte de um grupo de estampas coloridas com composições completas que parecem completamente abstratas; pingos e gestos aparentemente aleatórios cobrem a placa. Hayter, no entanto, nunca aceitou a abstração pura como um tema significativo — mesmo quando seus sujeitos desafiam a representação convencional, seus títulos os ancoram no mundo dos lugares e das coisas. *Varèche* (**cat. 29**) é um dos muitos trabalhos inspirados pelo surgimento de água em movimento, peixes e vegetação submersa. O desenho autográfico direto que havia sido essencial para o trabalho de Hayter desde que começou a gravar desapareceu, substituído por uma variedade de dispositivos que poderiam ser acionados por sua mão, mas cujos resultados eram muito mais abertos ao acaso: vazamento de latas de líquido suspenso como pêndulos e canetas que poderiam driblar e borrifar chuvas de tinta que agissem para resistir à mordida ácida, deixando suas marcas na placa à medida que caíssem. Esses sistemas registravam, em vez de retratar, o comportamento de líquidos em movimento.

Como antes, Hayter estava explorando forças físicas e propriedades materiais, criando ativamente — não apenas incorporando — conteúdo. Pode-se vê-lo à procura de um equilíbrio entre a física (à qual os seres humanos são irrelevantes), a psique (profundamente humana, mas em grande parte além de nossa direção consciente) e o domínio técnico (nosso ápice limitado de controle total). Para Hayter, a força incontornável da água não era apenas um belo efeito da natureza, mas um emblema da incapacidade da humanidade de parar o tempo (KAINEN, 1992, p. 16).

Formalmente, *Varèche* (**cat. 29**) compartilha qualidades com as pinturas por gotejamento de Jackson Pollock, que trabalhou com Hayter em Nova York em 1944 e 1945. Pollock começou sua carreira no Atelier 17 como todo mundo fez, criando uma placa experimental de estudos com o buril e aprendendo a manter a ferramenta firme na mão enquanto gira a placa para criar curvas. Trabalhando dessa maneira, um artista está constantemente olhando para a placa de todos os lados (enquanto imagina o reverso esquerdo-direito de como a imagem impressa aparecerá). Hayter encorajou *nouveaux* no estúdio a criar *designs all-over* em suas placas experimentais e estimulou o trabalho com o braço estendido em vez de apoiar-se em um cotovelo (HAYTER, 1981, p. 65). Esses eram os hábitos que Pollock traduzia para a pintura sobre tela, assim como Hayter — ambos pintados com o suporte virado em ângulos estranhos, bem como no chão —, mas a diferença entre os dois era profunda (ALBERT, 2011, p. 122). Para Pollock, a tríade de artista, ação e objeto formava uma entidade coerente e autossuficiente. Conteúdos externos, como alusão pictórica ao mundo natural, foram excluídos. Hayter, por outro lado, nunca abandonou a representação, mesmo quando retratava formas subconscientes. Sua arte era baseada na conexão entre as percepções interiores da mente e a presença física do mundo — uma ponte que ele construiu por meio da experimentação constante.

Enquanto gravuras como *Varèche* (**cat. 29**) são ignoradas, Hayter pegou o buril novamente no final dos anos de 1960 e continuou a usá-lo em combinação com outras técnicas para o resto de sua vida. Em *Torso*, 1986 (**Figura 5**), Hayter usou listras com variantes de cores invertidas, pintando a composição central do entalhe em verde, vermelho e laranja fluorescente. A forma do tronco é definida por uma máscara que foi colocada na placa com tinta, bloqueando os rolos de depositarem as tintas azul e amarela no papel e produzindo uma área de branco sobre o fundo. A forma positiva do tronco, descrita por uma ausência, ecoa o enigma da placa seis de *The Apocalypse*, em que o espaço negativo de um punho cerrado é descrito por um volume positivo. Nesse final de impressão, as investigações cognitivas e técnicas acumuladas de quatro décadas se uniram.

Há muito que Hayter e Atelier 17 são reconhecidos como forças críticas na revitalização da gravura na Europa e nos Estados Unidos em meados do século XX. Por meio de sua influência em Pollock e outros pintores, Hayter foi reconhecido como um agente de mudança na arte moderna e contemporânea de forma mais ampla. Sua crença no confronto destemido entre artista e material — seja uma placa de cobre pintada ou tinta a óleo sobre tela — foi fundamental para o Expressionismo Abstrato, e sua promoção de um ambiente de trabalho colaborativo e de processos indiretos e contrainstintivos criou um espaço de não-intencionalidade que muitos artistas subsequentes optaram por ocupar

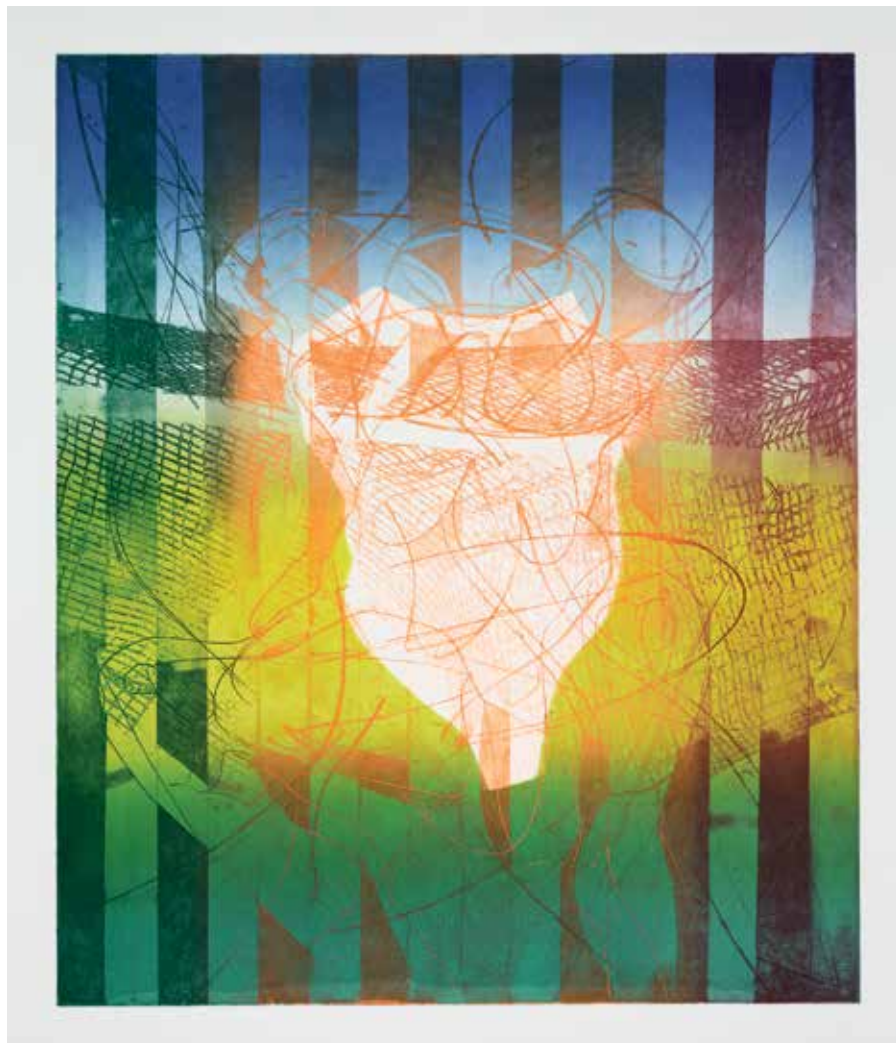


Fig. 5 • Stanley William Hayter

Torso, 1986, printed (impressão) 2015
água-forte impressa em verde (entalhe), laranja
fluorescente (entalhe), vermelho escuro (entalhe),
gradiente azul-amarelo (relevo), com máscara.
Baltimore Museum of Art. Gift of Désirée Hayter, Paris.
© HAYTER, Stanley William/AUTVIS, Brasil, 2019.

As gravuras e outros trabalhos que vieram da mão de Hayter, no entanto, nem sempre receberam o devido valor. Sua lealdade à representação fez com que ele parecesse menos aventureiro do que os pintores de Nova York que aprenderam com ele, e sua fascinação vitalícia pelos desafios técnicos e pela colheita do imaginário do subconsciente o colocou fora de sintonia com movimentos posteriores da Pop ao Pós-Modernismo. Mas, se tivermos tempo para olhar, lenta e cuidadosamente, nas gravuras de Hayter, não poderemos deixar de ver um artista que fez o que grandes artistas devem fazer: casar técnica e conteúdo na busca de algo que nunca foi dito assim antes¹⁷.

REFERÊNCIAS

- ALBERT, Pierre-François and ALBERT, François. **Hayter: The Paintings**. Montreuil, France: Gourcuff Gradenigo, 2011.
- ANAÏS, Nin. **The Diaries of Anaïs Nin**, Vol. 2: 1934–1939, ed. Gunther Stuhlmann. New York: Harcourt Brace and Company, 1967.
- ANAÏS, Nin. **The Diary of Anaïs Nin**, Vol. 3: 1939–1944, ed. Gunther Stuhlmann. New York: Harcourt Brace and Company, 1969.
- ANDERSON, Susan M. **Pursuit of the Marvelous: Stanley William Hayter, Charles Howard, Gordon Onslow Ford**. Laguna Beach, CA: Laguna Art Museum, 1990.
- BARRIE, Dennis. **Interview with Robert Broner**, 1974. The Archives of American Art. <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-broner-11618>. 1974. Acesso em 18 nov. 2018.
- BARTHOLD, David, email para o autor, 12 fev. 2016.
- BLACK, Peter Black and MOORHEAD, Désirée. **The Prints of Stanley William Hayter: A Complete Catalogue**. London: Phaidon Press, 1992.

¹⁷ A autora deseja agradecer Ben Levy, Tru Ludwig e Susan Tallman pelo seu inestimável apoio e conselho.

BLACK, Peter. Differing Modes of Representation: The Originality of Hayter's Imagery. In: **The Prints of Stanley William Hayter: A Complete Catalogue**, eds. Peter Black and Désirée Moorhead. London: Phaidon Press, 1992, p. 36-47.

BUCKLAND-WRIGHT, John. **Etching and Engraving: Techniques and the Modern Trend**. London: The Studio Limited, 1953.

COLSMAN-FREYBERGER, Heidi. Robert Motherwell: Words and Images, **Art Journal** 34, nº 1, Autumn 1974, p. 19-24.

DANIEL, Malcolm. **Innovations in Intaglio: S.W. Hayter and The Atelier 17**. Baltimore, MD: The Baltimore Museum of Art, 1980.

ESPOSITO, Carla. **Hayter e l'Atelier 17**. Rome: Calcografia, 1990.

FROST, Rosamund. The Chemically Pure in Art: W. Hayter, B.Sc., Surrealist, **Art News** 40, nº 7, mai. 1941, p. 15-31.

GILMOUR, Pat. Interview with Stanley William Hayter, **Print Review** 15, 1982, p. 11-18.

HAYTER Désirée Hayter, email para o autor. 28 de jun. 2016.

HAYTER Désirée, entrevista com o autor, 03 de fev. 2015, Paris.

HAYTER, Stanley William. **New Ways of Gravure**, 3rd ed. New York: Watson-Guption Publications, 1981.

HAYTER, Stanley William. **About Prints**. London: Oxford University Press, 1949.

HAYTER, Stanley William. **Hayter at La Tortue Galerie**. Santa Monica, CA: Tortue Gallery, 1974.

HAYTER, Stanley William. Interdependence of Idea and Technique in Gravure. **The Tiger's Eye** 8, nº 1, 15 jul. 1949, p. 41-45.

HAYTER, Stanley William. Letter to Julian Trevelyan, 10 mar. [1938], JOT 16_24, **Papers of Julian Otto Trevelyan**, Trinity College Library, Cambridge.

HIRSCHL & ADLER. **Eccentric Orbits: Stanley William Hayter, Charles Howard, Knud Merrild, Kay Sage**. New York: Hirschl & Adler Galleries, 1998.

JOHNSON, Una E. **American Prints and Printmakers**. New York: Doubleday and Company, 1980.

JUNG, Carl, The Conception of the Unconscious. In: **Collected Papers of Psychoanalytic Psychology**. London, 1917 and New York, 1921.

KAINEN, Jacob. Stanley William Hayter: An Introduction. In: **The Prints of Stanley William Hayter: A Complete Catalogue**, eds. Peter Black and Désirée Moorhead. London: Phaidon Press, 1992, 8-17.

LEAF, Ruth. **Etching, Engraving and Other Intaglio Printmaking Techniques**. New York: Dover Publications, 1976.

LODGE, Jean. **Working in Atelier 17. In: The Renaissance of Gravure: The Art of S.W. Hayter**, ed. P.M.S. Hacker. Oxford: Ashmolean Museum, 1988, p. 4555.

MALONEY-ROSE, Mary. **Atelier 17 as Catalyst: Minna Citron and Sue Fuller 1930-1970**. MA thesis, Michigan State University, 1981.

MOSER, Joann. The Impact of Stanley William Hayter on Post-War American Art. **Archives of American Art Journal**, 18, nº 1, 1978, p. 2-11.

MOSER, Joann. The Significance of Atelier 17. In: **The Development of Twentieth-Century American Printmaking**. PhD diss., University of Wisconsin-Madison, 1976.

PETERDI, Gabor. **Printmaking: Methods Old and New**. New York: The Macmillan Company, 1959.

REDDY, Krishna. **Intaglio Simultaneous Color Printmaking: Significance of Materials and Processes**. Albany, New York: State University of New York Press, 1988.

REYNOLDS, Graham. **The Engravings of S.W. Hayter**. London: Victoria and Albert Museum, 1967.

SHAFER, Ann. Hayter: Content and Technique. **Art in Print** 2, nº 3, set.-out. 2012, p. 11-16.

SWEENEY, James Johnson. Hayter and Studio 17. **Museum of Modern Art Bulletin** 12, nº 1. ago. 1944, p. 35.

TREVELYAN, Julian. **Etching: Modern Methods of Intaglio Printmaking**. London: Studio Books, 1963.

WATROUS, James. **A Century of American Printmaking, 1880-1980**. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1984.

WEYL, Christina. Shifting Focus: Women Printmakers of Atelier 17. **Woman's Art Journal** 39, nº 1, Primavera/Verão, 2018, p. 12-22.

WILKER, Jenny Squires. Joseph Hecht: Animalier-Burinate. **The Print Collector's Newsletter** 22, nº 4, set.-out. 1991, p. 126130.

Mudança de Foco: Mulheres Gravuristas do Atelier 17

Christina Weyl

Em 1938 e 1939, o Atelier 17 publicou dois portfólios, *Solidarité* e *Fraternity*, em benefício das crianças desalojadas pela Guerra Civil Espanhola (1936-1939).¹ A lista de nomes de artistas é como um Quem é Quem de modernistas influentes: Pablo Picasso, Joan Miró, André Masson, John Buckland-Wright, Yves Tanguy, Joseph Hecht, Wassily Kandinsky, Roderick Mead, Dolf Reiser, Luis Vargas, Stanley William Hayter e Dalla Husband. Espere. Volta o filme. Quem foi Dalla Husband? E como ela entrou para este grupo eminente?

Husband (1899–1943) é a carta fora do baralho, como a única artista mulher. Mesmo no âmbito das bolsas de estudos disponíveis no Atelier 17, seu nome é raramente mencionado, mas ela foi fundamental para os primeiros anos de atelier. Ela foi uma entre as duas mulheres que primeiro abordaram Hayter sobre formação em gravura, levando à fundação do estúdio. Ela produziu e exibiu gravuras em Paris nas décadas de 1920 e 1930, e ela e Hayter se envolveram romanticamente durante a última parte daquele período.²

1 Este ensaio foi revisado a partir de sua publicação inicial no **Woman's Art Journal** 39, nº 1, Primavera / Verão 2018, p. 12-22 e é reimpresso com permissão. Obrigado a Susan Tallman, Ann Shafer, Peggy Barlow e Joan Marter, que leram e comentaram versões anteriores deste ensaio. Esta pesquisa deriva do meu livro **The Women of Atelier 17: Modernist Printmaking in Midcentury New York** (Yale University Press, em 2019).

No final de 1938, Hayter trabalhava no Office Internationale pour l'Enfance como "secretário encarregado de exposições e doações de artistas". Stanley William Hayter, carta a Julian Trevelyan, 23 dez. 1938, JOT 16_28, Papers of Julian Otto Trevelyan, Trinity College Library Cambridge [doravante citada como PJOT]. Em julho de 1938, a organização havia estabelecido um fundo de auxílio, o fundo de la Commission d'Aide aux enfants espagnols réfugiés en France, que presumivelmente recebeu os rendimentos obtidos de *Solidarité* e *Fraternity*.

2 Embora Husband e Hayter tenham se conhecido no final da década de 1920, seu relacionamento romântico parece ter começado no início dos anos de 1930, durando até 1937 ou 1938. Os catálogos anuais para os *Surindépendants* revelam que ela morou perto do estúdio de Hayter durante boa parte de seu tempo em Paris (na Rue Moulin Vert 23 e Villa Chauvelot 2). Em 1935 ela residia no mesmo prédio que abrigava o Atelier, Rue Campagne-Première 17, mas Gary Essar, um estudioso independente que pesquisou a vida de Husband, acredita que ela morava em um andar diferente.

Apoiadora engajada da República Espanhola em sua luta contra as forças fascistas do general Francisco Franco, Husband provavelmente insistiu em participar naqueles portfólios. Embora sua contribuição para o *Solidarité* tenha sido uma abstração, muitas das suas gravuras descrevia o trauma e o sofrimento humano na guerra. Em *Fraternity*, dois aviões ameaçadores inspecionam uma linha de figuras abstratas — inocentes que caminham em meio a escombros e destruição (**Figura 1**).

O envolvimento de Husband com esses portfólios ao lado dos artistas renomados da Paris entre guerras propicia uma introdução à história negligenciada de mulheres artistas no Atelier 17. Essas primeiras mulheres integrantes do atelier têm sido constantemente marginalizadas em relatos publicados sobre o Atelier 17. Para uma exposição de 1977 homenageando o quinquagésimo aniversário do atelier, a curadora Joann Moser montou uma lista de centenas de participantes mulheres extraída de arquivos, catálogos de exposições, resenhas, o Rolodex³ de Hayter, e gravuras em sua coleção, mas muitas vezes não havia informação além do nome (MOSER, 1977, p. 83-87). Quem são essas artistas e de onde vieram? Quais ambições as atraíram para a oficina e como a experimentação da gravura modernista moldou suas carreiras? E, mais importante, qual foi o caráter da arte que fizeram depois? Este ensaio examina muitas dessas mulheres e suas ligações com o Atelier 17, sugerindo alguns tópicos comuns que as unem. Também sugerirá a extensão do alcance global do Atelier 17, especialmente entre mulheres artistas da América Latina. Algumas delas, como Nina Negri (1909-1981) e Sue Fuller (1914-2006), deram contribuições chave para os avanços técnicos do estúdio; para inúmeros outros artistas, o Atelier 17 desempenhou um papel significativo em sua vida profissional ou pessoal muito depois de encerrada sua afiliação oficial.

As causas do desaparecimento dessas mulheres do registro histórico são diversas. Hayter não era um arquivista rigoroso e não mantinha nenhum arquivo central, por isso pode ser difícil rastrear determinadas participantes do Atelier 17 e as informações referentes à sua associação com a oficina. Além disso, dada a demanda limitada por gravuras modernistas e a visão de gravura do atelier como um veículo de auto-descoberta, os artistas do Atelier 17 raramente faziam edições completas, preferindo buscar efeitos variantes em sucessivas provas mediante alteração dos traços, tintas e papéis. Muitas gravuras, além disso, foram perdidas quando as artistas fugiram de Paris durante a II Guerra Mundial. Finalmente, há as pressões sociais e econômicas que sempre pesaram mais sobre as mulheres e truncaram muitas carreiras artísticas: falta de recursos, falta de apoio, responsabilidades familiares e indiferença ou hostilidade da crítica.

3 Nota do tradutor: fichário rotativo de mesa.

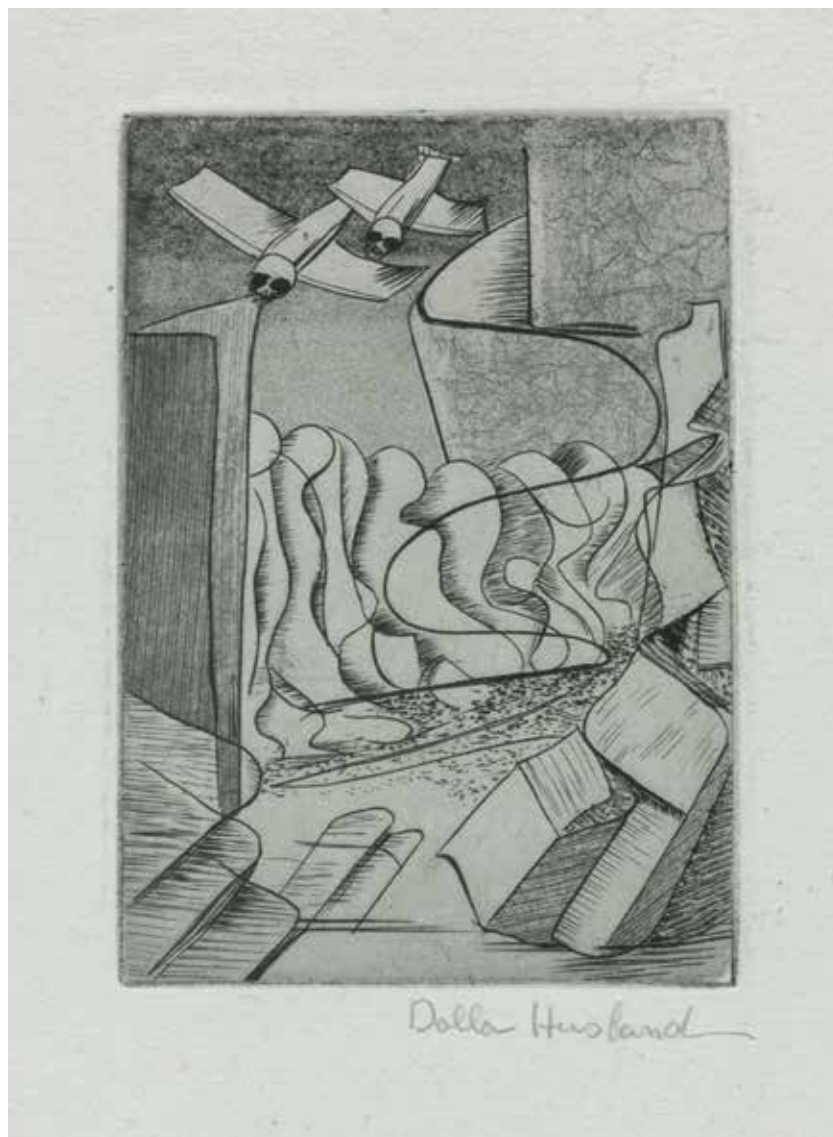


Fig. 1 • Datta Husband

Untitled, 1939, from the portfolio *Fraternity*
água forte; impresso em preto (entalhe). 12,4 x 7,3 cm
The Baltimore Museum of Art: Gift of Sidney
Hollander, Baltimore, BMA 1996.8.5
Photography by: Mitro Hood

Embora o nome de Husband possa ter se perdido no relato, a história geral da fundação do Atelier 17 se repete em muitas histórias da arte do século XX: por volta de 1927, duas mulheres aproximaram-se de Hayter para comprar suas gravuras e ficaram tão impressionadas que voltaram alguns dias depois para perguntar sobre instrução formal. Os detalhes dados sobre essas mulheres são confusos e muitas vezes contraditórios — às vezes são “duas mulheres canadenses”, ou “duas mulheres norte-americanas”, ou “duas jovens artistas”; geralmente não têm nome, embora às vezes Alice Carr de Creeft seja mencionada, já que seu casamento de uma década com o escultor espanhol José de Creeft (1884-1982) garantia algum reconhecimento.⁴ Para melhorar o histórico da fundação do Atelier 17, as duas jovens artistas eram Gladys Dalla Husband, uma canadense, e Alice Robertson Carr (mais tarde, Carr de Creeft, 1899-1996), uma norte-americana.

Elas eram contemporâneas, com exatos sete meses de intervalo entre suas datas de nascimento. Embora Husband tivesse nascido em Winnipeg, Manitoba, e Carr de Creeft, em Roanoke, Virgínia, moravam a apenas 560 milhas de distância em Vernon, British Columbia, e Seattle, Washington, respectivamente, antes de trombarem em Paris. Ambas tiveram alguma formação artística prévia: Carr de Creeft estudou escultura na Art Students League com A. Stirling Calder e na escola do Art Institut of Chicago com Albin Polasek; Husband havia trabalhado localmente com Jennifer Topham Brown.⁵ Depois de receber uma herança substancial de sua avó paterna, Husband chegou a Paris em outubro de 1924; Carr de Creeft seguiu dois anos depois.⁶ Não se sabe como vieram a se encontrar, mas seus caminhos podem ter cruzado em uma das muitas academias de arte em Paris. Carr de Creeft trabalhou com Antoine Bourdelle na Académie de la Grande Chaumière e também tomou aulas particulares com Édouard Navellier, um *animalier* (especialista em escultura animal), e com seu marido, com quem aprendeu escultura. Os primeiros anos de Husband em Paris são mais confusos: Hayter mais tarde sugeriu que ela havia estudado com Fernand Léger em sua

4 Veja referências em FROST, Rosamund. The Chemically Pure in Art: W. Hayter, B. Sc., Surrealist, **Art News** 40 (15 mai. 1941): 13; Désirée Moorhead, The Prints of Stanley William Hayter, in **The Prints of Stanley William Hayter: A Complete Catalogue**, ed. Désirée Moorhead e Peter Black (Mount Kisco, NY: Moyer Bell, 1992), 19; An Atelier Comes to America: Engravers' Workshop Set Up Here by Hayter, **New York Post**, 02 out. 1940; e MOSER (1977, p. 2).

5 Gostaria de agradecer a Nina Ward de Creeft por compartilhar informações biográficas sobre sua mãe. Para a formação de Husband, ver DWYER, Maggie e MARK, Lisa Gabrielle. **Dalla Husband** (Winnipeg, MB: WAG Press, 1995). Embora as fontes indiquem que Jennifer Topham Brown estudou na Escola de Belas-artes de Slade, em Londres, os registros da escola não confirmam sua presença.

6 Segundo consta, Husband herdou £10.000 (o equivalente a cerca de \$525.000 hoje) quando sua avó, Mary Jane Husband, morreu em 18 de julho de 1921. De acordo com o testamento (acessado em “Find a Will” em Gov.uk), Husband não recebeu um legado total. Ela e seus irmãos dividiram um terço do obtido com a venda dos imóveis, investimentos e contas bancárias da avó, cujos valores são desconhecidos. Valores ajustados à inflação, cortesia de Lawrence H. Officer e Samuel H. Williamson, Computing ‘Real Value Over Time With a Conversion Between U.K. Pounds and U.S. Dollars, 1774 to Present,’”, *MeasuringWorth*, 2016.

Académie Moderne, mas isso não é confirmado por fontes de arquivo.⁷ Como falantes de inglês no exterior, Husband e Carr de Creeft também podem ter se encontrado através de amigos em comum ou de um encontro casual em Montparnasse, perto de onde ambas moravam, e conectaram por sua formação comum no noroeste do Pacífico.⁸

Supomos que Husband e Carr de Creeft ficaram sabendo sobre Hayter em uma exposição pública. Ele estava em Paris desde a primavera de 1926 e, depois de um breve período na Académie Julian, ampliado por um estudo particular com a gravurista norte-americana Mary Huntoon (1896-1970) e o gravador polonês Joseph Hecht, expôs duas gravuras e uma pintura no Salon d'Automne em novembro (BLACK e MOORHEAD, cat. n^{os} 2, 6).⁹ Em dezembro daquele ano, ele se casou com Edith Fletcher (1900-1974), uma nova-iorquina que veio a Paris em janeiro do ano anterior e, com ela expôs novamente no Salon d'Automne em 1927 — ela apresentou duas gravuras e uma pintura, ele duas pinturas e duas gravuras (BLACK e MOORHEAD, cat. n^{os} 17, 21).¹⁰ O ano seguinte foi proveitoso para ambos: cada um expôs duas pinturas na Société des Artistes Indépendants em janeiro e, em junho, realizaram uma exposição conjunta na galeria Sacre du Printemps.¹¹ A parte de Fletcher Hayter da exposição incluía 23 gravuras de animais — veados, elefantes, leões, ursos e outros — deixando claro que ela também havia estudado com Hecht, um mestre gravador de animais (*animalier-burinate*). De fato, ambos artistas expuseram gravuras de bisões, as dele em pé (*Black e Moorhead 25*) e as dela deitadas. Hecht havia feito várias gravuras de bisões em 1927, e é provável que ele tenha escolhido o tema como um exercício.¹²

7 Hayter esboçou resumidamente a vida de Husband para o *marchand* de gravuras Jan Johnson, que vendeu um grande grupo de trabalhos de Husband para a Winnipeg Art Gallery em 1986, e lembrou que ela havia estudado com Léger. Infelizmente, uma lista completa de alunos da Académie Moderne não foi compilada. Gladys Fabre oferece uma lista parcial (que não inclui Husband) em “Petite histoire illustrée de l’académie moderne; liste des élèves de Léger entre 1924 e 1931”, em **Léger et l’esprit moderne** (Paris: Le Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1982), p. 479–97.

8 Antes de seu casamento, o endereço de Carr de Creeft era relacionado como 147 Rue Broca no catálogo do Salon d'Automne de 1927. Nina Ward de Creeft diz que sua mãe não falava muito sobre o Atelier 17. Ela lembrou: “meu pai achava que o grupo que trabalhava no atelier ‘não era uma boa influência’ para minha mãe. Provavelmente um grupo boêmio”. Nina Ward de Creeft para a autora, 31 mar. 2016. Gary Essar também disse que Carr de Creeft era reticente em dizer qualquer coisa sobre o Atelier 17 quando a entrevistou na década de 1990. Gary Essar, entrevista por telefone com a autora, 11 jul. 2016.

9 Para a cronologia de Hayter, ver Black e Moorhead, *The Prints of Stanley William Hayter*, 391.

10 Para a viagem de Fletcher no *Ascania*, ver *New Yorkers Going to Mediterranean*, **New York Times**, 23 jan. 1926, 5. Fletcher era o caçula de quatro filhos de Arthur Fletcher, arquiteto, e sua esposa Adeline em Pelham, Nova York. Depois de se divorciar de Hayter em setembro de 1929, Fletcher Hayter morou com a mãe em Larchmont, Nova York, e escreveu um livro sobre *merchandising* de moda (1939). Após sua morte e da do filho de Hayter, David, em dezembro de 1945, ela se mudou para Nova York, onde esteve envolvida na administração do hospital e acabou se tornando professora de Administração no Skidmore College, em Saratoga Springs.

11 Ver catálogo para **Exposition de gravure et quelques peintures de Edith Fletcher et Stanley William Hayter**, June 16-30, 1928, Sacre du Printemps, Paris.

12 Para mais informações sobre Hecht, ver J. Michael Armentrout, **Joseph Hecht** (Filadélfia, PA: Dolan/Maxwell Gallery, 1985); Jenny Squires Wilker, Joseph Hecht: *Animalier-Burinate*, **The Print Collector's Newsletter** 22, n^o 4 (set. 1991) p. 126-131. Para as gravuras de bisões de Hecht, ver n^{os} 144-147 em Dominique Tonneau-Ryckelynck e Roland Plumart, **Joseph Hecht, 1891-1951: catálogo raisonné de l’œuvre gravé** (Gravelines: Editions du Musée de Gravelines, 1992).

Dadas as suas ambições como *animalier*, Carr de Creeft foi provavelmente atraída pela exposição *Sacre du Printemps* por causa desse foco. Em seu ensaio de apresentação para o catálogo da exposição, o notável crítico francês André Salmon enfatizou a ligação entre as águas-fortes de animais de Fletcher Hayter e os naturalistas franceses, elogiando a plasticidade de suas linhas gravadas e sua capacidade de transmitir o caráter de seus objetos.¹³ O foco de Carr de Creeft em animais foi levado para as gravuras que ela fez sob a tutela de Hayter. Uma das únicas gravuras conhecidas desse período mostra um menino tentando deter uma cabra incontrolável. Seu estilo linear e realista lembra Hayter, Fletcher Hayter e, naturalmente, o professor, Hecht.

Embora 1927 seja frequentemente tido como a data de fundação do Atelier 17, a oportunidade da exposição de junho de 1928 e seu provável papel em inspirar a pesquisa de Carr de Creeft e Husband sugerem que a fundação ocorreu mais tarde. A primeira data foi repetida por Hayter em entrevistas e apareceu em materiais promocionais, bem como no papel timbrado oficial do estúdio (embora a maior parte desse material tenha sido impressa após a mudança do estúdio para Nova York em 1940). Hayter, no entanto, era notoriamente ruim com datas, e outra versão do papel timbrado do estúdio, usado aproximadamente entre 1945 e 1950, dá 1928 como o ano de fundação. Além disso, uma carta que Hayter escreveu em 1939 ao diretor do Brooklyn Museum também cita 1928, e Helen Phillips, a segunda mulher de Hayter, relatou que a prensa do Atelier 17 nunca estivera localizada no estúdio na Rue de Moulin Vert, onde ele morava em 1927, e foi, isto sim, instalada pela primeira vez em sua casa e estúdio na Villa Chauvelot 23, para onde ele se mudou em 1928.¹⁴

Husband expôs regularmente em Paris ao longo da década de 1930, mas no final de 1939 ela partiu para se juntar a um grupo de artistas canadenses que trabalhavam no México e ali morreu, inesperadamente, em 1943. Carr de Creeft continuou a se concentrar em escultura, mas como realista trabalhando em uma era de abstração, sua reputação foi limitada. Outras mulheres que frequentaram o Atelier 17 durante esses anos obtiveram maior destaque: Hedda Sterne (1910–2011), famosa como a única mulher em uma foto de 1951 dos “Irascibles” (os artistas de vanguarda que protestaram contra a exposição do Metropolitan Museum *American Painting Today* de 1950 por seu júri retrógrado), aparece na lista de Moser dos participantes de Paris e esteve esporadicamente em Paris na década de 1930. Apesar de não terem sido encontradas gravuras datadas da época, Sterne era fascinada pela gravura e criou

¹³ De acordo com Helen Phillips, o trabalho de Fletcher Hayter recebeu mais atenção e vendeu melhor a partir da mostra da *Sacre du Printemps*, fato que “deixou uma marca em [Hayter]”. Ver o documento manuscrito, *Before Me*, Helen Phillips papers, Paris, [doravante citado como HPP]. Obrigado a Carla Esposito Hayter por compartilhar esses arquivos comigo.

¹⁴ Para um exemplo do papel timbrado, ver Hayter a Trevelyan, 02 jan. 1949, JOT 16_39, PJOT. Para a referência de Hayter a 1928, ver Hayter a Laurence Page Roberts, 03 jun. 1940, Brooklyn Museum archives, Records of the Department of Prints, Drawings, and Photographs. Para os comentários de Phillips, ver documento em composição tipográfica, *Bill's early life*, HPP.

monotípias no final da década de 1940 em Nova York.¹⁵ Leonor Fini (1907-1996) veio para o atelier pouco depois de chegar a Paris em 1931, provavelmente com o incentivo de Max Ernst, então seu amante, ou de um de seus outros conhecidos surrealistas, como Salvador Dalí ou Paul Éluard, ambos amigos de Hayter. Ela produziu cerca de dez matrizes, todas estilisticamente semelhantes aos desenhos cartunescos, automáticos e pinturas que ela estava fazendo nesse período, combinando animais e humanos em situações enigmáticas.¹⁶

Helen Phillips, que se tornaria a segunda esposa de Hayter, foi apresentada ao atelier por Dickson Reeder e Flora Blanc, dois norte-americanos que trabalhavam em Paris. Nascida no norte da Califórnia, Phillips chegou a Paris no verão de 1936, tendo recebido a prestigiada bolsa Phelan Traveling da Escola de Belas-artes de São Francisco. Ela fez amizade com vários norte-americanos e costumava jantar com Reeder e Blanc. Um dia, no Chez Rosalie, um café nas proximidades da 17 Rue Campagne-Première, receberam a companhia de Hayter, que fazia uma pausa entre as aulas.¹⁷ Phillips concordou em assistir à aula da noite seguinte e se viu atraída pelas qualidades esculturais da gravura (ela havia estudado escultura em São Francisco com Robert Stackpole). A experiência de fazer incisões em cobre com o buril aguçou seu entendimento de espaços positivos e negativos, e alterou o modo como ela lidava com o volume escultural. Olhando para a trajetória de sua escultura, parece que a gravura alterou sua sensibilidade, levando-a a abrir as formas de suas primeiras esculturas diretas e maciças e a desenvolver membros sinuosos e tortuosos em seus trabalhos posteriores em bronze polido. Uma de suas primeiras chapas de entalhe apresenta um boneco sem cabeça (**Figura 2**) – uma forma recorrente que ela descreveu como “two joined wishbones” [“dois ossos externos juntos”] – em meio a linhas rodopiantes de ponta-seca que sugerem movimento e até dança, que era um motivo que a ocuparia quando retornou à gravura na década de 1950 após um hiato de uma década criando filhos. (Phillips lamentava não ter tido mais tempo para se dedicar à gravura e escultura durante os anos em que ela e Hayter moravam em Nova York).¹⁸

15 Essas monotípias foram mostradas na galeria Greenberg Van Doren na exposição *Hedda Sterne: Machines, 1947-1951*, de 10 de março a 07 de maio de 2016. Sterne deixou muitos de seus trabalhos para trás quando fugiu da Europa em 1941. Ela guardou fotos, mas nenhuma mostra suas gravuras. Ver duas pastas marcadas Proto U.S. (1941) e Sculptures + Paper Collages drings [sic] proto NY no arquivo da Fundação Hedda Sterne. Obrigado a Shaina Laviree por compartilhar esses arquivos comigo.

16 Agradecimentos a Richard Overstreet, o detentor dos direitos (*ayant droit*) de Leonor Fini, por compartilhar sua coleção de suas gravuras no Atelier 17. Para exemplos de seus desenhos e pinturas concebidos concomitantemente, ver **Leonor Fini: l'italienne de Paris** (Trieste: MR, Museo Revoltella, 2009), 207; WEBB, Peter. **Sphinx: The Life and Art of Leonor Fini** (Nova York: Vendome Press, 2009), p. 28-36. Hayter convidou Fini para expor com Atelier 17 na Galerie Pierre em maio de 1936. Ver Hayter a Trevelyan, 07 mar. 1935, JOT 16_19, PJOT.

17 Documento manuscrito, “30’s,” HPP.

18 Phillips lembra-se de ter recebido membros do atelier em Nova York para tomarem café em sua casa (e de Hayter) em Waverly Place: “Eu sabia de muito do que estava acontecendo no atelier, embora não tivesse tempo nem babá para trabalhar lá regularmente”. Helen Phillips, carta sem data a Fred [Becker], HPP.



Fig. 2 • Helen Phillips

Study, 1936

ponta-seca e impressão, 19,5 x 14,7 cm

Collection of Carla and Hayter Esposito

Image courtesy Carla Esposito Hayter

Rights courtesy of Dolan/Maxwell and

The estate of Helen Phillips

Em 1934, o Atelier 17 começou a realizar exposições coletivas regulares pelas quais se podem rastrear as atividades das mulheres participantes. Cinco das oito mostras realizadas entre 1934 e 1939 tiveram catálogos impressos com listas de objetos ou listas de artistas participantes, e podemos recolher as relações nominais das três restantes a partir das cartas de Hayter e resenhas de jornais.¹⁹ (Artistas atuantes no Atelier também expunham nos salões anuais da cidade no final da década de 1920 e início da década de 1930, embora os trabalhos que ali figuraram eram geralmente pinturas, esculturas e desenhos, e não gravuras). Para participarem das mostras do Atelier 17, os artistas pagavam uma pequena taxa para a galeria – por exemplo, participar da exposição de 1935 na Galerie Pierre custou a cada artista 100 francos (cerca de US \$ 85 de hoje) – que se espera pudessem ser compensados pelas vendas.²⁰ O número de artistas nessas mostras e a proporção de mulheres aumentaram ao longo do tempo, passando de apenas uma em nove (Dalla Husband) nas Leicester Galleries em 1934, para 10 dos 26 no Guggenheim Jeune em 1939.

Como grupo, essas mulheres refletiam a diversidade estilística do atelier como um todo. Hayter sempre afirmou que não era professor e que o atelier não era um lugar para os novatos aprenderem princípios elementares. Em vez disso, ele estava oferecendo uma introdução às técnicas avançadas de gravura que poderiam estimular as tendências expressivas inatas de um indivíduo, independentemente do tema (Moser, 1977, p. 13; New School for Social Research, 1940, p. 77). O envolvimento da realista holandesa Jeanne Bieruma Oosting (1898–1994) é indicativo do alcance estilístico adotado pela abordagem de Hayter. O trabalho dela era quase sempre figurativo – em 1970, ela fundou a Jeanne Oosting Stichting (Fundação Jeanne Oosting) para reconhecer a excelência de artistas figurativos – com uma concentração em animais, insetos e répteis.²¹ Mesmo assim, ela expunha constantemente em mostras do grupo Atelier 17, começando com uma exposição de 1936 no Kunstzaal De Gulden Roos em Maastricht.

Apesar da presença ativa de realistas como Oosting, fica claro que o surrealismo e a abstração eram dominantes entre homens e mulheres que trabalhavam com Hayter. Como Husband, a sueca Siri Rathsman (1895-1974) e a argentina Nina Negri (1909-1981) seguiram os princípios do automatismo. As gravuras de Rathsman são muito raras, mas um grupo recentemente localizado em um *marchand* de Nova York demons-

¹⁹ Para uma lista das oito mostras do Atelier 17 durante seus primeiros anos em Paris, ver minha cronologia: <http://www.christinaweyl.com/atelier-17-group-exhibition-chronology>

²⁰ Para a taxa de inscrição da Galerie Pierre, ver as cartas de Hayter a Trevelyan, 07 mar. 1935, JOT 16_19 e 23 de abril [1935], JOT 16_11, PJOT. Esse arranjo financeiro era típico de Paris entre as guerras, onde os artistas alugavam espaços nas galerias. Ver o capítulo 5 em GREET, Michele. **Transatlantic Encounters: Latin American Artists in Paris between the Wars** (New Haven: Yale University Press, 2018). A conversão é baseada nas taxas históricas de inflação <http://fxtop.com/en/inflation-calculator.php>.

²¹ Oosting doou 752 de suas gravuras para o Rijksmuseum antes de sua morte. Para mais informações sobre a carreira de Oosting e a Fundação Jeanne Oosting, ver <http://www.jeanneoostingstichting.nl/jeanne> e LOON, Maud van. **Jeanne Bieruma Oosting als Grafisch Kunstenaar** (Rotterdam: A. Donker, 1946).

tra seu manuseio habilidoso do buril e sua curiosidade com a impressão em cores.²² Aparentemente, Hayter e Negri foram alguns dos primeiros membros a testar novos métodos para obter gravuras coloridas, bem antes de sua perfeição na gravura em cores simultâneas em meados dos anos 1940.²³ Negri, Rathsmann e Husband expunham regularmente suas gravuras com o Atelier 17 na década de 1930 e também em outros fóruns como a Association Artistique les Surindépendants. Negri foi a única artista além de Hayter a expor gravuras na *Exposição Internacional do Surrealismo* (1938). Negri e Rathsmann eram bastante atuantes na comunidade de vanguarda de Paris em outros — e ainda inexplorados — sentidos. Ambas eram signatárias do *Manifeste dimensioniste* (1936) do artista húngaro Charles Sirato, que instava as artistas visuais a deduzir das recentes descobertas nos campos da matemática e da física em relação ao tempo e ao espaço, mais notadamente a Teoria da Relatividade Geral de Einstein. As carreiras e gravuras inovadoras de Negri, Rathsmann e Husband merecem mais atenção acadêmica.

A declaração de guerra entre a França e a Alemanha, em setembro de 1939, indicava o fim temporário do Atelier 17. (Hayter ressuscita-o em Nova York em 1940 e retornou a Paris em 1950). Muitos de seus artistas deixaram Paris, e vários deles se afastaram totalmente da gravura, mas sua experiência com Hayter permaneceu como uma referência importante. A norte-americana Buffie Johnson (1912–2006), que mais tarde ficou conhecida por sua pesquisa proto-feminista sobre a Grande Deusa, esteve em Paris da primavera de 1937 até outubro de 1939 e fez gravuras no Atelier 17 antes da exposição do atelier na Galerie de Beaune (o catálogo da mostra ilustrava uma de suas águas-fortes).²⁴ Johnson manteve amizade com muitos dos artistas que conheceu no Atelier 17 em Paris — recebia cartões de Natal de Julian Trevelyan, Roger Vieillard e Anita de Caro — e seu breve retorno à gravura no final dos anos de 1940 revela uma consciência do que estava acontecendo na oficina do Atelier 17 de Nova York.²⁵ Sua exposição individual na Betty Parsons Gallery, na primavera de 1950, apresentava diversas monotipias em xilogravura, com tinta grossa e impressas em papel preto, que portam semelhança com as xilogravuras em papel que a integrante do Atelier 17, Anne Ryan (1889-1954), vinha expondo em Nova York desde 1946 (**Figura 3**). Embora seus trabalhos diferissem em tema e personagem — os de Ryan variavam de retratos a imagens de circo em tons brilhantes, enquanto os

22 Obrigado a Anders Wahlstedt por chamar minha atenção para essas gravuras de Rathsmann.

23 Helen Phillips, carta sem data a Peter [Black?], HPP.

24 Para informações biográficas, ver <http://www.buffiejohnson.com> e Alexandra de Lallier, Buffie Johnson: Icons and Altarpieces to the Goddess, *Woman's Art Journal* 3, nº 1 (Primavera, 1982) p. 29-34. Em 1988, Johnson publicou seu livro sobre imagens da deusa chamado *Lady of the Beasts: Ancient Images of the Goddess and Her Sacred Animals* (São Francisco: Harper & Row, 1988).

25 Obrigada a Tracy Boyd, ex-assistente de atelier para Johnson, por me mostrar essas gravuras.

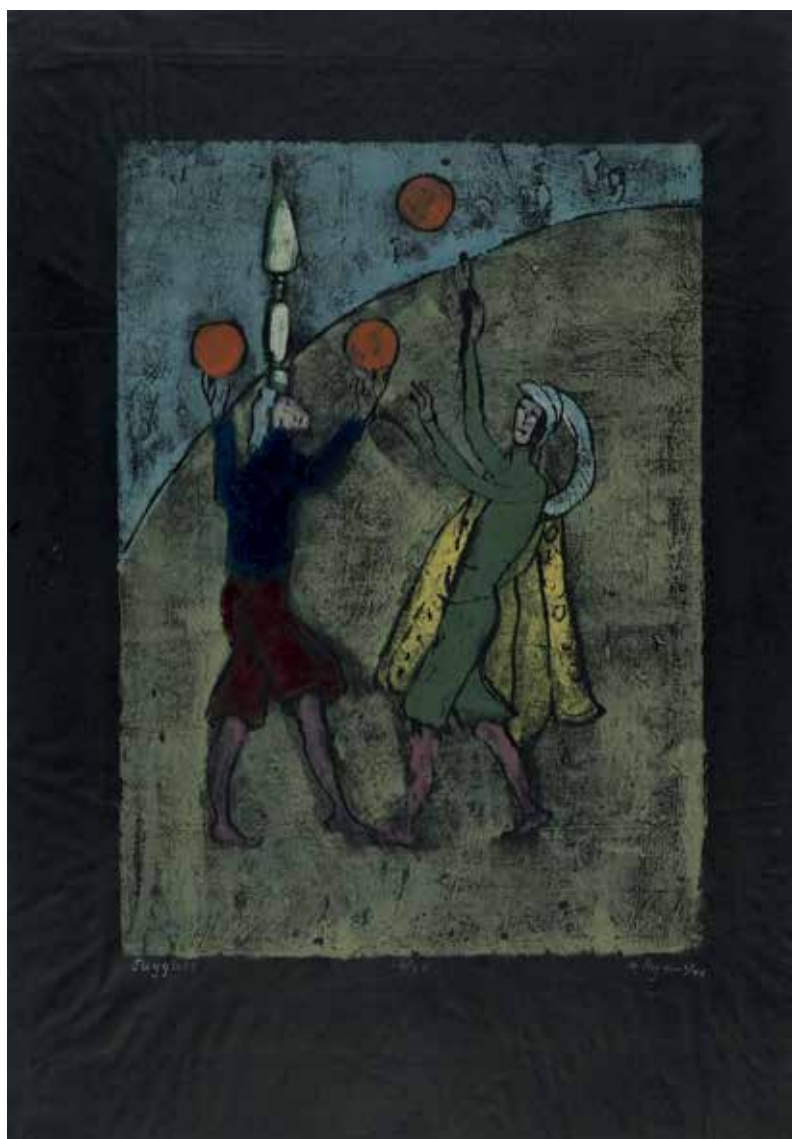


Fig. 3 • Anne Ryan

Jugglers, 1946

xilogravura, 60,6 x 42,9 cm

Yale University Art Gallery Anonymous
Purchase Fund, 1977.10.2

Courtesy Washburn Gallery, New York

de Johnson eram suaves e abstratos — o uso de papel preto por Johnson parece uma inconfundível alusão a Ryan. As duas artistas se conheceram provavelmente através de seu amigo comum, o artista Tony Smith (1912-1980), ou talvez por associação com a Betty Parsons Gallery, onde Ryan teria uma exposição maior de suas colagens em setembro de 1950. Johnson também possuía uma pequena água-forte semi-abs-trata de uma figura dançante feita por Ryan, que ela provavelmente enviou como um cartão de Natal.

Ryan foi uma das primeiras artistas mulheres a buscar instrução no Atelier 17, em Nova York, quando Hayter restabeleceu o atelier na New School for Social Research, no outono de 1940. (Depois de cinco anos na New School, o atelier foi transferido para o primeiro andar de um velho prédio na 41 East Eighth Street).²⁶ Entre o pequeno grupo de mulheres que conseguiu frequentar seu curso, Ryan, Sue Fuller (1914-2006) e Worden Day (1912-1986) continuaram atuantes como gravadoras durante anos. Outras frequentaram apenas por pouco tempo, incluindo a artista de cenas urbanas Isabel Bishop (1902-1988), a expressionista abstrata Perle Fine (1908-1988) e as surrealistas Catherine Yarrow (1904-1990) e Hope Manchester (1907-1976). Dentre várias outras mulheres, cujos nomes aparecem nas listas da New School ou em documentos afins, sabemos pouco de Mary Jean Beird, Margaret Reinhart, Bess Schuyler, Alda Ortle e uma aluna conhecida apenas como “Joan”.²⁷

Em 1944, o Museu de Arte Moderna organizou a exposição *New Directions in Gravure: Hayter and Studio 17*, que viajou dois anos pelos Estados Unidos. Simultaneamente, o MoMA enviou uma versão do programa para o Inter-American Office do governo federal, que circulou por cidades da América Latina entre 1944 e 1946.²⁸ Para esta segunda versão, quatro mulheres artistas adicionais de herança latino-americana foram adicionadas à lista: Victoria Lucía Quintero (nascida em 1919), Teresa d’Amico Fourpome (1914-1965), Lily Garafulic (1914-2012) e Maria Martins (1894-1973). (Nina Negri já estava representada na versão original mostrada no MoMA com uma gravura emprestada da coleção pessoal de Hayter.) Durante as décadas de 1930 e 1940, a política de boa vizinhança do governo dos Estados Unidos incrementou o diálogo diplomático e cultural com os países da América Central e do Sul, e a influência desse intercâmbio transnacional foi documentada no Atelier 17 (FRASER, 2012). Entre os artistas latino-americanos mais conhecidos a trabalhar com Hayter estavam

²⁶ Sobre o relacionamento do Atelier 17 com a New School, ver o capítulo 1 do meu livro **The Women of Atelier 17**.

²⁷ Os três primeiros nomes são encontrados nas listas de classificação nos arquivos da New School. Os dois últimos faziam parte da antiga coleção de Anne Ryan dada ao Metropolitan Museum of Art (ver registros nºs 1983.1155.4, 1983.1156.9). A New School mantinha registros de inscrição em cursos apenas para alunos matriculados. A grande maioria dos participantes durante esse período, portanto, não era matriculada.

²⁸ Para uma lista de locais dentro dos Estados Unidos, ver minha cronologia: <http://www.christinaweyl.com/atelier-17-group-exhibition-chronology>. Um itinerário completo da turnê da exposição na América Latina ainda não foi encontrado.

o emigrado argentino Mauricio Lasansky (1914–2012), que estabeleceu o influente programa de gravuras da Universidade de Iowa, e os chilenos Nemesio Antúnez (1918–1993) e Roberto Matta (1911–2002).

As quatro mulheres adicionadas à turnê latino-americana de *New Directions in Gravure* estavam nos Estados Unidos por razões completamente diferentes, mostrando a crescente fluidez das relações pan-americanas. Nascida em Porto Rico, Quintero foi criada em Nova York e continuou seus estudos artísticos na Art Students League e no Atelier 17 após graduar-se no Barnard College em 1941. Garafulic, chilena, ganhou uma bolsa Guggenheim para estudar escultura em Nova York com José de Creeft na Art Students League e, como tantas outras escultoras, viu-se atraída para o Atelier 17 pelo foco intenso de Hayter no entendimento da relação da gravura com o volume e o espaço (**Figura 4**). Fourpome, que igualmente se concentrou na escultura, foi do Brasil para Nova York e estudou com William Zorach e Ossip Zadakine na Art Students League.²⁹ Maria Martins (ou Maria, como preferia ser conhecida), que procedia do Brasil, também ganhou destaque como escultora — sem falar da notoriedade de ser amante e modelo de longa data de Marcel Duchamp para sua última grande obra, *Étant Donnés*, 1946–1966.

Ainda outras mulheres latino-americanas trabalharam no Atelier 17. Fayga Ostrower (1920–2001), que nasceu na Polônia de uma família judia que se mudou para o Brasil na década de 1930, trabalhou no Atelier 17 em 1955 durante uma Bolsa Fulbright.³⁰ Ana Rosa Marcos de Ycaza (1915–2013), hoje quase completamente desconhecida, foi do Equador para os Estados Unidos e produziu cerca de 20 chapas de gravura de inspiração surrealista no Atelier 17. Hayter, que nunca foi de esbanjar elogios, escreveu que de Ycaza “tinha algo promissor, muito importante” e era “uma das pessoas mais talentosas que tínhamos”.³¹ De Ycaza, como Maria, estava nos Estados Unidos devido aos postos diplomáticos de seu marido (Ramon de Ycaza era o cônsul-geral do Equador em São Francisco e Carlos Martins era o embaixador do Brasil). Enquanto os Martins voltaram ao Brasil em 1949, a trajetória de Ycaza após o Atelier 17 não é clara.

Alcançando grande aclamação, a *New Directions in Gravure* estimulou uma grande demanda por acesso ao atelier. Com o fim da II Guerra Mundial em 1945, as viagens internacionais tornaram-se mais fáceis e o intercâmbio internacional mais atraente, e vieram artistas de todo o mundo para aprender gravura modernista. Essa clientela mundial complica a pesquisa sobre os membros do atelier de ambos os sexos, já

²⁹ Biografias *on-line* para Fourpome geralmente afirmam que ela tinha apoio da Fundação Rockefeller, mas o Rockefeller Archive Center ainda não encontrou uma ligação direta. Mary Ann Quinn a Christina Weyl, 24 mar. 2017.

³⁰ Desejo agradecer a Sílvia Dolinko por chamar minha atenção para Ostrower.

³¹ William Stanley Hayter, cartas a Peter Grippe, 3 out. e 27 nov. 1952, Allentown Art Museum, The Grippe Collection.

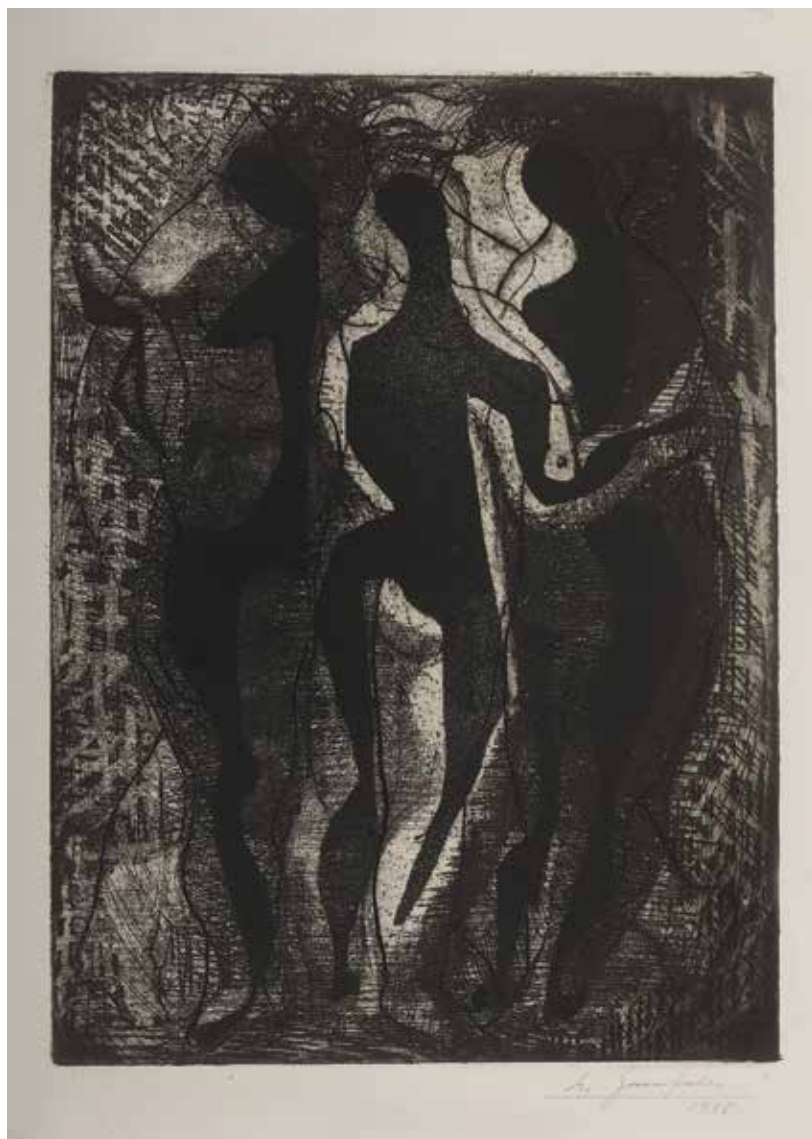


Fig. 4 • Lily Garafalic

Untitled, 1945

impressão sobre papel, 50.8 x 39.4 cm

Image printed with authorization of the
Garafalic Family

que muitos artistas voltavam para casa com suas gravuras e a documentação poliglota de suas carreiras — francês, espanhol, português, armênio, holandês, tcheco, japonês, indiano — gera uma desafiadora tarefa de pesquisa. No entanto, documentá-los e seu intercâmbio é importante para o estudo cada vez mais globalizado da história da arte.

Em contraste com o pequeno número de mulheres que fizeram gravuras na New School, a lista de gravadoras que foram para o atelier da Eighth Street a partir de 1945 é extensa demais para ser abordada neste ensaio. Esse afluxo pode ser visto na décima mostra coletiva do atelier, realizada na Willard Gallery em 1945, onde 11 mulheres expuseram ao lado de 24 homens. Em Nova York, como em Paris, o atelier foi importante não apenas pelas habilidades que ensinava, mas também pela rede profissional que facilitava (WEYL, 2019, capítulo 5). Para as mulheres artistas em particular, a afiliação ao recém-ampliado e cada vez mais renomado Atelier 17 abria portas. Duas das mais importantes escultoras do pós-guerra, Louise Nevelson (1899–1988) e Louise Bourgeois (1911–2010), descobriram que suas inovadoras gravuras do Atelier 17 ajudaram a lançar suas carreiras. Bourgeois, que começou a trabalhar no Atelier 17 em 1946, falou da importância catalisadora de participar das mostras anuais do Brooklyn Museum, que começaram em 1947: “Consegui entrar no campo artístico graças às gravuras, porque o Brooklyn Museum organizava essa mostra de gravuras todo ano. Então era um começo fácil, ter seu nome gravado... eu fazia isso por publicidade” (KATZ, 1995, p. 88).

Mas a imensa maioria das participantes do Atelier 17 durante seus anos em Nova York não alcançou o nível de fama e sucesso obtido por Nevelson e Bourgeois. Nos Estados Unidos, muitos obstáculos — das obrigações familiares e questões financeiras à desconsideração da crítica — atrapalharam muitas carreiras promissoras. Os Estados Unidos do pós-guerra foi, em muitos aspectos, um ambiente difícil para as mulheres artistas, com o ressurgimento de valores sociais enfatizando o casamento e os filhos em detrimento das aspirações profissionais. Várias mulheres atuantes e bem-sucedidas como jovens artistas no Atelier 17 mais tarde abandonaram o mundo da arte, para só voltar a desempenhar algum papel mais tarde na vida.

Embora as mulheres artistas fossem essenciais ao Atelier 17 desde o início, elas desapareceram de seu legado. Dalla Husband estava sendo “esquecida” enquanto a tinta secava em suas gravuras: escrevendo para Julian Trevelyan sobre o portfólio da Guerra Civil Espanhola *Solidarité* um mês antes de sua publicação, Hayter conseguiu omitir o nome de Husband da lista de artistas, embora Trevelyan a conhecesse muito bem.³²

³² Stanley William Hayter, carta a Trevelyan, 10 mar. 1938, JOT 16_24, PJOT.

Em termos sociais, institucionais e muitas vezes pessoais, as mulheres artistas nadavam contra corrente, mas é importante reconhecer que, para Husband e tantas outras mulheres aventureiras e ambiciosas, a Paris entreguerras e a Nova York pós-guerra eram centros de oportunidade essenciais — mesmo que essas oportunidades fossem mais limitadas do que eram para seus pares do sexo masculino. O Atelier 17 representou um lugar onde puderam aprender e contribuir para o desenvolvimento da arte moderna, onde puderam estabelecer redes tanto pessoais como profissionais e onde puderam tornar as suas realizações conhecidas, pelo menos para uma pequena comunidade e por um breve período de tempo. O Atelier 17 deve ser lembrado como uma grande pedra de toque do modernismo por muitas mulheres.

REFERÊNCIAS:

BLACK, Peter, and MOORHEAD, Désirée. **The Prints of Stanley William Hayter: A Complete Catalogue**. Mount Kisco, NY: Moyer Bell, 1992.

CURRICULUM, 1940-1941. New York: The New School for Social Research, 1940.

FRASER, Valerie. Encounters in New York, Printmaking in Chile. **American Art** 26, nº 2, Verão, 2012, p. 28–33.

KATZ, Vincent. Louise Bourgeois: An Interview. **The Print Collector's Newsletter** XXVI, nº 3, Ago. 1995, p. 86–90.

MOSER, Joann. **Atelier 17: A 50th Anniversary Retrospective Exhibition**. Madison, WI: Elvehjem Art Center, University of Wisconsin-Madison, 1977.

WEYL, Christina. **The Women of Atelier 17: Modernist Printmaking in Midcentury New York**. New Haven e London: Yale University Press, 2019

Lívio Abramo:
Aprendizado e Docência

Priscila Sacchettin

Lívio Abramo parte de São Paulo para a Europa em 1951, graças ao prêmio de viagem ao exterior concedido um ano antes pelo Salão Nacional de Belas-Artes, no qual apresentara xilogravuras feitas para a edição ilustrada de **Pelo Sertão**, de Afonso Arinos. Em Paris, Abramo frequenta o Atelier 17, coordenado pelo gravador inglês Stanley William Hayter. Quando observamos as estampas de Hayter e seu círculo e as cotejamos com as de Abramo, percebemos significativa diferença de linguagens e propostas. Se, por um lado, a pesquisa sobre calcogravura em cores tinha forte presença no Atelier, por outro, a produção de Abramo dava continuidade ao que ele realizava antes de viajar: xilogravuras em preto e branco. A divergência foi expressa em depoimento do artista:

Quando ganhei o prêmio e fui à Europa — para ver e não para trabalhar —, visitando os inúmeros museus de lá, senti a necessidade de melhorar os meus conhecimentos sobre gravura em metal. Passei a frequentar o Atelier 17, de Stanley William Hayter, o melhor estúdio de gravura da Europa e Estados Unidos. [...] Aprendi a técnica, não quis fazer nada do que ele fazia” (TÁVORA e FERREIRA, 1997, p. 76).

Poderíamos, portanto, indagar qual a relevância do estágio no Atelier 17 e como situá-lo na trajetória de Abramo. Neste artigo, parto da hipótese de que a importância do Atelier 17 para o gravador brasileiro reside na proposta artístico-pedagógica moderna que encontrou ali. Ou seja, o interesse do artista estaria voltado para o caráter formativo e divulgador do trabalho de Hayter. Talvez não seja por acaso que, retornando ao Brasil, Abramo inaugura a atuação docente que se estenderia ao longo de sua vida, começando com as aulas de gravura na Escola de Artesanato do MAM SP, entre 1953 e 1959. A experiência como professor e coordenador de atelier desdobra-se no Estúdio Gravura, entre 1960 e 1964 e, mais tarde, nas atividades desenvolvidas em Assunção do Paraguai, onde ele dirigiu o Taller de Grabado Julián de la Herrería de

1962 até o falecimento, em 1992. Gostaria, portanto, de considerar a trajetória de Abramo pelo viés do ensino e aprendizado da arte desde seu primeiro contato com a gravura, passando então pelas etapas que transformaram o aprendiz autodidata em mestre de muitos.

Autodidatismo

Lívio Abramo nasceu em Araraquara, interior de São Paulo, em 1903. As origens familiares, tanto maternas quanto paternas, remontavam à classe média italiana. Apesar de, até então, não haver nenhum artista entre os Abramo, era forte entre eles o interesse pela literatura, teatro, artes visuais e pelos temas da vida intelectual e política da época. Após a mudança da família para a capital paulista, o jovem Lívio e seus irmãos aproveitam a cena cultural da cidade, frequentam debates, conferências e espetáculos. Os livros eram presença constante, discussões sobre literatura e política aconteciam após o jantar. O contato inicial de Abramo com a gravura veio justamente da leitura de um autor italiano:

Naquele tempo, Gabriel D'Annunzio fez reviver poemas ilustrados com xilogravuras para ilustrar seus livros. Eu ficava louco por elas e queria fazer gravuras, mas não sabia como; daí é que tive a primeira noção de xilogravura. Então, nasceu em mim uma paixão pela gravura, tinha por volta de 14, 15 anos (FERREIRA, 1983, p. 21).

Nessa mesma época ele começa a ter aulas de desenho, enquanto estudante do Colégio Dante Alighieri, então a principal instituição de ensino de São Paulo voltada para os filhos de imigrantes italianos. Abramo foi aluno do pintor Enrico Vio¹, que lhe ensinou noções elementares de desenho. Mas a lembrança de Abramo e a importância que confere ao papel de Vio em sua formação artística reside menos no conteúdo da matéria escolar e mais na atitude do professor:

Lembro-me sempre dele, porque foi a primeira pessoa que vislumbrou em mim alguma possibilidade artística, apesar de eu nunca ter conseguido fazer um desenho geométrico, de esquadro e compasso. Mas como eu desenhava bem índios, *cowboys*, cenas de combate, rostos e tudo, ele disse: "Eu devia dar zero a você, mas o deixo passar de ano porque você é o único artista desta classe". Fiquei impressionado com o que ele disse pelo resto da minha vida e até hoje não esqueço esse fato (BECCARI, 1990, s.p.).

A tônica da recordação de Abramo é o respeito e a valorização da individualidade, atitude que será recorrente em sua trajetória artística e pedagógica. Reveses econômicos nos negócios da família impedem Abramo de continuar a educação formal, levando-o a se dedicar a toda sorte de trabalhos e expedientes para garantir o sustento:

1 Enrico Vio (1874 - 1960), pintor nascido em Veneza, formado pelo Reggí Istituto di Belle Arti. Emigra para o Brasil em 1911, residindo em São Paulo, onde leciona desenho no Liceu de Artes e Ofícios e, posteriormente, na Escola Politécnica.

“Eu era um desocupado crônico, permanentemente em busca de emprego. Foi buscando emprego que entrei nessa exposição, talvez sem saber o que significava, sem saber que me daria o sentido da gravura” (TÁVORA e FERREIRA, 1997, p. 44). A mostra a que o artista se refere é a *Exposição de Livros e Artes Gráficas*, realizada em São Paulo em 1930²:

Ali, eu me revelei a mim mesmo, a exposição foi minha inspiradora. Já havia visto muitas vezes as gravuras do Oswaldo Goeldi, publicadas todos os domingos em **O Jornal**, dos Diários Associados. Claro que a gravura do Goeldi, de certa maneira, me inspirou, mas as fontes foram o próprio Goeldi e essa grande exposição. (TÁVORA e FERREIRA, 1997, p. 44)

O encontro com as artes gráficas, fortuito, poderia não ter acontecido. A informalidade do autodidatismo de Abramo³ contrasta com sua futura atuação institucional, a memória da primeira vez em que fez uma gravura é um misto de singeleza e precariedade: “Depois dessa exposição eu resolvi — ‘É isso que eu quero fazer!’ [...] Saindo dessa exposição, fui pra casa, peguei uma gilete e um pedaço de madeira, e fiz minha primeira gravura, depois arranjei uma goiva, depois duas, e assim foi que comecei a gravar” (BECCARI, 1990, s.p.).

Ainda que majoritariamente autodidata, houve no aprendizado de Abramo ocasiões esporádicas em que ele conseguia orientações por parte de artistas mais experientes. Uma delas foi a visita que fez a Lasar Segall, à época artista já consagrado, levando alguns desenhos para sua apreciação:

Fomos à casa dele e ele me mostrou justamente as qualidades e os defeitos de vários desenhos, e principalmente me descreveu qual a importância deste ou daquele traço, de como eu tinha interpretado tal coisa, e para mim aquilo foi muito bom. Não me deu uma norma, mas uma ideia geral, e me libertou de uma porção de preconceitos formais (BECCARI, 1990, s.p.).

O desenvolvimento de uma linguagem artística baseada em critérios próprios e não impostos de fora — “não me deu uma norma” — aparece mais uma vez como ponto fundamental. A resposta de Abramo, ao ser indagado sobre a influência de Segall, revela a valorização da independência do artista: “[...] [influência de Segall] acho que sofri, sim, em uma ou duas gravuras. Mas imediatamente reagi, porque vi que era uma influência que me prendia a uma forma já preconcebida, e não por mim” (BECCARI,

2 A mostra esteve na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e depois em São Paulo, onde, segundo depoimento de Abramo, realizou-se no Escritório Comercial Alemão na rua José Bonifácio; seguiu ainda para Montevidéu e Buenos Aires. A organização é creditada a Theodor Heuberger. Dentre as obras expostas, havia aquarelas, desenhos e gravuras de reconhecidos artistas alemães, como Max Beckmann, Lovis Corinth, Otto Dix, Lionel Feininger, Georg Grosz, Oskar Kokoschka, Käthe Kollwitz, entre outros. Para mais informações sobre esta e outras mostras organizadas por Heuberger, cf. AMARAL, 1981, p. 6.

3 Ilsa Ferreira observa a diferença de Abramo em relação aos gravadores da primeira geração, todos com formação europeia: Carlos Oswald em Florença, Goeldi em Genebra e Segall em Dresden e Berlim. Cf. FERREIRA, 1983, p. 19-22.

1990, s.p.). A dicção da gráfica expressionista foi a tônica da produção de Abramo durante a década de 1930. Resulta das descobertas do artista até então — Käthe Kollwitz, Goeldi, Segall. Durante a década seguinte, outro encontro fará Abramo abandonar o expressionismo e mudar os rumos de sua gráfica.

Kohler

Em entrevista a Vera d’Horta, Abramo reforça — como fará em outras ocasiões — a independência de sua formação artística:

Posso dizer que fui um autodidata, porque mesmo livros sobre gravura só fui ler depois de já ter uma atividade muito longa como gravador. Aí é que comecei a comprar alguns livros sobre gravura em metal, porque, da xilografura, eu por mim mesmo já tinha descoberto os segredos (BECCARI, 1990, s.p.).

A afirmação deve ser relativizada, pois deixa entrever certa ambiguidade do artista em relação a um personagem fundamental em sua formação, o xilógrafo alemão Adolf Kohler⁴. Não que o artista negue a importância de Kohler em seu aprendizado — na realidade, o gravador alemão é mencionado por Abramo em depoimentos, sempre com muito respeito e até mesmo afeto. Porém, o alcance dos ensinamentos de Kohler tem uma dimensão que o gravador paulista nem sempre está disposto a reconhecer. Abramo recorda a ocasião em que o conheceu:

O alemão apareceu na redação do **Diário da Noite**⁵; tinha visto uma notícia de uma exposição minha e veio me trazendo uns buris. Trabalhava no Horto e ganhava muito pouco; isso era no início dos anos 1940. Tinha sido encarregado de fazer gravuras reproduzindo as plantas e os animais do Horto Florestal⁶. Foi ver uma exposição de artes plásticas e viu gravuras minhas. Resolveu me procurar para dizer que não era assim que se gravava, que “... estava tudo errado”. Ele trabalhava à maneira dos ilustradores de livros do século XIX (FERREIRA, 1983, p. 66.) .

O processo de trabalho e o método de ensino de Kohler vinham sendo registrados por ele em livro que, ao falecer, deixou inacabado. Rosita Gouveia informa que o livro estava quase pronto para publicação, porém se perdeu após a morte do professor

4 Adolf Kohler (Stuttgart, 1882 – São Paulo, 1950). Na Alemanha, iniciou o aprendizado na tradição da xilografia, com estágios de aperfeiçoamento na França e na Hungria. Em 1913 estabelece em Berlim um atelier que prestava serviços de xilografia ao comércio e gráficas em geral. Anos depois, conflitos com membros do Partido Nacional-Socialista, que o pressionavam a se filiar, levam Kohler a emigrar. Ele decide vir para São Paulo, onde chegou a 1º de maio de 1927. Instalou-se no centro, onde manteve atelier na rua Boa Vista e recebia encomendas de lojas comerciais. Em fevereiro de 1940, Kohler foi contratado pelo Horto Florestal para assumir o posto de professor de xilografia. Cf. GOUVEIA, 1986, p. 17.

5 Abramo trabalhava nesse jornal como redator-titular, emprego mantido até 1962.

6 A Escola de Xilografia do Horto Florestal foi inaugurada em 1939 por iniciativa do diretor José Camargo Cabral. O curso de caráter profissionalizante destinava-se a jovens interessados na carreira de xilógrafo impressor. O Museu Florestal Otávio Vecchi (Museu do Horto) conserva 415 matrizes, as respectivas impressões (*a posteriori*) e mais 133 projetos não gravados (blocos apenas desenhados). Cf. GOUVEIA, 1986, p. 7 e 16.

(GOUVEIA, 1986, p. 28). Assim, não contamos com o relato dele sobre o curso de xilografia, porém o acervo da instituição conserva matrizes que revelam como o ensino era feito⁷. Na Escola do Horto, Kohler aplicava os critérios rigorosos de sua própria formação na Europa. “O que poderíamos chamar de método didático” — observa Gouveia — “era um sistema técnico calcado nos modelos da gravura de reprodução em que entravam o treino minucioso e exaustivo do traço do buril na madeira de topo” (GOUVEIA, 1986, p. 18). Repetição, cópia, controle temático e formal: os princípios do ensino da gravura entendida como reprodução eram mantidos. Talvez seja a postura conservadora de Kohler o motivo da reserva de Abramo em relação ao professor alemão⁸, pois os métodos deste excluía a liberdade de pesquisa, valor tão caro a Abramo. Nos termos de Kohler, o desempenho cobrado do gravador determinava o modo de gravar e também a maneira como essa habilidade era transmitida do mestre ao aprendiz. Costella observa: “Essa orientação didática cultuava a repetição e, nela, a minudência, a precisão do corte, a fidelidade ao desenho veraz. E os alunos eram ferreamente conduzidos nesse rumo, sem liberdades criativas. Buscava-se a uniformidade, não a individualidade” (COSTELLA, 2005, p. 20). Não é por acaso, portanto, que assinaturas ou indicações de autoria estão ausentes da imensa maioria das matrizes no acervo do Horto, uma vez que eram valorizados o caráter anônimo da reprodução e a uniformidade na gravação, “requisito básico para a interpretação da informação sem grandes desvios de estilo” (GOUVEIA, 1986, p. 23).

Lívio Abramo, no entanto, nunca foi aluno da Escola do Horto, o instrutivo convívio com Kohler acontecia de modo mais livre e amistoso, em registro informal. Os encontros de ambos se estenderam por anos, durante os quais questões ainda desconhecidas para Abramo recebiam o esclarecimento do professor:

[Kohler] aparecia quase todo dia lá no **Diário da Noite**. [...] Ele trouxe dois ou três buris, com os quais se podiam fazer coisas mais delicadas. Isso teve grande importância para mim. Eram buris raiados, que de um só golpe cortam a madeira com diversos cortes paralelos, muito delicados: eram buris alemães (FERREIRA, 1983, p. 66).

7 Nos exercícios para principiantes, uma das faces da matriz era dividida em áreas menores, usadas para abrir tipos variados de linhas paralelas. A madeira, após lixada, recebia uma camada de óxido de zinco e goma arábica para que se tornasse branca e lisa, permitindo o traçado a lápis do desenho a ser gravado. Sempre nas mesmas dimensões e com desenhos idênticos (a propaganda de uma máquina de costura, por exemplo), várias matrizes conservam etapas distintas do processo: desde aquelas que mostram apenas os primeiros entalhes até outras com a etapa de gravação concluída, com imagens e texto completos. Kohler trazia livros, jornais, catálogos e fotografias para os alunos copiarem — eles copiavam também peças e objetos do natural. A imagem a ser gravada era escolhida pelo professor, segundo o nível de destreza do aluno. Cf. COSTELLA, 2005, p. 17-18 e GOUVEIA, 1986, p. 19 e 21.

8 “Ele era um gravador da velha escola alemã de reprodução, que conhecia profundamente a arte, mas era um artista acadêmico. Ensinou-me várias coisas, que foram muito úteis a facilitar o trabalho, mas não a gravar, porque na realidade queria que eu gravasse como ele”. Abramo *apud* BECCARI, 1990, s.p.

O refinamento adquirido emerge na obra do gravador paulista quando a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil⁹ lhe encomenda ilustrações para o livro **Pelo Sertão**, de Afonso Arinos¹⁰. Os novos instrumentos permitiram o aprimoramento técnico que, por sua vez, abriu possibilidades inéditas no fazer gráfico de Abramo, que agora podia controlar a linha melhor do que nunca. Com as técnicas e os instrumentos oferecidos por Kohler, ele aplica novos recursos ao tratamento da madeira, trabalha com incisões sutis que, quando em retícula, propiciavam uma gama de cinzas em nuance. As ilustrações para o livro de Arinos são o ponto culminante de um processo gradativo em direção a uma gráfica capaz de conciliar potência e refinamento, processo esse que não teria ocorrido sem a orientação do xilógrafo alemão.

Atelier 17

No final da década de 1940, os processos criativos de Abramo estavam em ebulição, foi um período de forte interesse pela experimentação técnica. Para as gravuras de **Pelo Sertão**, por exemplo, ele inventa um processo de impressão manual que, ao invés da espátula de madeira, usava um pedaço de celuloide “que deslizava e não rasgava o papel, porque tinha de imprimir grande quantidade em pouco tempo” (Ferreira, 1983, p. 68). Ilsa Ferreira relata ainda as incursões pela gravação com jato de areia sobre madeira (Ferreira, 1983, p.73). São também dessa época as primeiras tentativas com gravura em metal: “... fomos trabalhar – a Fayga Ostrower, o Marcelo Grassmann e eu – num atelier lá em Santo Amaro [...] e eu fiz uma gravura sobre metal, uma água-tinta. Essa foi a primeira vez que fiz gravuras em metal. Depois voltei a trabalhar em metal, quando fui para a Europa em gozo do prêmio de viagem” (Beccari, 1990, s.p.). Abramo refere-se aqui ao prêmio que recebeu do Salão Nacional de Belas-Artes¹¹ de 1950, que lhe possibilitou a estada em Paris durante a qual frequentou o Atelier 17 de Stanley William Hayter. O desejo de aprimorar os conhecimentos sobre calcogravura parece ter sido a motivação mais imediata de Abramo para procurar o curso de Hayter,

9 A Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, integrada por intelectuais, empresários e figuras públicas, foi fundada em 1943 pelo industrial e mecenas Raymundo Ottoni de Castro Maya (1894-1968). O objetivo era produzir e editar anualmente obras-primas da literatura brasileira, ilustradas por artistas plásticos nacionais.

10 A encomenda de 1946 resultou em 119 exemplares do livro, contendo 27 xilogravuras impressas por Marcelo Grassmann sobre papel-arroz, além de capitulares e vinhetas em linoleogravura. Gouveia aponta que “esse trabalho foi quase todo realizado em madeira de topo preparada por Kohler” (GOUVEIA, 1986, p. 24). O livro foi lançado na sede do Jockey Clube do Rio de Janeiro, em julho de 1948. À época, Castro Maya presidia a Sociedade, que já havia encomendado a Portinari ilustrações para **Dom Casmurro**, de Machado de Assis.

11 O Salão Nacional de Belas-Artes realizou-se anualmente entre 1934 e 1990. Suas origens remontam às *Exposições Gerais de Belas-Artes* organizadas a partir de 1840 pela Academia Imperial de Belas-Artes – AIBA e, após a proclamação da República (1889), pela Escola Nacional de Belas-Artes – ENBA. Qualquer interessado em participar podia submeter suas obras ao júri, que tinha como funções a seleção, premiação e aquisição de obras, bem como a concessão de bolsas de estudos e prêmios de viagem (nacional e internacional).

sendo importante notar, igualmente, que essa busca já vinha de um contexto de entusiasmo pela experimentação técnica e pela pesquisa de linguagens¹². Em depoimento, o artista relata:

Frequentei o atelier do Stanley William Hayter — o Atelier 17 — em Paris, por quase um ano. Aí só se fazia gravura sobre metal e foi onde aprendi a técnica, fazendo exercícios e ajudando a imprimir um livro ilustrado por todos os grandes artistas vivos naquela época, 1952 — Picasso, Miró e outros. No atelier do Hayter imprimíamos as placas de gravura que iriam ser inseridas num livro de poesias, acho que eram poesias do Paul Valéry. Ajudei a imprimir algumas páginas, mas era um trabalho de equipe, minha função ali era a de ajudante (BECCARI, 1990, s.p.).

A memória de Abramo é consoante ao que relata Carla Esposito acerca do procedimento geral do Atelier 17: começava-se pelo buril para depois chegar aos ácidos, solicitava-se que cada participante se envolvesse com todas as fases do trabalho, desde o momento da criação da imagem até a impressão (ESPOSITO, 1990, p. 13). Durante o período de funcionamento do Atelier (de 1927 até o falecimento de Hayter, em 1988), o clima de liberdade artística e diversidade intelectual gerado pelo encontro de gravadores, pintores e escultores resultou num vigoroso espaço de experimentação gráfica. O perfil dos que ali chegavam era dos mais variados: homens e mulheres de diferentes nacionalidades, desde jovens de vinte e poucos anos até senhores de setenta. Em alguns casos, não possuíam nenhuma experiência, em outros, acumulavam décadas de ensino de arte na universidade (HAYTER, 1981, p. 204). Ao contrário de outros espaços, o Atelier 17 não se definia por local fixo, grupo permanente de colaboradores ou aplicação uniforme de técnicas consolidadas, mas sim por uma diretriz artística, dada pela “atitude experimental, assistemática, não formalista e antiacadêmica de Hayter em relação à criação” (ESPOSITO, 1990, p. 18). O gravador comenta a singularidade do espaço que coordenava:

O ponto que distingue esta oficina de quase todas as outras instituições nas quais a impressão é feita ou ensinada é a convicção compartilhada de que uma técnica é uma ação na qual a imaginação do participante é excitada, pelo que uma ordem de imagem latente torna-se visível; e não apenas uma série de dispositivos mecânicos para produzir ou repetir uma imagem previamente formulada no papel (HAYTER, 1962, p. 94).

12 Não sabemos se Abramo conhecia o Atelier 17 antes de viajar. Esposito informa que, em 1944, houve uma exposição do Atelier 17 no MoMA. A American Federation of Arts promoveu a circulação da mostra durante dois anos nos Estados Unidos e, posteriormente, o Departamento de Estado levou-a para a América do Sul, em versão com maior presença de artistas sul-americanos (ESPOSITO, 1990, p. 21. Ver ainda o artigo de Toledo neste catálogo, p. 41). Contudo, não há registros da vinda dessa mostra ao Brasil. Tampouco sabemos se Abramo já conhecia o primeiro livro de Hayter, **New Ways of Gravure**, publicado em 1949.

Não havia disciplinas nem regras rígidas a seguir, apenas o princípio de pesquisa constante, destinada a descobrir as operações que faziam da gravura um meio de exploração de experiências e linguagens pessoais. O aprendiz era encorajado a gravar diretamente sobre o metal, ainda que o uso de desenhos preparatórios fosse também praticado. A criação direta na placa representava a defesa da autonomia artística da gravura e a afirmação de sua independência em relação a outras expressões. Para Herbert Read, que prefaciou o primeiro livro de Hayter, o objetivo do gravador inglês “era explorar as possibilidades técnicas do meio e mostrar como elas poderiam ser aplicadas aos problemas específicos da arte moderna” (Herbert Read, *apud* ESPOSITO, 1990, p. 250).

A opção pela gravação diretamente na matriz vinha ao encontro dos procedimentos de Abramo, e será uma constante na didática que ele desenvolverá. O gravador brasileiro, aliás, dificilmente encontraria concepção didático-artística mais oposta à de Kohler do que aquela de Hayter. No caso do xilógrafo alemão, a gravura entendida como reprodução de imagens previamente dadas e de autoria alheia para fins comerciais ou científicos, exclusão de quaisquer indícios de subjetividade, rigor, tradição, planejamento. Para o gravador inglês, os princípios de individualidade, singularidade, pesquisa, experimentação, imprevisibilidade do processo, a gravura como obra autônoma. Apesar de tão distantes, no entanto, Kohler e Hayter encontram-se no compromisso vitalício com a gravura, na entrega fervorosa ao ofício que escolheram – lição que Abramo aprendeu.

Lívio Abramo, Professor

Quando retorna da Europa, Abramo assume as aulas de gravura na Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna de São Paulo, na Praça Roosevelt, 227. A Escola fora fundada em junho de 1952, por iniciativa da direção do MAM SP, com apoio da prefeitura paulistana e sob a direção de Nelson Nóbrega¹³. Entre os cursos oferecidos¹⁴ estava o de gravura, inicialmente coordenado pelo gravador e fotógrafo carioca Yllen Kerr, substituído em março de 1953 por Mario Gruber que, segundo Ilsa Ferreira, ensinava gravura em metal (FERREIRA, 1983, p. 113). Em agosto do mesmo ano, após a saída de Gruber, o curso de gravura passa a funcionar sob responsabilidade de Abramo, que ensina gravura em madeira. No curso, o trabalho de cada aluno era acompanhado

¹³ Nelson Nóbrega (1900-1997) foi pintor, desenhista, gravador e professor. Formou-se no Rio de Janeiro, na Escola Nacional de Belas-Artes - ENBA, onde teve como professores os pintores Eliseu Visconti, Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo. Em 1926 mudou-se para São Paulo e, no final dos anos de 1930, integrou a Família Artística Paulista. Nóbrega dedicou-se também ao ensino de desenho e pintura – além das aulas ministradas em seu próprio atelier e em diversos estabelecimentos de ensino, destaca-se sua atuação como fundador e diretor da Escola de Artesanato do MAM SP, entre 1952 e 1959, e como diretor dos cursos livres da Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, de 1960 a 1972.

¹⁴ A Escola de Artesanato contava também com os cursos de História da Arte (Wolfgang Pfeiffer), Desenho (Nasturel), e Cerâmica (de Marchis, Helou Motta e João Rossi). Cf. ABRAMO, ca. 1958, p. 16.

e analisado por Abramo, cujos comentários não se restringiam apenas a questões técnicas, abordando também aspectos artísticos. Ele procurava deixar livre o caminho expressivo do aluno, cuidando para não impor à turma qualquer modelo estético preestabelecido¹⁵. Em artigo comemorativo dos dez anos do MAM SP, o artista descreve a Escola de Artesanato como “[...] uma escola artístico-artesanal em moldes modernos em nossa Capital” (ABRAMO, ca. 1958, p. 16).

A princípio, a concepção da Escola voltava-se para a cooperação entre arte, artesanato e indústria¹⁶, havendo ainda a intenção de proporcionar cursos profissionalizantes. No entanto, dificuldades financeiras impediram a execução integral do projeto: “nascida com o objetivo de vir a tornar-se uma escola completa de artesanato artístico e, mesmo, de desenvolvimento profissional, a Escola de Artesanato foi, todavia, obrigada a limitar-se ao primeiro daqueles itens”.

A transferência do MAM SP do centro da cidade para o parque do Ibirapuera precipitou o encerramento das atividades da Escola de Artesanato. Houve protesto dos alunos quanto à mudança de endereço, já que aumentava a dificuldade de acesso ao local dos cursos, uma vez que o sistema de transporte até o Ibirapuera mostrava-se deficiente. Veio então a decisão de fechar a Escola, em 1959.

Não tardou para que Abramo voltasse a lecionar. Em março de 1960 começam as atividades do Estúdio Gravura, na Alameda Gleite:

Fundamos, eu e a Maria Bonomi, o estúdio de gravura em madeira. Depois, o João Luís Chaves passou também a ensinar gravura em metal, com o objetivo de arrancar a gravura daquele ensino que existia até então e colocar o tema da criação em gravura de forma conseqüente, questionando sua própria natureza. O nosso ensino foi inteiramente diferente de tudo que se havia praticado até então em São Paulo. Praticamos uma renovação não só na técnica mas na maneira de enfocar a criação na gravura. Queríamos restituir à gravura os seus valores reais, sem fazer uma gravura acadêmica, enfocando-a de forma atualizada, reveladora de uma realidade que na gravura brasileira, pelo menos em São Paulo, até então não se tinha notado, que era a sua autenticidade como arte autônoma (TÁVORA e FERREIRA, 1997, p. 88).

O ensino da gravura pautava-se em duas etapas: familiarização com o material empregado (matrizes, instrumentos, ácidos, tintas, papéis etc.) através da prática e da experimentação e, somando-se a isso, análise e apreciação da gravura e sua prática por meio de estudos de história da arte. Havia, além disso, o desejo de formar o gosto

¹⁵ Em 1956, eram alunos do curso de gravura Dorothy Bastos, Carlos Scarinci, José Cláudio, Savério Castellano, Betty Richard e Henrique Cruz. No ano seguinte, matriculam-se Antônio Henrique Amaral, Braz Dias, Zita Piza de Souza, Moacyr Rocha e Décio Ferreira.

¹⁶ “A Escola de Artesanato, como o seu nome indica, não é uma escola para amadores; está criando técnicos. [...] Irão eles contribuir para que a industrialização estandardizada de hoje perca bastante da sua fria capacidade inventiva, enobrecendo-a com o calor criador” (NÓBREGA, 1953, s.p.).

artístico de um público mais ampliado, informando-o educativamente a respeito do universo da gráfica. Abramo era bastante exigente quanto à questão técnica em todas as suas etapas. Os alunos eram treinados primeiramente com exercícios de cortes e textura da madeira. O professor desencorajava o desenho sobre a matriz, o que impediria que o aluno descobrisse os efeitos próprios daquele material. Além da parte prática, outras atividades eram promovidas no Estúdio: o colecionador Ernesto Wolf¹⁷ era convidado para apresentar livros raros de seu acervo particular, o professor Wolfgang Pfeiffer¹⁸ ministrava palestras sobre história da arte, o próprio Abramo também dava aulas de história da arte e da gravura. Para Maria Bonomi, o Estúdio “teve uma aceitação do público muito grande¹⁹ porque era diferente, era um lugar onde as pessoas iriam ter uma experiência e não realmente um curso, iriam experimentar os próprios limites, percepção dos materiais, o tempo etc.”²⁰. A gravadora menciona também o interesse dos coordenadores pela internacionalização do atelier: “todo mundo passou pelo estúdio, nós tivemos bolsistas mexicanos, pessoas que vinham pra Bienal, o Estúdio era um órgão vivo. [Abramo] tinha o ideal do ensino coletivo e a gravura é uma arte coletiva”²¹.

Segundo Ferreira, houve com o tempo um agravamento dos problemas de organização e administração do Estúdio, cuja manutenção ia se tornando cada vez mais dispendiosa, o que teria levado ao encerramento das atividades em 1964. Maria Bonomi, no entanto, oferece outra versão envolvendo os acontecimentos políticos da época. Segundo a artista, naquele ano, já no contexto da ditadura militar, o atelier foi invadido e depredado pela polícia, suspeito de abrigar reuniões políticas clandestinas.

As experiências de Lívio Abramo como professor da Escola de Artesanato e em seguida no Estúdio Gravura formaram as bases para seu trabalho artístico-pedagógico no Paraguai, iniciado ainda em meados da década de 1950:

Fui pela primeira vez ao Paraguai em 1956 a convite para fazer uma exposição individual do meu trabalho. Lá eu propus a realização de um curso de gravura que durou um mês com mais ou menos 60 alunos. Foi o primeiro curso de gravura moderno que se fazia no Paraguai (FERREIRA, 1983, p. 117).

17 Ernesto Wolf (1918-2003) colecionava, principalmente, arte moderna e livros antigos. Nascido em uma família de comerciantes judeus alemães, muda-se para a Argentina em 1938 fugindo da ameaça nazista. Transfere-se para o Brasil em 1950.

18 Wolfgang Pfeiffer (1912-2003) foi museólogo e historiador da arte. Nascido na Alemanha, mudou-se para o Brasil em 1948, após seu doutorado em história da arte na Universidade de Munique. Foi professor na USP e trabalhou junto aos vários museus da cidade: MASP, MAB FAAP, MAM SP. Pfeiffer foi diretor do MAC USP entre 1978 e 1982.

19 Foram alunos do Estúdio Gravura: Moacyr Rocha, Zita Viana, Miriam Chiaverini, Pedro Seman, Anésia Pacheco e Chaves, Ely Bueno, Hans Grudzinski, Camila Cerqueira César, Sheila Braningan, Clélia Cotrim Alvez, Savério Castellano, Edith Jimenez e Hanna Brandt.

20 Maria Bonomi, entrevista à autora em 29 nov. 2013.

21 *Idem*.

A exposição individual mencionada acima ocorreu por convite da Missão Cultural Brasileira, empreendimento coordenado pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil²². Na mesma estada em Assunção e como desdobramento das oficinas de gravura ministradas por ele na sede do Instituto Cultural Paraguai-Brasil, Abramo participou da criação do Taller de Grabado Julián de la Herrería (posteriormente denominado Taller de Grabado Yapari y Tilcara). As artistas paraguaias Maria Adela Solano Lopez, Olga Blinder e Lotte Schultz também estavam envolvidas na fundação do Taller, cuja ata inaugural traz a data de 21 de setembro de 1956 (NEPOMUCENO, 2010, p. 157). Deixando o Estúdio Gravura aos cuidados de Bonomi, Abramo transfere-se definitivamente para Assunção em 1962, ali residindo até o falecimento em 1992, estando, portanto, à frente do Taller de Grabado durante três décadas. O crítico de arte Javier Alcalá recorda o trabalho de Abramo durante as primeiras oficinas de gravura: “[Abramo] expone los principios básicos de la técnica xilográfica (las propiedades intrínsecas del material soporte, las diferentes modalidades de incisión en fibra horizontal y taco, estampación etc.), a más de complementación teórica relativa a su personal concepción del grabado y el arte modernos” (Alcalá apud NEPOMUCENO, 2010, p. 156). A contribuição trazida por Abramo, observa Margarida Nepomuceno, foi a prática da xilografia como expressão artística autônoma, pois como técnica de reprodução de imagens ela já estava presente no Paraguai desde o século XVII, introduzida pelos jesuítas das Missões, e desde o início do século XX como ilustração de texto (NEPOMUCENO, 2010, p. 155).

Ao longo de quatro décadas de ensino, o desejo do artista parece ter sido o de sanar a carência que ele mesmo viveu, a de oportunidades amplas de aprendizado e desenvolvimento. Em olhar retrospectivo, o gravador brasileiro sintetiza seu trabalho docente:

O meu método de ensino é o seguinte: desenvolvo as possibilidades de fulano, sicrano, beltrano; então cada um deles vai desenvolver um estilo inteiramente independente. Não ensino uma maneira, desenvolvo as possibilidades de cada aluno. Assim, tanto no meu estúdio no Museu de Arte Moderna, como no estúdio Gravura ou no de Assunção, posso dizer, com certa satisfação, que não há dois alunos parecidos. Cada um desenvolveu o seu estilo. [...] Tive que criar, para mim mesmo, um método de ensino (TÁVORA e FERREIRA, 1997, p. 89).

A formação que Lívio Abramo proporcionou a outros trazia as marcas de sua experiência: a valorização da independência do autodidatismo, a importância do domínio técnico aprendido com Kohler e o estímulo à experimentação exemplificado por Hayter.

22 Para um estudo detalhado da Missão Cultural Brasileira, cf. NEPOMUCENO, 2010.

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Lívio. A Escola de Artesanato do MAM. In: **II Progresso Italo-Brasiliiano**. São Paulo, ca. 1958. Biblioteca Paulo Mendes de Almeida. (Jornal)
- AMARAL, Aracy. Os alemães. **O Estado de S. Paulo**, 15 mar. 1981.
- ARINOS, Afonso. **Contos**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BECCARI, Vera d'Horta. A busca de uma nova linguagem para a gravura (Entrevista). In: **Museu Nacional de Belas- Artes**. Lívio Abramo. Rio de Janeiro: s.e., 1990.
- BECCARI, Vera d'Horta. **MAM: Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: MAM SP, 1995.
- COSTELLA, Antonio F. **Xilografia na Escola do Horto: Adolf Kohler e seus Discípulos**. Campos do Jordão, SP: Editora Mantiqueira, 2005.
- ESCOLA DE ARTESANATO**. São Paulo, MAM, s.d. Biblioteca Paulo Mendes de Almeida. (Folheto)
- ESPOSITO, Carla. Stanley William Hayter e l'Atelier 17. In: ESPOSITO, Carla (org.). **Hayter e l'Atelier 17**. Milão: Electa, 1990.
- FERRAZ, Geraldo. Novo livro de Hayter. In: FERRAZ, Geraldo. **Retrospectiva: Figuras, Raízes e Problemas da Arte Contemporânea**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1975.
- FERREIRA, Ilsa Kawall Leal. **Lívio Abramo**. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1983.
- GOUVEIA, Rosita. A Escola de Xilografia do Horto Florestal. In: **Museu Lasar Segall. Adolf Kohler e a Escola de Xilografia do Horto Florestal**. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1986.
- HAYTER, Stanley William. **New Ways of Gravure**. Nova York: Watson-Gruptill Publications, 1981.
- HAYTER, Stanley William. **About Prints**. Londres: Oxford University Press, 1962.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da Modernidade**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Lívio Abramo: Registro de um Percorso**. São Paulo: MAM, 1984. (Catálogo)
- NASCIMENTO, Ana Paula. **MAM: Museu para a Metrópole**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003
- NEPOMUCENO, Maria Margarida Cintra. **Lívio Abramo no Paraguai: Entretecendo Culturas**. Dissertação de Mestrado. Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.
- NÓBREGA, Nelson. **Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna**. São Paulo, MAM, jun. 1953. Biblioteca Paulo Mendes de Almeida. (Folheto da 1ª Exposição de Trabalhos dos Alunos).
- NOVO, Maura de Andrade. **A Linha Gravada: Desdobramentos**. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.
- TÁVORA, Maria Luiza Luz e Ferreira, Heloísa Pires (coord.). **Gravura Brasileira Hoje. Depoimentos** – III Vol. Rio de Janeiro: Oficina de Gravura SESC Tijuca, 1997.

A Coleção de Gravuras de
Geraldo de Barros no MAC
USP e Algumas Hipóteses
sobre sua Passagem pelo
Atelier 17

Heloisa Espada

O artista brasileiro Geraldo de Barros (1927-1998) é mais conhecido por sua atuação como pintor ligado à arte concreta, como *designer* de móveis, e por sua obra fotográfica. Menos comentada é sua produção de desenhos, monotípias e gravuras realizados num período de formação, entre 1946 e 1951. A maior parte desse trabalho foi doada pelo artista ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em duas ocasiões, em 1979 e 1992. O conjunto chama a atenção pela variedade de técnicas e pelo caráter experimental, sendo constituído por desenhos a nanquim e grafite, monotípias e gravuras em madeira, linóleo, pedra, ponta-seca, água-forte e água-tinta. Por outro lado, o material revela um interesse difuso por movimentos modernos como o Futurismo e o Expressionismo e, sobretudo, um processo gradual de simplificação do desenho no sentido de abstrair detalhes, dando cada vez mais ênfase ao caráter expressivo da linha em si e conferindo estrutura geométrica às formas observadas na natureza (**Figura 1**). A referência à obra de Paul Klee desponta como uma presença central no percurso de Barros.

A coleção do MAC USP é, portanto, um conjunto essencial para a compreensão de seu desenvolvimento como artista nesses primeiros anos de produção, quando sua prática passou por sucessivas transformações, indo de uma pintura de caráter expressionista realizada no imediato pós-guerra a pintura concreta apresentada em dezembro de 1952, na mostra inaugural do grupo Ruptura, no MAM SP. Mas, o que num primeiro momento poderia ser entendido como um percurso linear, “Do Figurativismo ao Abstracionismo”¹, ou da subjetividade gestual ao racionalismo da Arte Concreta,

1 Refiro-me aqui ao caráter teleológico da exposição inaugural do MAM SP, organizada por León Degand, em 1949, chamada *Do Figurativismo ao Abstracionismo*.



Fig. 1 • Geraldo de Barros

Sem título, 1947

nanquim sobre papel, 20,5 x 27 cm

Doação Artista, Acervo MAC USP

Registro Fotográfico: Ding Musa

revela-se como um processo criativo que não se enquadra facilmente nas palavras de ordem dos manifestos assinados por Barros. Entre os dados que ajudam a compreender a complexidade deste caminho específico está a passagem de Barros pelo Atelier 17, em 1951, quando o artista viveu por um ano em Paris com uma bolsa do governo francês para estudar gravura na Escola Nacional Superior de Belas-Artes.

A documentação sobre Geraldo de Barros indica que seu interesse pela gravura se concretizou por volta de 1948 quando passou a frequentar o atelier de Lívio Abramo, com quem aprendeu princípios técnicos e conheceu a obra gráfica de Paul Klee por meio de livros (VASCONCELOS, 1979; ZANINI, 1953). Provavelmente no segundo semestre de 1950, Barros foi aluno do primeiro atelier de gravura do Museu de Arte de São Paulo (MASP), então coordenado por Poty Lazarotto².

As gravuras, monotípias e fotografias realizadas em 1949 e 1950 já explicitavam o interesse de Barros pela teoria da Gestalt, com a qual o artista teve contato por meio de Mário Pedrosa. Em alguns trabalhos, ele traça figuras a partir de formas que lhe são sugeridas por manchas (**Figura 2**), atento às “leis” perceptivas identificadas pela Gestalt. As obras desses anos explicitam também seu interesse pela geometria e pela simplificação das figuras, a ponto de seus desenhos se aproximarem de um grafismo infantil, a exemplo da obra de Paul Klee (**Figura 3**). Nota-se ainda que é recorrente a experimentação de texturas e de métodos variados na aplicação das tintas, além de linhas traçadas com rapidez e espontaneidade (**Figura 4**).

Esse momento de sua produção gráfica coincide com o desenvolvimento da série fotográfica *Fotoformas*, em que Barros muitas vezes trabalhou as mesmas figuras e as mesmas técnicas que fazia em gravura (ESPADA, 2014, p. 12-35). Num dos poucos depoimentos em que comenta suas fotografias, ele afirma “A fotografia é para mim um processo de gravura” (BARROS, 1994, s.p). Provavelmente se referia às raspagens e desenhos realizados por ele com instrumentos de gravura sobre negativos fotográficos. O resultado dessas práticas foi apresentado junto com outras experimentações na mostra individual *Fotoformas*, em janeiro de 1951 no MASP. Na ocasião, ele mostrou um conjunto híbrido de fotografias que se alinhava tanto à geometria exata da arte concreta quanto aos desenhos livres e de aspecto infantil que aparecem em seus trabalhos gráficos. Poucos dias após o término da exposição, no mês de fevereiro, Barros partiu para a temporada em Paris, onde permaneceria durante todo o ano de 1951.

² Não há como ter certeza dessa data. Num depoimento para o livro **Unilabor. Desenho Industrial, Arte Moderna e Autogestão Operária**, o professor Carlos Lemos declara que conheceu Geraldo de Barros por volta de 1948 no atelier de gravura coordenado por Poty Lazarotto no MASP. No entanto, esse atelier foi inaugurado no segundo semestre de 1950 e, no ano seguinte, Barros viveu na Europa como bolsista do governo francês. Como muitas gravuras do artista são datadas como feitas em 1950, suponho que ele tenha frequentado as aulas no MASP neste ano. No centro de documentação do museu, não há registros sobre os alunos que estiveram nos cursos de gravura.



Fig. 2 • Geraldo de Barros

O Rabino, 1950

monotipia sobre papel, 27 x 20,6 cm

Doação Artista, Acervo MAC USP

Registro Fotográfico: Ding Musa



Fig. 3 • Geraldo de Barros

Cenas da Batalha Lacustre, 1950

monotipia a cores sobre papel ,
29,8 x 24,8 cm

Doação Artista, Acervo MAC USP



Fig. 4 • Geraldo de Barros

Oceanografia II, 1950

monotipia em cores sobre papel,
20,5 x 27 cm

Doação Artista, Acervo MAC USP

Há poucas informações sobre a passagem de Geraldo de Barros pela Escola Nacional Superior de Belas-Artes de Paris, pelo Atelier 17 e sobre seu contato com Stanley William Hayter. Além de menções a esse encontro, não foram encontradas informações sobre o assunto no Arquivo Geraldo de Barros, sediado em Genebra, aos cuidados de Fabiana de Barros e Michel Favre³. Assim, o principal testemunho sobre a vivência de Barros no Atelier 17 são as próprias monotípias e gravuras realizadas pelo artista em Paris⁴.

Muitas das gravuras em pedra e metal realizadas desse período são centradas na exploração de motivos abstratos e denotam, principalmente, o fascínio pela descoberta dos efeitos visuais próprios de cada técnica. Nota-se o predomínio de trabalhos em preto e branco e de motivos abstratos realizados com pouco cálculo e planejamento, mostrando linhas e formas irregulares traçadas à mão livre (**Figura 6**). Duas gravuras especialmente — *Abstração*, 1951 (**Figura 5**) e *Formas*, 1951 — parecem convergir com alguns dos objetivos propostos por Stanley William Hayter no Atelier 17, conforme descrito no livro **New Ways of Gravure**, de 1949. Desde os anos 1930, o gravador conduzia os estudantes recém-chegados ao atelier a um processo de gravações sucessivas com ácido sobre uma mesma placa, resultando numa série de formas e texturas sobrepostas que levariam o principiante a se ater nas relações estabelecidas entre esses elementos. Num primeiro momento, o aluno deveria atuar sem um projeto definido, pois o objetivo era lançá-lo num processo experimental de resultados imprevisíveis, de modo a proporcionar um aprendizado único e, de certa forma, intransferível. Segundo Hayter:

It is often necessary in the first place to present the idea of an action undertaken experimentally without any intention of producing a work of art, as many of our associates have had no previous experience of such action. [...] It is sometimes difficult to present the idea of a more or less anonymous operation without a plan and having no end except to expose the subject to the possibility of discovery (HAYTER, 1966, p. 219).

O principiante era então convidado a traçar uma “estrutura de linhas” sobre toda a placa de zinco, de modo a experimentar traços de diferentes formas, direções e tamanhos sem, no entanto, criar formas fechadas:

‘Structure’, for our purpose, means strictly a line system, extending from edge to edge of the plate so that all of the available space is involved, in which the lines, of two different thicknesses, may represent rods, beams, cables, but never outlines, closed spaces, objects, textures, or light and shade. The object of this is to set up a skeleton or scaffolding which appears to extend beyond the plate [...] (HAYTER, 1966, p. 219).

3 O Arquivo Geraldo de Barros, em Genebra, é o principal depositário de documentos sobre a trajetória do artista. Agradeço a Michel Favre pela busca por informações sobre o contato de Barros com Stanley W. Hayter neste arquivo, realizadas em jul. 2018.

4 Uma análise do acervo do MAC USP sugere, por exemplo, que o artista brasileiro começou a fazer litografias naquela cidade, pois não foram encontradas obras dessa técnica de datação anterior.

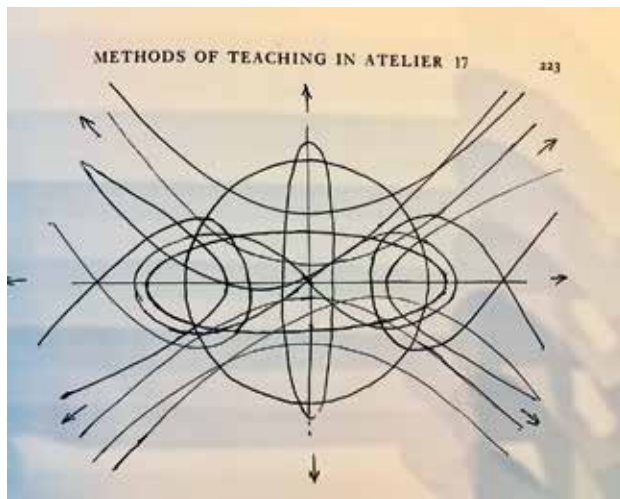
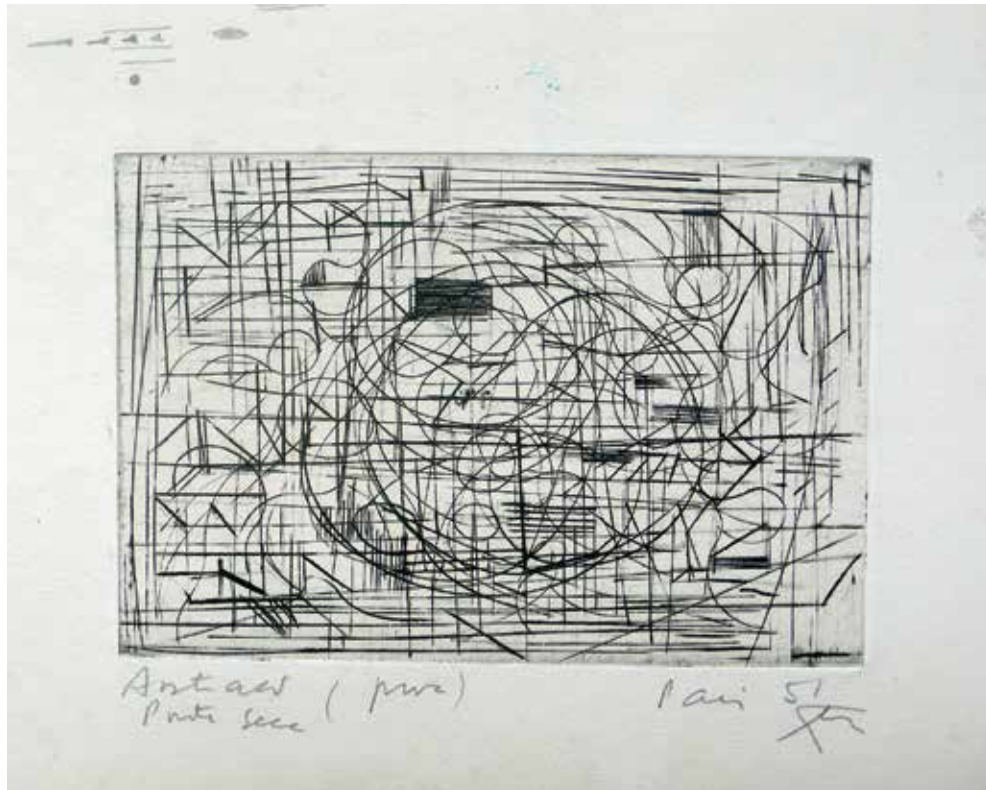


Fig. 5 • Geraldo de Barros

Abstração, 1951
ponta-seca sobre papel,
23,2 x 27,9 cm
Doação Artista
Acervo MAC USP

Fig. 6 • Método de ensino no Atelier 17

[HAYTER, 1996, p. 223]

Embora a técnica usada por Geraldo de Barros em *Abstração* (**Figura 5**) tenha sido a ponta-seca, enquanto o método referido por Hayter fosse o de gravura em água-forte, o objetivo do artista brasileiro neste trabalho parece mais voltado para o processo do que para um projeto com fins específicos. Barros parece mais preocupado em experimentar linhas de direções e formas variadas sobre toda a superfície da placa de metal do que em perseguir uma ideia artística determinada. Além disso, a gravura de Barros parece ter atingido o sistema de formas sobrepostas que Hayter denominava como “contraponto”. Segundo o artista inglês, em certa etapa do exercício proposto, o iniciante teria diante de si uma série de linhas entrecruzadas que criariam novas relações espaciais entre figura e fundo:

If one observes a simple object, its own form is first seen. Almost simultaneously one becomes conscious of the form of the background and through the object. Whenever two such counterpoint forms are superimposed a third image is seen which is not present in either one of the original forms (HAYTER, 1966, p. 222).

O emaranhado de linhas de *Abstração* cria diversos “contrapontos”, ou seja, percepções variadas de figura e fundo que se constituem e se desfazem conforme muda o ponto de atenção do observador. No sistema de “contraponto”, segundo Hayter, a percepção de figura e fundo depende das relações estabelecidas entre as partes, assim como é descrito pela teoria da Gestalt.

Na gravura em água-tinta *Formas*, 1951, de caráter igualmente experimental e processual, a sobreposição de formas ocorre por meio de camadas, como se a placa tivesse sido gravada em etapas. Ao fundo, vê-se vestígios de formas geométricas traçadas com régua e compasso — um triângulo isósceles, um poliedro, linhas perpendiculares e círculos. Essas formas parecem sumir, interceptadas por texturas sutis e manchas claras pinceladas *a posteriori*. O preto é como uma névoa que se sobrepõe às linhas retas, criando uma atmosfera interrompida pelas manchas claras. De modo geral, as partes escuras se comportam como fundo das manchas claras, mas as linhas grossas à esquerda acabam formando também uma elipse, um triângulo e um quadrado negros que invertem a relação de figura e fundo.

Em 1952, de volta ao Brasil, Geraldo de Barros expôs duas vezes no MAM SP. Em agosto, ele fez uma mostra individual de desenhos, gravuras e pinturas produzidas entre 1950 e 1951. Em dezembro, participou da exibição inaugural do Grupo Ruptura, no mesmo museu. No folheto de divulgação da individual de gravuras, a publicação de uma citação dos **Diários** de Paul Klee sublinha o caráter processual e experimental dos trabalhos expostos, bem como o apreço do artista suíço (e, por consequência, de Barros) à expressividade gráfica, espontânea e antípoda do academicismo, típica do desenho infantil:

[...] quero ser um recém-nascido, nada conhecendo da Europa, ignorando poetas e modas, sendo quase primitivo. pretendo realizar algo de muito modesto. Quero trabalhar, por mim mesmo, um pequeno motivo formal, que o lápis possa dominar sem qualquer técnica, um mero acaso basta. essa cousa pequena é fácil e concisamente resolvida. já está realizada! é um trabalho minúsculo porém autêntico. e um dia através da repetição de tais pequenas, mas originais realizações, há de chegar a vez de um trabalho sobre o qual eu possa verdadeiramente construir (KLEE, 1952).⁵

No mesmo material gráfico, um texto provavelmente de Wolfgang Pfeiffer, então diretor do MAM, comenta:

(...) é o aspecto vivo da verdadeira fantasia criadora que nos seduz nos trabalhos de Geraldo (sic) e constitui um valor básico cuja ausência sentimos nas obras de tantos contemporâneos. Creio que se encontra nesses desenhos a textura ornamental que se organiza como base para qualquer obra gráfica de valor definitivo. Os trabalhos de Geraldo não se apresentam como valores definitivos, o que se confirma de resto pelas palavras de Paul Klee a que ele se refere. entretanto, a um caminho certo ele sem dúvida nos conduz, levando-nos a uma apreciação afetuosa através da fantasia infinita que o artista utiliza para alcançar a obra de arte pela qual sabe expressar-se no mundo das formas (PFEIFFER, 1952).⁶

Os dois textos, dispostos lado a lado, dão a entender que, nessa mostra individual, Barros apresentava o resultado de trabalhos de caráter experimental realizados sem o objetivo de criar “obras de arte”, como diria Hayter. Mas, para Pfeiffer, os trabalhos de Barros feitos a princípio sem pretensão alcançavam um “valor definitivo”.

Um breve texto biográfico sobre Barros, publicado no mesmo folheto, cita títulos das obras mostradas na ocasião. Alguns coincidem com nomes de obras que pertencem ao acervo do MAC USP, tais como *Cenas da batalha lacustre*, 1950 (**Figura 3**)⁷, *Oceanografia*, 1951, *Play-ground*, 1950, *Entre Acte*, 1950/1951 (**cat. 05**) e *O Pássaro Noturno*, 1951 (**cat. 03**):

[Geraldo de Barros] expõe desta vez, na sala pequena do museu de arte moderna, desenho, gravuras e pinturas de 1950, e mais a série das cenas da batalha lacustre, as cidades, oceanografia, navios, cenário para uma peça em quatro atos, contraponto, estudo para *play-ground*, o pequeno quadrado vermelho a caçar alegremente, *entr'act II*, *sleeping animal*, pássaros noturnos, *the modern city landscape*, vista de um porto (PFEIFFER, 1952).

Quatro meses depois dessa mostra individual, Barros integrou a mostra inaugural do grupo Ruptura no MAM SP com pinturas feitas ao longo de 1952. O grupo posicionava-se sobretudo contra a arte figurativa e de conteúdo nacionalista que havia predominado no

5 Citação em caixa baixa, conforme o original.

6 Citação em caixa baixa, conforme o original.

7 Há outra gravura homônima na coleção do MAC USP, cujo número de tombo é 1963.3.404.

modernismo brasileiro até então. Na exposição inaugural, eles assinaram e distribuíram o *Manifesto Ruptura*, escrito por Waldemar Cordeiro, que ecoava os preceitos de Theo Van Doesburg sobre a Arte Concreta e propunha uma distinção taxativa entre o que os membros do Ruptura supostamente entendiam como “o novo” e “o velho” na arte:

(...) é o velho: todas as variações e hibridações do naturalismo; — a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo “errado” das crianças, dos loucos, dos primitivos, dos expressionistas, dos surrealistas, etc ... — o não figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito que busca a mera excitação do prazer e do desprazer.

é o novo: — as expressões baseadas nos novos princípios artísticos; — todas experiências que tendem a renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, e matéria); — a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático;- conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio (AMARAL, 1977, p. 69).

Mas se o manifesto expunha princípios objetivos sobre o que não deveria ser feito em arte e sobre o devir prático da Arte Concreta, o conjunto de obras expostas não apresentava a mesma unidade. Enquanto Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro e Luiz Sacilotto mostraram pinturas de cores chapadas feitas com instrumentos de precisão (compasso, régua e tira-linhas) a partir de ideias de raiz matemática, Anatol Wladyslaw e Lothar Charoux apresentaram abstrações geométricas tonais, sem vínculo com algoritmos. As formas geométricas nas obras de Wladyslaw são contornadas por linhas coloridas evidentemente traçadas à mão.

Além disso, no caso de Barros, chama a atenção a assinatura num manifesto que condena o “naturalismo ‘errado’ das crianças, dos loucos, dos primitivos, dos expressionistas, dos surrealistas etc. ...; — o não figurativismo hedonista”, uma vez que ele reverenciava Paul Klee, cuja obra gráfica se inspirou no grafismo infantil e de doentes mentais, e havia frequentado o atelier de Stanley W. Hayter, alguém ligado ao expressionismo abstrato. Também é essencial mencionar que, entre 1949 e 1951, aproximadamente, Barros visitou diversas vezes o atelier de terapia ocupacional coordenado por Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico Nacional D. Pedro II, no bairro do Engenho de Dentro, Rio de Janeiro. A afirmação conflita também em certos aspectos com a própria produção mostrada por Barros poucos meses antes no mesmo museu.

Mais do que explicitar as contradições internas de um processo criativo específico, este artigo pretende lançar luz sobre as diferenças entre discursos e as práticas que permeiam a trajetória da Arte Concreta em São Paulo. Os trabalhos gráficos de Geraldo de Barros realizados nos anos de 1950 sublinham e esclarecem a diversidade das fontes que embasaram o processo criativo de Barros em direção à Arte Concreta.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte**. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977.

BARROS, Geraldo de. **Fotoformas. Fotografias**. São Paulo: Raízes, 1994, s.p.

ESPADA, Heloisa. Fotoformas: Luz e Artificio. In: Espada, Heloisa (Org.). **Geraldo de Barros e a Fotografia**. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Edições SESC São Paulo, 2014, p. 12-35.

HAYTER, W. Stanley. **New Ways of Gravure**. London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1966.

KLEE, Paul. **Geraldo de Barros**. São Paulo, MAM SP, ago. 1952 (folder de exposição)

PFEIFFER, Wolfgang. **Geraldo de Barros**. São Paulo, MAM SP, ago. 1952 (folder de exposição).

VASCONCELOS, Jorge. Itinerários (Geraldo de Barros). **Diário de S. Paulo**, 14 jul. 1979.

ZANINI, Walter. Geraldo de Barros: Jovem Pesquisador, Porpo e Alma Integrados na Formulação da Arte Viva: de Klee à Pintura Concreta. Impressões Ligeiras de sua Viagem à Europa. **Jornal O Tempo**, São Paulo, 08 mar. 1953.

Hayter com Ares de Tango.
Presença e Impacto do Atelier
17 no Campo da Gravura
Argentina de Meados do
Século XX

Silvia Dolinko

Tango (**Figura 1**), trabalho do argentino Fernando López Anaya realizado em 1953, apresenta um tema de óbvio localismo: um trio de intérpretes desse gênero musical típico de Buenos Aires, que inclui o autorretrato do artista no papel de guitarrista ao lado da conhecidíssima Paquita Bernardo tocando o bandoneón. A composição está estruturada por planos fragmentados, texturas e tramas têxteis por meio da técnica do verniz mole e as linhas brancas em relevo. Se a imagem aludia a uma clara tradição cultural portenha, sua resolução apelava para recursos modernistas que até aquele momento não haviam sido considerados pelos artistas em atividade na Argentina. Evidentemente, mesmo a partir de uma abordagem figurativa, neste *Tango* podiam ser encontradas muitas propostas do método de Stanley William Hayter. Em sua transfiguração para uma iconografia portenha, López Anaya destacava as explorações hayterianas como uma rota experimental excepcional em Buenos Aires, distante das modalidades então dominantes nas artes gráficas locais.

O artista conhecia a obra de Hayter por meio de seu exemplar de **New Ways of Gravure**, o manual editado pelo gravador inglês em 1949; por certo também havia visitado a exposição de obras do Atelier 17 realizada em 1947 na Galeria Viau em Buenos Aires. No entanto, somente em 1955 ele pôde visitar a sede parisiense: a imprensa portenha noticiou que durante sua viagem à Europa, López Anaya “parou na oficina do famoso gravador moderno Stanley Hayter, fundador do notável Atelier 17, uma das mais extraordinárias escolas experimentais da moderna técnica da gravura” (BENARÓS, 1956, p. 54).¹

1 Fernando López Anaya (Buenos Aires, 1903-1987) foi um renovador da gravação em metal, conhecido na década de 1960 por suas estampagens a frio. Com sua produção artística, desenvolveu um ensino intensivo na Escola de Belas-Artes de Buenos Aires e La Plata, onde orientou as pesquisas de várias gerações de gravadores argentinos. Lopez Anaya viajou para a Europa em janeiro de 1955, juntamente com as artistas Ana María Moncalvo e Beatriz Juárez. De sua estadia em Paris, entre 15 de fevereiro e 05 de março, o gravador registrou em seu caderno de notas os museus que visitou, mas não fez menção ao Atelier 17. Fernando López Anaya, manuscrito, 1951, arquivo família López Anaya. Referindo-se à visita ao Atelier 17, Moncalvo comentou que “sabíamos o que iríamos ver, conhecíamos o nome de Hayter e seu trabalho”. Entrevista com a autora, 06 abr. 2005.



Fig. 1 • Fernando López Anaya

Tango, 1953

água-forte, água-tinta e verniz
mole, 62 x 47 cm

Coleção MNBA, Buenos Aires

Se o impacto da proposta de Hayter é evidente em *Tango*, o fato de que este trabalho foi vencedor do prêmio principal no Salon Nacional de Grabado y Dibujo realizado em Buenos Aires em 1953 pode ser um indicador da atração que a circulação de imagens do inglês despertou na Argentina em meados do século XX. Embora os críticos de arte fundamentais no processo de modernização do campo artístico local, como Jorge Romero Brest, Julio E. Payró ou Aldo Pellegrini, conhecessem e valorizassem o trabalho de Hayter, alguns artistas se voltaram diretamente para a novidade de suas propostas gráficas. A partir dessa conjunção, seu nome e o do Atelier 17 passaram a ganhar um lugar de progressivo reconhecimento no cenário cultural argentino.

A abordagem hayteriana era muito diferente da gravura que, como parte de um processo de crescente reconhecimento institucional, se consolidou no campo cultural argentino, com um núcleo particular na cidade de Buenos Aires, durante a primeira metade do século XX. Embora a produção gráfica privilegiada tenha sido um viés figurativo e decidido nos usos convencionais da água-forte, litografia e xilogravura, a partir da década de 1950, a novidade da gravura modernista foi introduzida em salões, museus e academia (DOLINKO, 2012).

Considerando exemplos e nomes significativos do contexto cultural argentino de meados do século XX, este ensaio apresenta uma leitura sobre os laços entre o Atelier 17 e o campo artístico local, incluindo alguns nexos com a cena sul-americana, e com o Brasil em específico. A partir de alguns eventos particularmente destacados, propõe-se investigar como o nome de Hayter foi instalado na Argentina como referência para a gravura moderna e como uma figura chave no processo de renovação da arte local.

Buenos Aires-Nova York-Buenos Aires

Uma das primeiras referências que circularam em Buenos Aires sobre Hayter e o Atelier 17, uma década antes da eclosão de *Tango*, é encontrada em **Sesenta y cinco grabados en madera. La xilografía en el Río de la Plata**, livro de gravuras impressas com matriz original. As imagens trazem epígrafes em espanhol e inglês, ao mesmo tempo em que as biografias dos artistas também são bilíngues: evidentemente os editores, Oscar Pécora e Ulises Barranco, previam uma circulação internacional para este conjunto de xilogravuras platinas (PÉCORA e BARRANCO, 1943).² A maioria dos artistas incluídos no livro tinham participado na exposição *El grabado en la Argentina 1705-1942* (Museo Municipal de Bellas-Artes Juan B. Castagnino, Rosario, 1942), formadora de um cânone da gravura nacional. Tanto a exposição como o livro incluíam

² Os editores consignaram a exposição das xilogravuras na União Pan-Americana de Washington em março de 1945. Cf. *Anuario Plástica*, 1945, Buenos Aires, 1946, p. 186.

o trabalho de Hilda Ainscough, e entre as referências bibliográficas concisas na publicação registrava-se que “os centros artísticos de Paris e Londres deram oportuna contribuição a sua cultura estética, ampliada na técnica xilografia por W. S. Hayter da capital francesa”.³ Suas gravuras *Trópico (Figura 2)* e *Composición* eram imagens biomórficas de claro viés modernista e resolução sintética, formalmente distantes da maioria das obras que compunham a publicação. Em relação a essa particularidade, na apresentação do livro mencionava-se que “atualmente, o trabalho dessa gravadora está voltado para o equilíbrio e valorização de grandes planos não excessivamente limitados pelas formas reais” (PÉCORA e BARRANCO, 1943, p. 6), assim definindo sua abordagem modernista.

Naquele momento, o jovem artista Mauricio Lasansky expressa seu desejo de ampliar seus conhecimentos e prática da gravura transcendendo as fronteiras nacionais.⁴ Em abril de 1943 escrevia a Jorge Romero Brest⁵ para lhe agradecer por seu endosso ao pedido de uma bolsa de estudos do Guggenheim, enfatizando que, para alcançar seu objetivo de “tornar a gravura uma arte maior”

sei que tenho que adquirir uma técnica; esta técnica não existe separada de meu conceito estético. [...] Para poder fazer um trabalho, esta viagem [aos Estados Unidos] concretizaria meu sonho de estudar os antigos mestres da gravura e tudo de bom que os museus daquele país possuem; se isto for possível, acho que os argentinos terão um gravador.⁶

3 No livro ela era mencionada com o nome Hildur. Nascida em Buenos Aires em 1900, Hilda Beatriz Ainscough formou-se na Royal Academy of Arts em Londres entre 1923 e 1927 e em Paris com Antoine Bourdelle. Seu trabalho foi desenvolvido entre gráficos, aquarela e escultura. Ainscough participou de algumas exposições em Buenos Aires – entre elas, sua exposição individual em 1937 na Asociación Amigos del Arte, um espaço cultural proeminente daqueles anos – e fez parte de algumas remessas argentinas no exterior; por exemplo, no conjunto de arte nacional que circulou em algumas cidades dos Estados Unidos em 1940 (*Anuario Plástica*, 1940, Buenos Aires, Ediciones Plástica, 1941, p. 147). No entanto, após a sua participação no final dos anos de 1930 e início dos de 1940 anos quarenta, o trabalho de Ainscough não tinha mais presença no campo da arte local.

4 Mauricio Lasansky (Buenos Aires, 1914-Iowa, 2012) estudou gravura na Escuela Nacional de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, o principal estabelecimento de educação artística da Argentina; na década de 1930, dirigiu o Museo de Villa María, na província argentina de Córdoba. Com algumas exposições e um importante reconhecimento no campo artístico local, Lasansky viajou em 1943 para os Estados Unidos graças a uma bolsa de estudos Guggenheim; ele viveu naquele país desde então, desenvolvendo em Iowa a maior parte de sua carreira de produção e ensino. Os desenhos nazistas (1961-1966) são uma de suas séries mais conhecidas.

5 Jorge Romero Brest (1905-1989), foi um dos maiores críticos de arte da Argentina. Por mais de sessenta anos, ele desenvolveu um vasto e sustentado trabalho intelectual no campo cultural nacional e internacional; sua intensa atividade como crítico e gestor cultural constituiu-o em uma das figuras centrais na conformação e difusão do discurso sobre modernidade artística na Argentina. Enquanto durante os primeiros anos do Peronismo mantinha uma forte posição de oposição, ele teve um excelente desempenho institucional de meados dos anos de 1950 como diretor do Museo Nacional de Bellas Artes e depois, nos anos de 1960, à frente do Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella.

6 Carta de Mauricio Lasansky a Jorge Romero Brest, Buenos Aires, 28 abr. 1943. Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, c23-s6-597. De acordo com Alan Fern (1975), a inscrição para a Guggenheim Fellowship e a viagem de Lasansky aos Estados Unidos foi devido ao apoio de Francis Taylor, diretor do Metropolitan Museum de Nova York, cujo conhecimento e interesse na produção do gravador se manifestou durante sua viagem à América do Sul em 1940.



Fig. 2 • Hilda Ainscough
Trópico, ca. 1940
xilogravura, 18,2 x 11,3 cm

É óbvio que já existiam gravadores na Argentina; o ensino dessa disciplina era oferecido nas instituições acadêmicas, havia seções para gravura nos salões oficiais — precisamente ele, Lasansky, tinha ganhado o Prêmio Aquisição no Salon Nacional de 1939 — e algumas exposições de gravura foram realizadas em galerias de arte, como a própria mostra individual deste artista na Galeria Müller em Buenos Aires em 1943. O trabalho de Lasansky naquela época já era um exemplo notável da produção cuidadosa e ortodoxa que vigorava na gravura local; enquanto Luis Waismann assinalava a “inatualidade” de seu trabalho devido sua ancoragem iconográfica classicista, Romero Brest destacava-o em 1941 como “a figura mais promissora da arte argentina na gravura”.

Na época em que a via europeia para “estudar os velhos mestres da gravura” era restringida pelos acontecimentos da II Guerra Mundial, o acesso aos reservatórios de Nova York era para Lasansky um objetivo possível para aprofundar sua formação artística. Entretanto, uma vez chegado àquela cidade, seu objetivo inicial de estudar as obras dos “mestres” da coleção do Metropolitan Museum sofreu um desvio de alguns quilômetros e outros tantos séculos: Lasansky fez contato com a gravura contemporânea por meio da oficina no Atelier 17 e produziu uma virada radical em seu trabalho. A partir desse momento, o artista argentino foi reconhecido como um dos principais seguidores daquela escola de renovação gráfica com impacto mundial. Chamado pela Universidade de Iowa em 1945 para iniciar seu programa de Artes Gráficas, Lasansky consolidou a partir daí o que a imprensa celebrou como o “estilo Hayter-Lasansky”.⁷

Também em Buenos Aires, essa estreita relação foi notada: no catálogo da exposição de Lasansky em 1948, o renomado crítico de arte argentino Julio E. Payró assinalava que

Hayter teve uma influência considerável em seu discípulo argentino, cuja arte foi transformada a partir desse momento, orientando-se para a abstração sem perder seu tom fundamental surrealista. O ensino de Hayter é um dos mais frutíferos para um artista moderno (...). Uma das realizações mais admiráveis do grupo de Hayter, o Atelier 17, foi a gravura em cores, em cuja técnica Lasansky se tornou um mestre.⁸

No entanto, paralelamente à sua projeção na esfera norte-americana, a presença de Lasansky no campo artístico argentino começou a ser gradualmente reduzida. Se, no final da década de 1940, ainda apresentava seu trabalho no circuito de galerias de Buenos Aires, no início da década seguinte participava do envio norte-americano de gravuras para a I Bienal de São Paulo, edição da qual a Argentina não participou.

⁷ Northwest Printmakers Star the Experimental, *Art Digest*, vol. 24, nº 12, 15 mar. 1950, p. 22.

⁸ PAYRÓ, Julio E. Sobre la obra de Lasansky, **Lasansky. Exposición de Grabados** (catálogo), Buenos Aires, Galería Sintonía, 11 a 31 ago. 1948. Esta exposição, na qual o artista apresentou trabalhos realizados nos últimos cinco anos, teve uma importante recepção da crítica de arte local: CARIDE, Vicente. Consideraciones sobre los Grabados de Mauricio Lasansky, *Ars*, vol. VII, nº 41-42, 1948, s/p; BREST, Jorge Romero. Mauricio Lasansky, *Ver y Estimar*, vol. II, nº 6, set. 1948, p. 51-52; PAYRÓ, Julio E. Mauricio Lasansky, *Sur*, nº 167, set. 1948, p. 81-82.

Um dos primeiros indicadores do forte vínculo de Lasansky com o Atelier 17 foi seu papel de destaque em *Hayter and Studio 17: New Directions in Gravure* (**Figura 3**), a exposição no MoMA em 1944, realizada pouco menos de um ano após a chegada do artista argentino aos Estados Unidos e de sua incorporação ao círculo do atelier. É bem conhecida a importância dessa exposição que colocou a gravura moderna em um lugar de destaque na cena contemporânea: indicação disso é que a publicação institucional de agosto foi dedicada inteiramente à mostra, reforçando sua visibilidade e legitimidade. Eram os dias em torno da libertação de Paris, quando as *museum notes* da contracapa do **Bulletin** do MoMA exortavam: “comprem mais bônus de guerra”. Nesse contexto de “defesa da cultura”, essa exposição destacava os laços dos EUA com a vanguarda parisiense, apresentando o que poderia ser considerada uma filial gráfica da *École* de Paris continuada no exílio; como se mencionava na publicação, a exposição incluía gravuras de artistas de várias nacionalidades: “14 norte-americanos, quatro franceses, três húngaros, espanhol, argentino, chileno, belga, alemão, austríaco, egípcio e romeno”.⁹

Essa edição do **Bulletin** reproduzia imagens biomórficas de Joan Miró, Ian Hugo, André Masson ou Jacques Lipchitz ao lado de *Horse* (**Figura 4**), realizada em Nova York por Lasansky, o artista que na época tinha menos experiência entre aqueles cujos trabalhos foram incluídos nesse importante dossiê. O artista argentino obtinha assim um lugar de visibilidade notável dentro do mundo dinâmico da arte de Nova York, visibilidade que se espalhou para outras partes do país quando, depois de sua temporada no MoMA, este trabalho em papel circulou durante dois anos em diferentes cidades dos Estados Unidos em uma exposição itinerante organizada pelo Department of Circulating Exhibitions do museu. Em seguida, a exposição seguiu para a América Latina.

Na Argentina, foi na Galeria Viau, em Buenos Aires, entre os dias 31 de agosto e 13 de setembro de 1947, que se exibiu o conjunto de gravuras de artistas do Atelier 17. A mostra, que contou com a apresentação de Payró, incluiu obras da National Gallery of Art de Washington e foi patrocinada pelo Instituto Cultural Argentino Norteamericano.¹⁰ Algum tempo antes, seu congênere transandino, o Instituto Cultural Chileno Norteamericano, tinha levado esse conjunto à capital do país: *Nuevas Orientaciones en el Arte de Grabar. Hayter y el Estudio 17* foi apresentada em Santiago do Chile de

9 Nina Negri, integrante da exposição, nasceu na Argentina, mas todo o desenvolvimento de sua carreira aconteceu na França e ela não teve participação no campo artístico argentino.

10 Cf. HAYTER, S.W. Grabados del Atelier 17, **La Prensa**, 01 ago. 1947, p. 15. Grabados del Atelier 17 de Hayter, **La Nación**, 03 set. 1947, p. 6. Esta não foi a primeira exposição de gravuras dos Estados Unidos organizada pelo Instituto Cultural Argentino Norteamericano: em julho daquele ano já havia apresentado outra exposição de gravuras originais de artistas americanos contemporâneos. **La Nación**, 01 jul. 1947, p. 4.

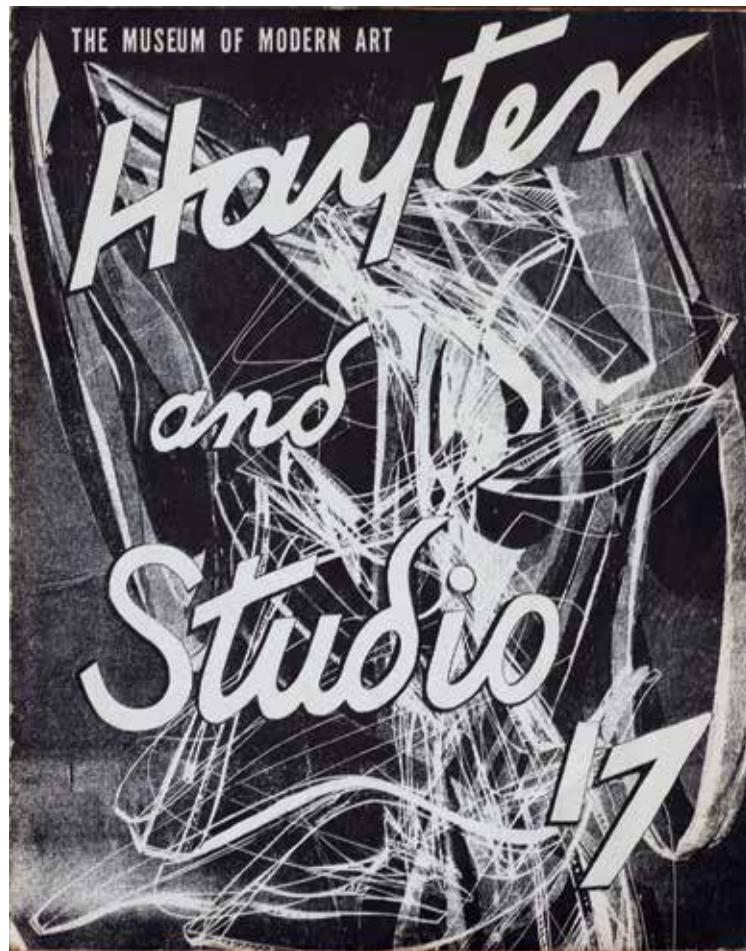


Fig. 3 • Hayter and Studio 17

Nova York, The Museum of Modern Art Bulletin, vol. XII, n° 3, August, 1944 (*Hayter e Atelier 17*, Nova York. Boletim, do Museum of Modern Art Bulletin, vol. XII, n° 3, agosto, 1944).



Fig. 4 • Mauricio Lasansky

Horse, 1944

águas-forte, 34 x 14 cm

The Museum of Modern Arte Bulletin,
vol XIII, nº 3, August, 1944, p.12



19 a 25 de novembro de 1946.¹¹ É possível incluir essas exposições em relação a outras remessas para a América do Sul organizadas por entidades oficiais norte-americanas. A facilidade de transferência das gravuras fez deles objetos privilegiados para a circulação dos novos discursos de modernidade artística em tempos de guerra fria cultural (GIUNTA, 2001, p. 52-53).

New Ways of Gravure no Salão

Desde a sua criação em 1911, o Salão Nacional foi o principal espaço de visibilidade, reconhecimento e consagração para artistas argentinos. Enquanto a seção dedicada à gravura foi historicamente uma seção específica do concurso, entre 1951 e 1955, durante o governo de Juan Domingo Perón, a disciplina ganhou autonomia, desenvolvendo cinco edições de um Salão Nacional específico de Gravura e Desenho (GIUNTA, 1999, p. 153-190). A maioria dos trabalhos apresentados se definia como representações figurativas resolvidas em águas-fortes, xilogravuras e litografias de viés ortodoxo; Adolfo Bellocq, um dos artistas mais reconhecidos da tradição da gravura argentina, listava como repertório temático para a gravura as “paisagens, aspectos de nossas cidades e seus costumes, reflexos do espírito e da vida provincial” (BELLOCQ, 1935). Estes mesmos temas eram repetidamente expostos no Salão Nacional, ou seus equivalentes provinciais e municipais.¹²

Diante desta recorrência de propostas convencionais, o Grande Prêmio concedido no Salão de 1953 a *Tango*, obra de Fernando López Anaya, foi uma exceção; o júri observou nesta gravura “a qualidade de sua realização técnica, que revela grande mestria, e o alto conceito plástico com que o tema foi concebido”.¹³ Como já foi assinalado, embora a imagem figurativa aludisse a um tema localista muito reconhecível, sua resolução visual sintética e sua técnica eram inéditas em relação às práticas dos artistas em atividade na época na Argentina: embora se tivessem visto trabalhos com essas particularidades associados ao Atelier 17, não haviam sido realizados em terreno local.

Nesse Salão, López Anaya e Ana María Moncalvo realizaram uma oficina de demonstrações públicas sobre a realização da gravura; essa experiência de tom didático foi reiterada, também com ambos os artistas no comando, no Salão Nacional de 1955.¹⁴

11 Archivo Nemesio Antúnez, Santiago de Chile. O método de Hayter foi introduzido no Chile pela ação de Antunez que, em homenagem ao seu professor chamou o seu atelier em Santiago do Chile com o nome Taller 99, uma ligação clara com o Atelier 17.

12 Em relação à edição do Terceiro Salão, foi mencionado que “embora a especialização contribua para exaltar a hierarquia dos desenhos e gravuras, também gravita na monotonia do todo”. El Tercer Salon de Grabado y Dibujo, *La Nación*, 24 ago. 1953, p. 2.

13 Catálogo del **Terceiro Salão Nacional de Grabado y Dibujo**, Buenos Aires, 1953, p. 18.

14 Ana María Moncalvo (Buenos Aires, 1921-2008) foi uma gravadora especializada em técnicas de impressão de metais, desenvolvendo uma vasta produção gráfica e trabalho de ensino sustentado na Escola de Belas-Artes Ernesto de la Cárcova em colaboração com López Anaya. Entre sua produção, destaca-se sua série de gravuras *Cafés de Buenos Aires*, publicada em 1979.

Para essa ocasião foi publicado **Historia y Técnica del Grabado (Figura 5)**, um livreto histórico e prático, com imagens realizadas por Moncalvo e textos de López Anaya, que, na apresentação sustentava que a publicação facilitaria a “compreensão de uma arte cujo animador rejuvenescimento constitui um dos fenômenos mais notáveis no mundo das artes plásticas dos últimos anos” (LÓPEZ ANAYA, 1955, p. 7-8). Embora a maioria dos textos em que Lopez Anaya se baseava para esse livreto fossem publicações datadas de algumas décadas atrás, foram incluídas referências mais atualizadas nos dados bibliográficos: entre estas, a menção a **New Ways of Gravure**.

O impacto do trabalho de Hayter já podia ser visto na capa, dominada pela imagem de Moncalvo. A gravura da artista argentina apresenta uma figura humana de resolução sintética entrelaçada em um movimento fluido de linhas brancas, e colocada em um fundo neutro no qual se destaca uma textura de tecido de tule. A imagem retomava um topos da representação da disciplina: de fato, o gravador que trabalha na prensa como metonímia do ofício gráfico conformava uma referência recorrente para aludir à “cozinha artesanal” da gravura. Nesse caso, tratava-se de um tema tradicional resolvido a partir de uma imagem moderna de impressão hayteriana.

A Exposição de Hayter no Museu Nacional de Belas-Artes de Buenos Aires

No marco da reconfiguração das instituições culturais após o golpe militar que derubou o governo de Perón em 1955, López Anaya foi nomeado diretor da Escola Superior de Belas-Artes, reafirmando seu lugar no tecido cultural argentino e seu nome como referência da gravura moderna. Nesse contexto de “restauração liberal” (SIGAL, 2002, p. 41), a direção do Museu Nacional de Belas-Artes foi entregue a Romero Brest, já então uma das figuras centrais na formação e disseminação do discurso sobre a modernidade artística (GIUNTA, 2001).

Romero Brest conhecia e tinha grande apreço pelo trabalho de Hayter: já em sua resenha da I Bienal de São Paulo — da qual participou como jurado — o havia destacado como “mestre da gravura”, dizendo que os trabalhos ali apresentados “não são tão claros, por causa da cor, como outros que conhecemos, onde se pode, sim, observar, além da mestria do executante sem falhas, o sentido metafísico profundo de sua concepção abstrata e surrealista” (ROMERO BREST, 1951, p. 26). Obviamente, as abordagens inovadoras da imagem hayteriana devem tê-lo impactado, já que, embora a participação do gravador tenha sido reduzida e localizada em um espaço discreto, o crítico a destacou dentro do vasto conjunto de obras expostas.

Por meio de sua revista **Ver y Estimar** (1948-1955) e suas intervenções em diferentes eventos culturais, Romero Brest vinha formando, durante os anos do peronismo, uma rede de vínculos internacionais, relações que lhe deram um capital simbólico

**Fig. 5 • El Grabado. Su Técnica,
Su Historia**
(com xilografia de Ana María
Moncalto, sem título, 1955)

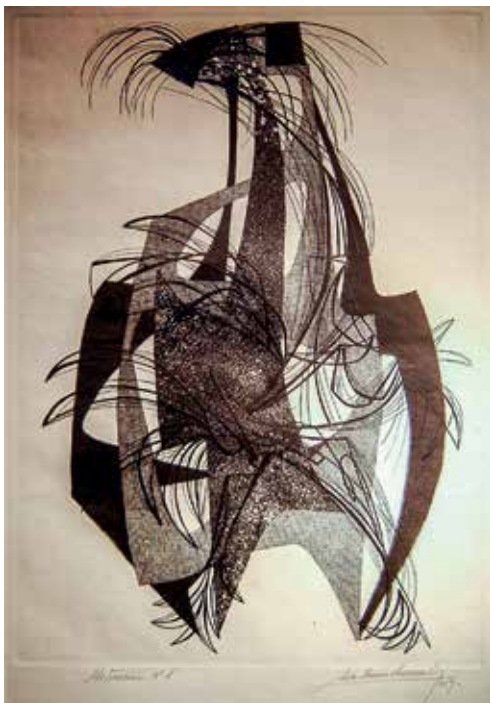
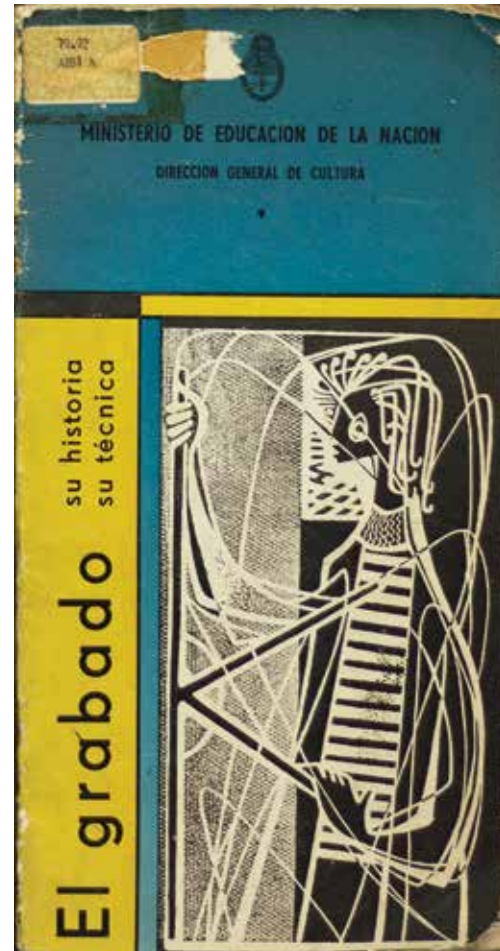


Fig. 6 • Ana Maria Moncalto
Abstracción n° 1, 1959
água-forte, água-tinta e verniz mole
Coleção Museo Nacional del Grabado,
Buenos Aires (Collection Museo
Nacional del Grabado, Buenos Aires)

que ele tratou de ativar em sua gestão à frente do MNBA desde o final de 1955. Foi por meio de suas relações pessoais com “seu amigo Hayter”¹⁵ que Romero Brest conseguiu expor, em 1956, no principal museu argentino, um conjunto de gravuras do artista inglês, a quem agradeceu expressamente por sua “generosa colaboração [...] Stanley Hayter nos enviou uma extraordinária seleção de gravuras, recentemente exibidas.”¹⁶ Provavelmente foram trabalhos expostos na retrospectiva *All in line* (Galerie La Hune, Paris, 19 de junho a 14 de julho de 1956) porque no jornal **La Nación** comentou-se que “o professor Jorge Romero Brest trouxe de Paris um conjunto de 37 gravuras de Hayter”.¹⁷

As dificuldades orçamentárias que o museu estava passando impediram a realização de um catálogo da exposição; no entanto, sabemos que o conjunto de gravuras — datado entre 1934 e 1955 — incluía algumas das obras mais notáveis de Hayter, como *Cinq Personnages* (**cat. 25 e 26**).¹⁸ Se esse trabalho foi significativo no desenvolvimento de seu método de cores simultâneas de tintagem — o décimo capítulo de **New Ways of Gravure** se concentrava em explicar a realização desse trabalho —, a originalidade da abordagem cromática de Hayter aparecia em destaque como uma nota chamativa para o público da cidade: na verdade, a cor era um recurso mal abordado pelos gravadores locais, limitados até então à resolução monocromática.¹⁹

Inaugurada em 28 de agosto de 1956, a exposição do gravador “considerado como o mais valioso da atualidade”²⁰ foi acompanhada por um programa de atividades. Por um lado, Aldo Pellegrini proferiu a palestra *Grabados de Hayter*; pode-se supor que as ligações do inglês com o núcleo surrealista e a proximidade de seu método às propostas do automatismo gráfico seriam muito atraentes para Pellegrini, colecionador de gravuras contemporâneas e responsável por uma saga de publicações surrealistas em Buenos

15 Referência na carta de Ignacio Pirovano a Niomar Moniz Sodr , Buenos Aires, 25 out. 1956. Archivo Pirovano, sobre 719, folio 32 b, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

16 Museo Nacional de Bellas-Artes. **Bolet n del Museo**, n  2, Buenos Aires, octubre de 1956.

17 Grabados de Stanley Hayter, **La Naci n**, Buenos Aires, 09 set. 1956, p. 6.

18 O conjunto incluiu *Woman in Net*, 1934; *Paques*, 1936; *Etreinte*, 1937; *Elvo*, 1938; *Myth of Creation*, 1940; *Debris*, 1941; *Mirror*, 1941; *Submerger Figure*, 1941; *Source*, 1941; *Prestige of the Insect*, 1942; *Persistence of Life*, 1943; *Personnages Menac es d’un Homme*, 1943; *Flight*, 1944; *Descente*, 1945; *Amazon*, 1945; *Unfolding*, 1946; *Five Figures*, 1946; *Unstable Woman*, 1947; *Falling Figure*, 1947; *Death by Water*, 1948; *Octopod*, 1949; *Tropic of Cancer*, 1949; *Ange Noir*, 1950; *Danseuse du Soleil*, 1951; *L’Escoutay*, 1951; *Trois Personnages*, 1952; *Couple*, 1952; *Personnages Ail s*, 1952; *Action in Two Fields*, 1952-1954; *Wizard*, 1953; *Warriors*, 1953; *Jeux d’Eau*, 1954; *Danae*, 1954; *Paysage Lunaire*, 1955; *Le on d’Anatomie*, 1955; *Feu Sous l’Eau*, 1955; *Famille Japonaise*, 1955. Pasta atividades do diretor, anos 1950. Lista digitada, arquivo da  rea de pesquisa e documenta o do MNBA.

19 Na imprensa, foi especificado que a exposi o de Hayter inclu a “uma sala de gravuras em preto e colorido”. Inaugura o de uma sala de gravura, **La Prensa**, 28 ago. 1956, p. 11.

20 Exposiciones en el Museo Nacional de Bellas-Artes, **La Naci n**, 28 ago. 1956, p. 6.

Aires.²¹ Por outro, uma sessão de estudo foi conduzida por López Anaya, cujo conhecimento do complexo método do Atelier 17 fazia dele a referência ideal para analisar as particularidades de uma obra gráfica tão atual quanto pouco frequentada no ambiente local. Na verdade, a singularidade do método de realização de Hayter foi o destaque no comentário do jornal **La Nación**, onde se valorizava “a extraordinária imaginação e habilidade desse artista singular que tanta influência exerce sobre os gravadores mais ousados da atualidade. Chama a atenção sobretudo o domínio técnico alcançado por Hayter, resultado de pesquisas e inúmeras experiências que se traduzem em transparências, relevos, oposições de qualidade, verdadeiramente notáveis.”²²

A exposição, que teve uma importante afluência de público, foi uma excelente plataforma de visibilidade para a imagem gráfica modernista. Embora essas gravuras contribuíssem com uma nota de “contemporaneidade internacional” para a agenda do MNBA, eram ao mesmo tempo um elemento central para a realização do programa de intercâmbios que Romero Brest aspirava para a instituição. Assim, a partir da gestão institucional, esse *corpus* hayteriano foi enviado de Buenos Aires para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ).

Gravuras em Excursão entre Buenos Aires e Rio de Janeiro

É significativo considerar os intercâmbios mantidos entre o MNBA portenho e o MAM carioca para explicar a confluência de interesses em torno da circulação regional da arte moderna que foi então tomando forma e do papel fundamental que teve o trabalho de Hayter nesses diálogos transnacionais: de fato, as operações para o envio de mostra de suas gravuras para o Brasil ocorreram simultaneamente com a organização *Arte moderno en Brasil*, exposição significativa realizada em Buenos Aires em 1957.

As gestões foram iniciadas pelo colecionador Ignacio Pirovano em seu papel como “correspondente” do MAM RJ em Buenos Aires. Apenas uma semana após a abertura da exposição de Hayter no MNBA, Pirovano escreveu a Niomar Moniz Sodré, diretora da instituição carioca, para lhe dizer que Romero Brest estava “ansioso para cooperar em tudo que seja possível.”²³ Nesse momento, ele apresenta no Museu uma exposição de gravuras de Stanley Hayter. Se estiver interessada, ele terá prazer em fornecê-la a

21 Aldo Pellegrini (Rosario, 1903 – Buenos Aires, 1973) foi gestor cultural e colecionador argentino, conhecido como escritor e editor de revistas. Publicou a revista **Qué**, introdutora do surrealismo na Argentina, em 1928. Na década de 1950, publicou a revista **Letra y Línea** e organizou os *Salones Arte Nuevo*.

22 **Grabados de Stanley Hayter La Nación** (09 set. 1956).

23 Ignacio Pirovano (Paris, 1909 – Buenos Aires, 1980) foi advogado, gestor cultural e colecionador. Fundador e diretor do Museu de Artes Decorativas de Buenos Aires entre 1937 e 1955, ele foi um entusiasta promotor de arte abstrata e vanguardas concretas. Niomar Moniz Sodré Bittencourt (Salvador, 1916 – Rio de Janeiro, 2003), foi jornalista e fundadora do MAM RJ, em 1948; dirigiu essa instituição durante seus primeiros dez anos de existência. Em 1963 assumiu a direção do jornal do Rio de Janeiro, **O Correio da Manhã**.

ocê.”²⁴ A resposta ante essa oferta foi entusiasta: “Naturalmente muito nos encantaria tê-la aqui, pois Hayter, além de grande professor (...) é um dos principais gravadores do mundo”.²⁵ Pirovano não hesitou em responder que “confirmado o seu interesse, que eu compartilho, Brest imediatamente escreve ao seu amigo Hayter para detalhar a possibilidade”.²⁶ No entanto, as negociações começaram a atrasar e em novembro Moniz reclamou: “como sempre o Brest cometendo gafes [...] até hoje não recebi uma só palavra dele sobre a Exposição Hayter”;²⁷ em janeiro de 1957 ainda não havia detalhes sobre a transferência da mostra²⁸ e somente no mês seguinte as obras de Hayter foram entregues ao responsável brasileiro.²⁹

Os intercâmbios para o envio da mostra de Hayter de Buenos Aires para o Rio de Janeiro começaram em sintonia com as negociações para realizar a maior mostra de arte brasileira já exposta no exterior daquele país até aquele momento (GARCÍA, 2011). De fato, um dos principais objetivos dentro do plano de Romero Brest para o MNBA era especificar “uma grande exposição de desenho, gravura, pintura e escultura brasileiras”.³⁰ Depois de muitas negociações, *Arte Moderna en Brasil* foi aberta em junho de 1957, em Buenos Aires, e no grande número de obras ali apresentadas, as gravuras foram um dos conjuntos mais celebrados pela crítica de arte de Buenos Aires e de maior impacto por seu grau de qualidade e inovação. Posteriormente, o conjunto de arte brasileira também foi exposto em Rosario, Santiago do Chile e Lima.

Ao mesmo tempo, apesar das complicações e desordem,³¹ a exposição de Hayter exposta no MNBA argentino poderia finalmente ser apresentada no MAM RJ: essas gravuras viajantes colocavam em trânsito os discursos gráficos modernistas entre Paris, Buenos Aires e Rio de Janeiro. *Gravuras e Desenhos de Stanley W. Hayter*, exposta entre 25 de abril e 12 de maio de 1957, consistia em 59 gravuras, 10 desenhos e um pequeno catálogo com informações sobre o artista e um texto introdutório da curadora

24 Carta de Ignacio Pirovano a Niomar Moniz Sodré, Buenos Aires, 04 set. 1956, Archivo Pirovano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, sobre 719, folio 21. (En adelante AP-MAMBA). Agradeço a María Amalia García por me dar acesso a esse material.

25 Carta de Moniz Sodré a Pirovano, Rio de Janeiro, 18 out. 1956. AP-MAMBA, folio 31.

26 Carta de Pirovano a Moniz Sodré, Buenos Aires, 25 out. 1956, doc.cit.

27 Carta de Moniz Sodré a Pirovano, Rio de Janeiro, 12 nov. 1956. AP-MAMBA, folio 34.

28 “Romero Brest não deixou instruções sobre a exposição Hayter no Rio, hoje eles escrevem para a Europa [...] para escrever diretamente para você.” Pirovano a Moniz Sodré, Buenos Aires, 21 jan. 1957. AP-MAMBA, folio 45.

29 Pirovano diz que no MNBA “já haviam recebido instruções de Romero Brest e hoje me deram 56 gravuras e 10 desenhos de Hayter, que eu levei para o Zazi”. Carta de Pirovano a Moniz Sodré, Buenos Aires, 19 fev. 1957. AP-MAMBA, folio 48. Não sabemos se esta quantidade de obras se referia a um carregamento posterior que completou as 37 gravuras expostas em Buenos Aires ou se foi originalmente enviada de Paris, e sobre a qual depois se efetuou a seleção que o público portenho pode apreciar.

30 Carta de Romero Brest a Moniz Sodré, Buenos Aires, 30 nov. 1956, Notan° 643, MNBA, archivo área documentación e investigación.

31 “Nunca vi embalagem pior (se é que se pode chamar de embalagem) ao que fizeram com as gravuras de Hayter”. Carta de Moniz Sodré a Pirovano, Rio de Janeiro, 29 mar. 1957. Carpeta 1 Arte Moderna no Brasil, Itinerante, centro de documentação e pesquisa, MAM RJ, Rio de Janeiro.

da exposição no Brasil, a gravadora local Tuni Murtinho, que havia estudado no Atelier 17.³² A atmosfera de camaradagem e o “verdadeiro espírito de equipe” entre os jovens gravadores e mestres consagrados refletia-se em suas evocativas palavras sobre a oficina de Hayter.

Além da edição do catálogo, outra informação dá conta do significado desta exposição no contexto brasileiro: diante da recepção mais modesta da imprensa em Buenos Aires, a mostra teve um importante destino na crítica do Rio de Janeiro, onde se destacou a condição experimental das gravuras de Hayter.³³ Mário Pedrosa destacou-o como um grande mestre — comparando a influência de sua abordagem didática com a de outros grandes “treinadores de artistas”, como Fernand Léger ou André Lhote —, embora questionasse o alcance de suas qualidades artísticas:

Stanley William Hayter é, sem dúvida, uma eminente figura da arte contemporânea. Sobretudo na gravura. Mas é permitido levantar, a propósito, a questão: de que natureza é a importância de sua figura? É a do artista criador, ou a do pesquisador, renovador de uma técnica? Não hesitamos em optar pela segunda hipótese. [...] Todos os que frequentaram o seu atelier de lá saem encantados com o mestre e com o homem. O entusiasmo pelo artista é, porém, mais dosado.³⁴

Em sua análise, Pedrosa polarizava entre a tradição local e a experimentação internacional e tomava partido de uma “xilogravura pobre” de Goeldi, em vez das habilidades técnicas de Hayter. Em certo sentido, a exposição evidenciava uma nova forma de produção que entrava em choque com a história da gravura, um confronto lido naquela época como uma disputa reduzida a “figurativa versus abstrata”:

O Museu de Arte Moderna do Rio vai correr um sério risco na inauguração da Exposição de Gravuras de Hayter. Acontece que o homem é uma espécie de líder do movimento contemporâneo de gravura, com dois imensos ateliers em Paris e Nova York. Sua atuação trouxe ao campo sagrado e “purificado” da gravura — segundo alguns opositores — demasiados truques, excesso de charme, muita matéria e muita cor. “Antes de Hayter, a gravura era artesanato rijo, arte sóbria, de coisa

32 Na relação do MAM, os títulos das gravuras foram publicados em sua tradução para o português:

Mulher Enredada, 1934; *A Violação de Lucrecia*, 1934; *Fuga*, 1934; *Pascua*, 1936; *Mascaras*, 1937; *Entrelaçamento*, 1937; *O Espelho*, 1938; *Elvo*, 1938; *O Mito da Criação*, 1940; *Nascente*, 1941; *Figura Submarina*, 1941; *Espelho*, 1941; *Fragmentos*, 1941; *Esboço ao Butil*, 1943; *Prestígio do Incestuoso*, 1943; *Continuidade da Vida*, 1943; *Terror*, 1943; *Personagem Ameaçado pelas Chamas*, 1943; *Laocoon*, 1943; *Queda*, 1945; *Amazona*, 1945; *Desabrochar*, 1946; *A Afogada*, 1946; *Cinco Figuras*, 1946; *Personagens Virtuais*, 1947; *Figura Candente*, 1947; *Mulher Inestável*, 1947; *Morte por Asfixia*, 1948; *Mulher Ajoelhada*, 1949; *Polvo*, 1949; *Trópico de Câncer*, 1949; *Anjo Negro*, 1950; *Dansarinas do Sol*, 1951; *Escontay*, 1951; *Pegasso*, 1951; *Tres Figuras*, 1952; *Figuras Aladas*, 1952; *Par*, 1952; *Combate Homérico*, 1953; *Guerreiros*, 1953; *Maternidade Alada*, 1948-53; *Dança*, 1954; *Jogos d'Água*, 1954; *Ação em Dois Campos*, 1952-54; *Os Filos de Niobe*, 1954; *Fogos Submarinos*, 1955; *A Afogada*, 1955; *Lição de Anatomia*, 1955; *Família Japonesa*, 1955; *Paisagem Lunar*, 1955; *Ícaro*, 1956; *Mulher de Cócoras*, 1956; *Dois Traços*, 1956; *Arbusto Ardente*, 1956; *Combate Submarino*, 1957; *As Erenias*, 1957; *Figuras no Espaço*, 1957; *Sem Título*, 1957.

33 Anônimo, Nova mostra, **Correio da Manhã**, 26 abr. 1957; José Roberto Teixeira Leite, Gravuras de Hayter no Museu de Arte Moderna, **Diário de Notícias**.

34 Mário Pedrosa, O Mestre gravador Hayter, **Jornal do Brasil**, 30 abr. 1957.

monástica. Agora virou *music hall*, coisa amena, perfumada, até simpática”. Assim falou um grande gravador figurativo. “Antes de Hayter, a gravura tinha o valor que nunca se deixou de reconhecer, através dos grandes artistas que se utilizaram dela. A tradição, entretanto, estava se tornando demasiado insípida, repetida. Hayter veio enriquecê-la em todos os sentidos. É um inventor, um grande artista”. Assim falou um gravador abstrato.³⁵

No entanto, a situação do campo da gravura brasileira ia além dessa polarização, pois – como acontecia também em Buenos Aires – foi um momento em que as tensões e nuances entre tradição e experimentação foram colocadas em primeiro plano (TAVORA, 1999; DOLINKO, 2012). Na verdade, no Rio de Janeiro, estavam sendo lançadas as bases institucionais para o desenvolvimento da gravura moderna, e o projeto do atelier de gravura do MAM era um dos seus eixos mais importantes; aparentemente, a instituição pretendia, na época, contratar Hayter para ministrar um curso.³⁶

Poucos meses após a mostra no MAM RJ, uma nova exposição de gravuras do mestre inglês e de artistas de sua oficina foi apresentada em Buenos Aires: *Artistas del Taller 17 Paris–N.York*, organizada por Mina Gondler (GRIEBEN, 1962, p. 39-40)³⁷ a partir de uma encomenda e seleção de obras realizada pelo próprio Hayter, ocorreu em outubro de 1957 na Galería Plástica, dirigida por Oscar Pécora (GENÉ, 2012).³⁸ Por essa época, o conhecimento do Atelier 17 no meio artístico de Buenos Aires já excedia o grupo de “iniciados” e se estendia a novos interlocutores do campo cultural. Mesmo os estudantes combativos de Belas-Artes, entre os quais Julio Le Parc, promoviam o nome de Hayter como artista avançado e como uma referência desejável em tempos de reivindicações por uma atualização da educação artística.³⁹

Contemporaneamente, Moncalvo desenvolveu sua série de águas-fortes-aguatintas *Abstracción (Figura 6)*, onde seu uso de cores e modelos, planos texturizados a partir de tramas surgidas com verniz mole, a rede de linhas de relevo forte e viés automático ou a representação abstrato-biomórfica expressavam a continuidade de sua leitura

35 Gravadores em pé de guerra, **Correio da Manhã**, 25 abr. 1957.

36 “Entre Hayter e Friedländer se dividem as preferências e atenções dos jovens gravadores que, recém-chegados a Paris, buscam aperfeiçoamento [...] talvez para o futuro essa influência de Hayter sobre a gravura brasileira venha a solidificar-se pois que, ao que sabemos, a direção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro tenciona contratá-lo para ministrar cursos, entre nós.” LEITE, José Roberto Teixeira, Gravuras de Hayter no Museu de Arte Moderna, **Diário de Notícias** (26 abr. 1957). Finalmente, este curso foi ministrado entre junho e setembro de 1959 por Johnny Friedlander, a outra grande referência na realização e ensino da gravura contemporânea.

37 Nascida em Paris e formada em Buenos Aires, Gondler entrou em contato com Hayter em meados dos anos de 1950, atuando como contato entre o Atelier 17 e a cena argentina.

38 Oscar Pécora (Buenos Aires, 1911-2003) manteve um interesse permanente na divulgação da gravura. Depois de se formar na Academia de Belas-Artes, em 1932, começou a editar a revista **Plástica**, que incluía inúmeras gravuras originais; entre 1939 e 1948, publicou o **Anuario Plástica** com Ulises Barranco. Em 1960, fundou o Museu da Gravura, que se tornou o Museu Nacional de Gravura em 1983; esta instituição possui em seu patrimônio diversas obras produzidas no Atelier 17.

39 Concursos??, **Tía Delia**, a. 1, nº 1, 10 abr. 1958, p. 4.

com respeito à ideologia estética do Atelier 17. Pouco depois, o registro fílmico de López Anaya realizando *Gaufrage n° 9* — gravura abstrata sem tinta que funcionava como um manifesto visual da nova produção do artista — bebia na referência do curta-metragem *A New Way of Gravure* protagonizado por Hayter.⁴⁰

Desde então, a oficina reinstalada em Paris continuou a receber numerosos artistas argentinos que viajaram a este centro de formação para aprender o método que havia revolucionado a gravura mundial.⁴¹ No marco do processo de expansão gráfica que vinha aumentando a partir daqueles anos na Argentina, a referência ao Atelier 17 consolidou-se como sinônimo de gravura moderna, cosmopolita e experimental.

REFERÊNCIAS

- BELLOCQ, Adolfo. El Grabado y la Ilustración. **Arte y Decoración**. Buenos Aires, agosto-setiembre de 1935.
- BENARÓS, León. Un Joven Maestro del Grabado. Fernando López Anaya. Buenos Aires. **Atlántida**, a. 38, n° 1067, Janeiro de 1956.
- DOLINKO, Silvia. **Arte Plural. El Grabado entre la Tradición y la Experimentación 1955-1973**. Buenos Aires. Edhasa, 2012.
- FERN, Alan. Introduction. In **Lasansky: Printmaker**. University of Iowa Press, 1975.
- GARCÍA, María Amalia. **El Arte Abstracto. Intercambios Culturales entre Argentina y Brasil**. Buenos Aires. Siglo XXI, 2011.
- GENÉ, Marcela. Avatares de una Colección: el Museo Nacional del Grabado (1960-2011). En **Estudios Curatoriales**, a. 1, n° 2, Buenos Aires, primavera de 2012.
- GIUNTA, Andrea. **Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte Argentino en los Sesenta**, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- GIUNTA, Andrea. Nacionales y Populares: los Salones del Peronismo, In Marta Penhos y Diana Wechsler (ed.), **Tras los Pasos de la Norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)**, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999, p. 153-190.
- GRIEBEN, Carlos. **Mina Gondler**, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.
- LÓPEZ ANAYA, Fernando. **Historia y Técnica del Grabado**. Buenos Aires. Dirección General de Cultura, 1955.
- PÉCORRA, Oscar C. y Ulises O.A. Barranco (ed.). **Sesenta y Cinco Grabados en Madera**. La xilografía en el Río de la Plata. Buenos Aires. Ediciones Plástica, 1943.
- BREST, Jorge Romero, Primera Bienal de San Pablo, **Ver y Estimar**, vol. VIII, n° 26, Buenos Aires, Noviembre de 1951.
- SIGAL, Silvia. **Intelectuales y Poder en Argentina. La Década del Sesenta**. Buenos Aires. Siglo XXI, 2002.
- TAVORA, Maria Luisa, **A Gravura Artística Brasileira Contemporânea Posta em Questão: Anos 50 e 60**, Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação do IFCS/URFR, Rio de Janeiro, 1999.

⁴⁰ *Gaufrage n° 9*. Dirección: Nicolás Rubió, sonido: Esther Barugel; 15 minutos, Buenos Aires, 1960.

⁴¹ Mabel Rubli, Domingo Bucci, Angélica Caporasso, Alicia Penalba, Héctor Saunier, Cristina Santander, entre outros, entre os quais Alfredo de Vincenzo destacou-se por seu papel como professor de várias gerações de gravadores.

A Gravura Nasceu Original.

A gravura de estampa e o papel capital que ela representou na circulação de formas artísticas, de informações científicas, na criação de novas modas, modos e modelos para os costumes, não podem ser considerados como acidentais, muito menos como menores, nas construções culturais dos últimos 600 anos.

Constituiu-se uma verdadeira revolução na instrução, nas cadeias intersticiais dos meios sociais, por meio da transmissão imagética, que, além do mais, incluiu os iletrados. As estampas, com seus repertórios transatlânticos, sempre interessaram aos príncipes, aos poderosos de toda ordem, aos intelectuais, aos prelados e às pessoas a quem foi negada a educação básica.

Tamanha é a força dessa circulação, aos quatro ventos, que se torna difícil precisar suas origens, as extensões de sua criação em gêneros multiplicados, nas diversas modalidades e estilos que nela e através dela nasceram, assim como o peso dessas ações na história da cultura e das mentalidades.

Sua invenção parelha aos aperfeiçoamentos técnicos perpetrados pela Idade Média, trazendo para suas oficinas as ferramentas, prensas, tintas e papéis necessários à sua prática, paralela também ao aperfeiçoamento dos sistemas bancários, nos séculos XV e XVI, fazem dela a carta de crédito da imagem e à devoção pessoal, constituindo um canal para a guarda de imagens reproduzidas, onde assenta suas bases como eixo de uma ideia de difusão radial jamais imaginada.

As publicações e publicidades começam a andar de mãos dadas, assegurando para os artistas motores mais potentes para a penetração de suas obras, como nos casos emblemáticos de Dürer, da associação de Rafael com Marcantonio Raimondi e de Rubens com seu pequeno exército de gravadores intérpretes. Gênero gráfico que se fixa no século XVI, a gravura de interpretação vai constituir um importante ramo das estampas até o século XIX. Não é menos impactante sua prática para a distribuição de conhecimentos ligados às ciências nascentes, às muitas mitologias, à educação religiosa e laica e à documentação da vida contemporânea, com seus novos e velhos hábitos.

Assim, abre-se um campo com um horizonte bastante amplo para os estudos sistemáticos sobre a gravura de estampa, desde os anos de 1400 até hoje, como canal central para a circulação de formas e formatos, espaços e espacialidades, ideias e ideologias, arte e técnica, em que os variados tons locais e suas escolas começam a ganhar visibilidades inauditas e, no meu entender, vão tecendo a trama do mundo contemporâneo.

Algumas das dificuldades que se apresentam nesses estudos têm relação com o volume de estampas produzido nesses séculos todos e com a conseqüente mixórdia no que diz respeito às fontes, origens e à prolixidade na qualidade de suas provas. Mas não seria esse outro sinal de seu sucesso como veículo de transmissão e como arauto de nossa situação atual?

Como meio de comunicação, as estampas são tão eficientes quanto problemáticas. Borram as fronteiras entre as chamadas alta e baixa culturas, fazem da arte combustível para as relações mais cotidianas e tornam o vulgar, o ordinário, perfume atraente para construções mais sofisticadas. Partilham um mundo pouco organizado, por onde circulam reproduções de desenhos e de pinturas de grandes artistas e de artistas desconhecidos; catalogações, fichários, coleções ligadas aos mais diversos intentos, desejos e projetos humanos; cópias de cópias, falsificações de alto nível e da mais grosseira fatura; obras de estatura estética indiscutível e reproduções mais que discutíveis; conjuntos de figuras inaugurais para uma nova concepção de anatomia, de novas lições sobre o corpo e publicações licenciosas, pornográficas, que ocupam uma parcela considerável desse montante. Tudo isso, num mercado tão promíscuo quanto sedutor, condição que me parece típica do mundo das imagens e das figuras repetidas, onde esses exemplares todos plasmaram as hibridizações mais insondáveis que nossa imaginação consegue enunciar.

E essa condição de existência ecoa desde as primeiras implantações das oficinas em várias partes da Europa, tendo, portanto, em sua construção vários nascimentos, paternidades, maternidades e registros, que mais tarde buscaram afirmação nas escolas nacionais, que não resistem a uma análise mais vertical. A gravura é de

saída internacional. Os primeiros mestres anônimos da Europa do Norte, da Itália e da Borgonha não demonstravam pudores em coexistirem, copiarem-se mutuamente, tanto nas questões ligadas às iconografias, tradicionais ou nascentes, quanto nos aperfeiçoamentos técnicos.

É em razão desses fatos, que considero a gravura de estampa em suas origens tão profundamente penetrante para o entendimento da cultura contemporânea. Numa era talhada pela cultura do viajante, sua portabilidade e volatilidade é também fundamental para compreendermos a construção de plataformas e dispositivos para a partilha dos segredos e da difusão do maravilhoso.

Stanley William Hayter e William Mills Ivins Jr.

Quando nos concentramos única e excessivamente nas relações que a gravura mantém somente com as artes, perdemos de vista a consciência iconográfica por ela criada, somada às expansões culturais, sociais e comerciais, brevemente comentadas no texto anterior, nessa atividade publicista que não parou de aumentar seu poder estratégico num amplo arco de tópicos. Isso tudo ainda deve ser somado à segunda grande explosão iconográfica detonada no século XIX pela fotografia e a consequente fotomecânica.

William Mills Ivins Jr. (1881–1961) foi um dos primeiros autores a debruçar-se sobre esse assunto, quando publicou **Prints and Visual Communications**, em 1953. Ele foi o fundador do Departamento de Gravuras do Metropolitan Museum, em Nova York, que foi por ele dirigido entre 1916 e 1946. Publicou, portanto, o livro mencionado, depois de uma longa e alentada convivência com o mundo das estampas, quando desenvolveu concepções seminais sobre o assunto. Mesmo subestimando a herança clássica na história da gravura e superestimando a fotografia como rompimento definitivo, já que em sua opinião esta é absolutamente fiel e verdadeira aos seus referentes, numa estrutura de pensamento típica do pós-guerra, é tão preciso quanto fundamental ao discorrer sobre esse poderoso meio de comunicação visual enquanto portador de uma miríade de funções. Observa com acuidade as cadeias de cópias que se estabelecem entre matrizes e estampas, degradando as imagens mães, mas criando um campo fértil para as trocas, as alterações de valores e a gangorra permanente entre culturas distintas e distantes. Aponta a importância da verificação dos significados que os gravadores inscrevem em suas imagens como não unicamente dependentes de suas capacidades próprias e dos meios técnicos de sua época, mas também do público ao qual se enderecem e o subsequente mercado que coordena os movimentos técnicos e estéticos. Cria, desse modo, novas relações entre endereços e destinos.

A circulação de estampas, como já dito, cumpre um papel central e inédito na circulação de temas, motivos e estilos. A história das mentalidades não nos pode fazer esquecer a história das ideias, intermediadas pela das técnicas; há um fluxo contínuo entre elas. Não percamos de vista também a perspectiva educativa, pedagógica, que o périplo das estampas perfaz; elas não só atendem as demandas, mas muitas vezes as provocam, abrindo canais e portais para outras incursões sobre os modelos e suas derivações.

O contrapé dessa visão funda-se na pouca importância dada a esses produtos gráficos frente à “estampa artística”, que no século XIX ganha a denominação de estampa original, para com esse paradoxo bem diferenciá-la da estampa de reprodução, ou de tradução. Bracquemond e Whistler, dentre muitos outros artistas do século XIX, estabeleceram esse léxico pós-romântico como resposta aos avanços da fotomecânica, substituindo aos poucos o buril do gravador intérprete, e elegeram a água-forte como símbolo da defesa de uma atitude experimental, porque mais direta, menos controlada, que os artistas buscariam frente aos meios gráficos, libertando a gravura de seu papel submisso, segundo essa concepção, e de sua função menor.

Stanley William Hayter (1901–1988), pintor e gravador inglês, associado ao Surrealismo nos anos de 1930 e ao Expressionismo Abstrato nos de 1940, confirma esse princípio, numa espécie de segundo manifesto da estampa original, com seu livro **New Ways of Gravure**, em 1949. O primeiro tinha sido forjado por Adam Von Bartsch (1757–1821), gravador e estudioso austríaco que desenvolveu a ideia do gravador-artista, praticante da gravura original. Fixou seus princípios numa obra de catalogação intitulada **Le Peintre Graveur**, em 21 volumes, publicados entre 1803 e 1821, ano de sua morte. Segundo essa postura, Rembrandt é exemplo máximo a ser seguido, é modelo de excelência. Na visão de Ivins Jr., sem diminuir em nada a importância desse grande pintor-gravador, sobre o qual ele inclusive se debruçou em seus estudos, Rembrandt seria uma sublime anomalia, que não pode ser desligado de seu entorno e que é de importância gigantesca justamente pelo modo como se movimentou no vasto circuito das estampas; que soube colecionar, referir-se, estender relações, estabelecendo diálogos profundos com a gravura de todos os tempos.

Sem discussões apaixonadas, hoje talvez possamos aproximar essas duas visões e analisar suas interpenetrações de profunda riqueza de significados e alteridades. As diferenças importam tanto quanto as semelhanças e podem articular novas reflexões, medidas no cadinho das distâncias geográficas, temporais e culturais que as estampas trilharam e ainda percorrem incessantemente. É quase impossível estabelecer uma separação plena de visibilidade entre a indústria da estampa e as relações que a

produção artística estabeleceu com ou por meio dela. Ao contrário, suas interpelações geraram um mundo imagético cheio de simbioses e promiscuidades iconográficas, de grande poder associativo.

Além do mais, Hayter foi também um importante formador de ofícios e posturas libertárias desde quando fundou seu Atelier 17, em Paris, a partir de 1927, por onde passaram Picasso, Giacometti, Miró, Calder, Chagall, para citar os mais conhecidos. Transferiu durante a II Guerra Mundial seu atelier para Nova York, onde reuniu artistas, como Pollock, Rothko e outros jovens artistas ligados ao Expressionismo Abstrato. Ensinou também no período nova-iorquino na New School. Parece-me que a importância de sua obra rivaliza com a de sua atividade como chefe de atelier. Nos seus depoimentos aproxima a gravura do desenho, como experiências ressonantes, liberta, com seus métodos de ensino, o buril de seu longo percurso histórico como formatador de ofício ou repensa o ofício como indagação, como mergulho nos espelhos criados pelos sentidos. Relaciona a gravura com a escultura e com a pintura, como potências que podem especular-se em seus meios aparatosos. Suas posições foram inclusive bastante importantes para a tradição brasileira dos ateliers livres de gravura, da prática insubmissa da gravura entre nós, que em várias partes do país asseguraram experiências fundantes para uma gráfica que ainda aguarda estudos mais aprofundados.

Imagino que hoje possamos aproximar os esforços de Ivins na compreensão dos processos históricos sobre a gravura de estampa, aos de Hayter na compreensão de seus meios, na tentativa de reviver o atelier como lugar da reflexão sobre as coisas a fazer e não somente como um lugar fabril. Ao aproximarmos as ideias sobre a fabricação das estampas dos dois autores, talvez possamos depreender que cada processo de reprodução com seus códigos de gravação, traduções, filtragens e técnicas próprias de impressão, modifica profundamente a natureza da imagem. Que há um jogo constante e não finito entre original e cópia, no universo das imagens repetidas, que acaba turvando as fronteiras substantivas dessas duas categorias. Sem nenhuma pretensão de contemporizar, a intenção de aproximar repousa na possibilidade de reler a ideia de originalidade como um movimento pendular, entre os nascimentos e as proles, entre as ideias e as qualidades das coisas.

Com a gravura de estampa, novos campos conceituais e materiais nasceram para produzir especificidades repetidas. Afinal, as informações visuais, se pensarmos na estampa enquanto fenômeno amplo, são ideias que também são moldadas pelos diferentes grãos do papel ou da superfície impressa, qualquer que seja, pela fluidez específica das tintas, as perturbações introduzidas pelo atrito e pelo calor, as dispersões diversas dos pigmentos e as deformações de toda ordem. No interior dessas fábricas de imagens repetidas tudo sempre foi e ainda é constantemente

reparado, reinterpretado, corrigido, verificado, numa extensa cadeia, que transforma imagens autorais em autoridade imagética, em que a autoria e a autoridade das imagens sempre tiveram um campo bem arado e fértil para misturar-se até a quase total indistinção.

Ivins também nos demonstra os elos estreitos entre as ciências, as artes e a teologia na invenção das primeiras imagens calculadas, que é como ele acertadamente chama as gravuras de estampa. Toda trama ou retícula gráfica é uma forma projetada para servir ao maior número de configurações possíveis. Das primeiras xilogravuras aos mais avançados computadores, o jogo matemático aberto entre as diversas matrizes e suas respectivas estampas é o que possibilita aos praticantes da gráfica os meios para engendrar as diferenças, os espaços, os contrastes, os efeitos necessários para forjar/traduzir as imagens nesse acelerado mundo de espelhos.

A gravura de estampa, num intrigante e instigante paradoxo, que é essencialmente reprodução, foi responsável pela disseminação da ideia de originalidade nas artes. Obras de arte atingem o patamar de originais somente através de uma ampla cadeia de reproduções, num movimento que foca a origem por um viés de natureza interpretativa.

A imagem como um momento do jogo figurativo não é jamais uma realidade simples. Há sempre pontes entre a imagem, suas operações internas e externas, as variantes e as variações da forma, o dizível e o visível, em múltiplas proliferações. Os léxicos desenvolvidos pela gravura são um riquíssimo manancial para estabelecer esses jogos de linguagens. Por que não admitir que, como num jogo arriscado, todo mecanismo de reprodução, de repetição, é inevitavelmente uma reconstrução subjetiva e dependente de avaliações e reavaliações constantes, de uma espécie de capacidade interpretativa que a própria repetição nos dá?

Fred
BECKER

Floresta Aérea IV (Aerial Jungle IV), 1948

água-forte, água-tinta e ponta seca em cores
sobre papel

tiragem: 7/30

54 x 40 cm [44,8 x 30,3 cm]

Doação MAM SP

Oakland, CA, EUA, 1913

Amherst, MA, EUA, 2004

Proveniência: Doação Nelson Rockefeller, 1951

Coleção MAC USP. 1963.3.53



7/50

Aerial Jungle II

Fred Barker 1948

Fred Becker estava entre os primeiros grupos de artistas que participaram do Atelier 17 quando Hayter fundou o estúdio em Nova York em 1940. Naquela época, Becker já havia exposto suas obras no cenário artístico de Nova York e suas despesas de curso no Atelier 17 eram patrocinadas pela Galeria Willard. Antes de ingressar no estúdio de Hayter, Becker esteve envolvido com o Works Progress Administration Graphic Department em Nova York e algumas de suas gravuras foram selecionadas por Alfred Barr para serem expostas na mostra *Fantastic Art, Dada and Surrealism*, no MoMA em 1936.

Inicialmente adepto das xilogravuras do sócio-realistas, o trabalho de Becker gradualmente incorporou tendências surrealistas e imagens de teor psicológico. Orientado por Hayter, Becker passou das xilogravuras para a gravura em metal e passou a utilizar cada vez mais técnicas de desenho automático. *Aerial Jungle* é um exemplo desse automatismo, em que formas gestuais abstratas sugerem uma visão panorâmica sobre um ecossistema indomável de passagens e acenos interconectados.

No Atelier 17, Becker tornou-se assistente de Hayter, colaborando no desenvolvimento de *Cinq Personnages* (1946) (**cat. 25 e 26**), a primeira grande gravura colorida feita por Hayter incorporando diferentes cores em uma única chapa. Durante seu período no Atelier 17, Becker completou apenas quatro gravuras coloridas, de 1946 a 1948, entre as quais a *Aerial Jungle* foi a última. Becker desenvolveu sua própria técnica pessoal para gravura em cores. Diferente de Hayter, ele usava várias placas, entintando cada uma com uma cor diferente¹.

Este processo consistiu em fazer, primeiro, um desenho em uma chapa de rascunho (um papel preto revestido com várias camadas de gesso). Em seguida, o artista usou uma prensa de água-forte para transferir a gravura para várias placas revestidas com verniz mole. As placas foram gravadas em ácido e finalizadas individualmente por Becker, utilizando materiais e ferramentas variados para produzir texturas específicas. Todas as placas se alinhavam perfeitamente quando impressas em papel, obtendo efeitos de cores com nuances e sobreposições.

Ao alterar a espessura e as viscosidades das tintas, Becker conseguiu obter efeitos translúcidos e uma sequência intrincada de cores e tonalidades, como as que podem ser vistas em *Aerial Jungle*. Existem diferentes versões desta gravura porque Becker muitas vezes experimentava a ordem na qual as chapas coloridas eram impressas, alternando os pigmentos usados e produzindo várias versões do mesmo desenho (WECHSLER, 1993, p. 373-384).

1 Ver exemplos da gravura *The Cage* no artigo de Wechsler, James. Fred Becker and Experimental Printmaking, *Print Quarterly*, vol. 10, nº 4, 1993, pp. 373-384. https://www.jstor.org/stable/41825158?seq=1#page_scan_tab_contents.

Minna
CITRON

Newark, NJ, EUA, 1896
Nova York, NY, EUA, 1991

Squid Under Pier (Lula sob Pier), 1948

águas-fortes em cores sobre papel

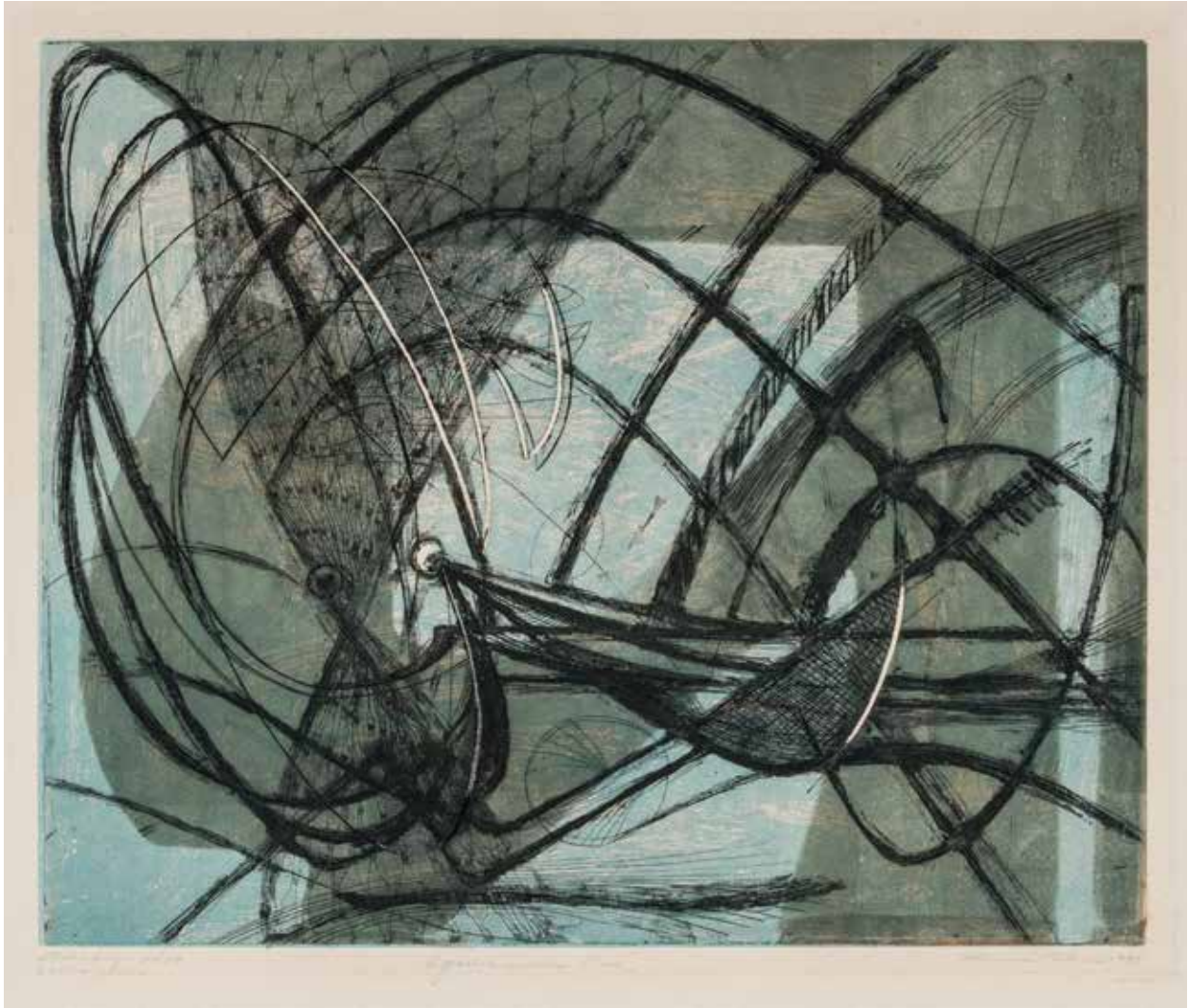
56,5 x 65,1 cm [37,3 x 45,7 cm]

Doação Francisco Matarazzo Sobrinho

Proveniência: Doação por Nelson Rockefeller, 1951.

Adquirida por meio da Galeria Weyhe, em Nova York.

Coleção MAC USP. 1963.1.49



Minna Citron descreveu a satisfação estética da arte moderna como a capacidade do espectador e do artista de compartilhar uma experiência conjunta baseada em dois fatores-chave. Primeiro, uma experiência compartilhada sobre a fisicalidade do momento de criação da obra de arte. Em segundo lugar, a força simbólica inconsciente da imagem.

Segundo Citron, os movimentos do artista são uma parte tão importante do trabalho quanto o registro visual resultante: “O observador sensível e compreensivo acompanhará o artista não apenas na experiência visual, mas também na cinestésica” (CITRON, 1995, p. 147-153). Essa trajetória gestual pode ser apreciada nos ritmos e tensões exibidos em *Squid Under Pier*. A energia animada e expansiva de Citron, muitas vezes circular e ampla, mas também linear e contida, é realizada em toda a superfície da chapa. Um movimento tão vigoroso que ultrapassa os limites da composição, criando fortes linhas negras curvilíneas; os tentáculos indomáveis de uma criatura marinha.

O segundo nível, baseado no inconsciente, manifesta-se através do automatismo e do simbolismo. Citron era uma entusiasta de Freud e, como muitos artistas do Atelier 17, explorou a abordagem surrealista do desenho automático como método de liberação de conteúdo psicológico. *Squid Under Pier* sugere uma luta interna de uma criatura aprisionada em um ambiente claustrofóbico. A figura furiosa é colocada contra um fundo azul pálido sob uma estrutura verde ofuscante.

Minna Citron é a artista do Atelier 17 que recebeu maior destaque no Brasil. Seu trabalho foi exposto nas I e II Bienais de São Paulo (1951 e 1953). Além disso, ela recebeu uma exposição individual de suas pinturas e gravuras no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1952. Esse nível de exposição era raro para artistas do Atelier 17 no Brasil.

Em consequência disso, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo possui quatro obras de Citron — um número impressionante para um artista norte-americano nesta coleção. A gravura *Marine* (1948) foi doada por Nelson Rockefeller em 1951, e as outras — *Squid Under Pier* (1950), *Deac* (1948) e *Way Through the Woods* (1950) foram adquiridas por Francisco Matarazzo Sobrinho e posteriormente doadas ao museu.

Arthur Wesley
DOW

Ipswich, MA, EUA, 1857
Nova York, NY, EUA, 1922

Moonrise, c. 1898-1905

xilogravura colorida sobre papel creme japonês

tiragem: 1/2

13,3 x 20 cm [10,8 x 17,8 cm]

Terra Foundation for American Art, Daniel J. Terra
Collection. 1996.4



Nascido em Ipswich, Massachusetts, norte de Boston, Arthur Wesley Dow teve uma educação artística tradicionalmente acadêmica na Académie Julian em Paris. Retornando a Boston em 1889, tornou-se artista profissional e educador popular, estabelecendo uma escola de arte de verão em Ipswich, em 1891.

Como artista e em seu desenvolvimento como professor, Dow buscou novas técnicas, bem como novas maneiras de revitalizar técnicas antigas. Sua iniciação em 1889 nas xilogravuras *ukiyo-e* do artista japonês Katsushika Hokusai (1760-1849) revolucionou seu pensamento e o obrigou a explorar além dos limites de sua formação tradicional. Ficou fascinado com a técnica simples, mas eficaz, da impressão tradicional em xilogravura, mas também a experimentou, imprimindo de um único bloco uma diversidade de combinações de cores (em vez de usar blocos individuais para cada cor) para evocar diferentes estações ou momentos do dia.

Moonrise é um excelente exemplo da investigação de Dow sobre o *ukiyo-e* e de seu método para abstrair a paisagem da costa de Massachusetts, em lugar de representá-la em detalhe, como havia aprendido em Paris. A paisagem apresenta uma linha de horizonte alta, efeito extraído diretamente das gravuras japonesas; mas cores pálidas e aveludadas e uma suavidade lânguida de linhas que descrevem colinas ondulantes e o amplo arco de um rio costeiro são reveladores do estilo particular de Dow. Na falta de um bloco-chave de sobreposição (o bloco que seria impresso por último, em cima de todas as cores, para delinear e distinguir os vários elementos da imagem) (GREEN, 1999, p. 64), as cores nesta impressão se mesclam suavemente.

Sendo uma das *Ipswich Prints*, um grupo de imagens de paisagem dos pântanos e canais da costa de Massachusetts, *Moonrise* foi um experimento maior para Dow. Conforme descreveu, as *Ipswich Prints*, imagens, como *Moonrise* “não representavam nenhum lugar, nenhum momento do dia ou estação de forma muito realista, mas sim, de uma maneira imaginativa, usavam alguns belos agrupamentos de linhas e formas, escolhidos do cenário da antiga cidade da Nova Inglaterra, como base para diferentes esquemas de cores, um padrão... para um mosaico de matizes e sombras (...)” (GREEN, 1999, p. 63).

Embora Dow tomasse como tema seu entorno, seu trabalho foi exibido em todo o país. Ele era representado por uma galeria de Nova York e expôs suas gravuras de Ipswich em Boston e São Francisco (GREEN, 1999, p. 64-65). Dow foi uma figura influente para gerações de artistas, entre os quais a pintora Georgia O’Keeffe (1887-1986) e a gravadora Blanche Lazzell (1878-1956), também apresentada nessa exposição.

John
FERREN

Pendleton, OR, EUA, 1905
Southampton, NY, EUA, 1970

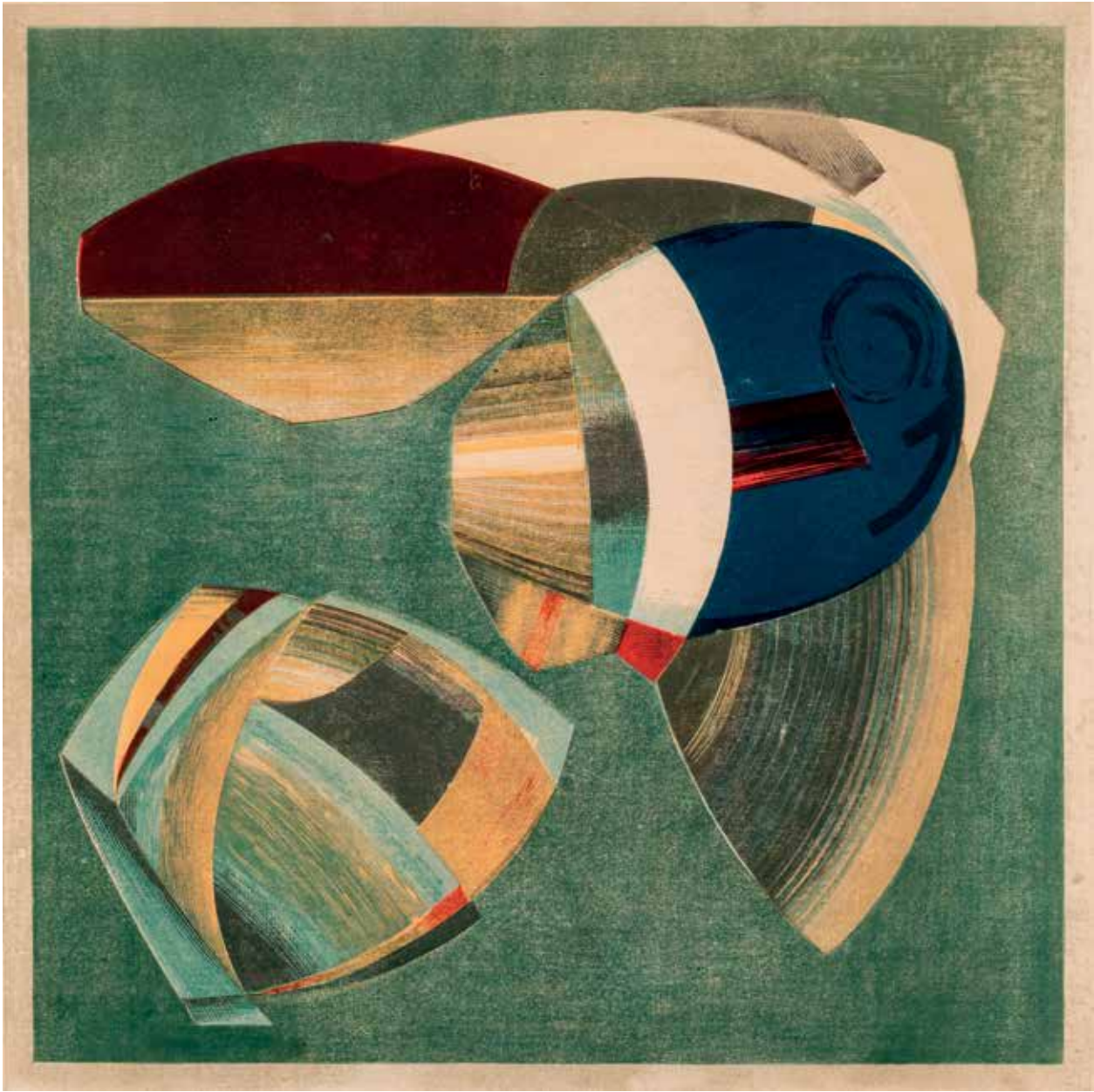
Sea Forms, 1937

xilogravura colorida sobre papel
tiragem P.A.

54,6 x 40,8 cm [36,2 x 36,8 cm]

Terra Foundation for American Art, Daniel J. Terra
Collection. 1996.89

Wally Findlay Galleries International, Inc.



Formado principalmente como escultor, John Ferren também foi um talentoso pintor e gravador. Seu trabalho bidimensional tem uma qualidade tridimensional inspirada por sua formação inicial, bem como pelo período passado no Atelier 17 de Stanley William Hayter em Paris.

Nascido em 1905, na costa oeste dos Estados Unidos, Ferren foi aprendiz de pedreiro quando jovem, antes de estudar na California School of Fine Arts. Em 1929, passou um ano na Europa, onde se interessou pela pintura abstrata pura que estava sendo feita na França e na Alemanha. Ferren voltou para a Califórnia, onde teve sua primeira exposição individual em 1930,¹ mas logo ficou desanimado com o ritmo lento da cena artística em seu país. Retornou a Paris em 1931, onde passou os oito anos seguintes, expondo seu trabalho em Paris e Nova York.²

Ferren conheceu Hayter em Paris e passou um tempo significativo no atelier de Hayter. Ele conheceu outros artistas e fez inúmeras gravuras, e também propôs um processo para fazer gravuras em relevo de gesso esculpidas de chapas impressas. A gravura em madeira *Sea Forms* remonta a esse tempo produtivo e experimental na carreira de Ferren. As formas volumosas, modeladas com precisão, são suavemente suspensas sobre um fundo verde chapado para enfatizar suas formas arredondadas. A paleta de cores frias e aquosas de Ferren – marrom, verde mar, azul claro e escuro – evoca a vida marinha, ao passo que linhas muito rasas, em arco no fundo da forma mais larga, e no meio da forma menor, aparecem como as cristas de uma concha marinha, contribuindo para o motivo náutico.

A natureza foi uma influência importante no trabalho de Ferren, e ele acreditava que todos os elementos do mundo natural eram inter-relacionados, mas também intercambiáveis (**New York Times**, 26 jul. 1970, p. 57), noção que se tornou base para sua abordagem abstrata. Embora siga o método tradicional de gravação em madeira, entalhando transversalmente ao veio, os detalhes que ele articula em *Sea Forms* – sulcos arqueados, hachureado sutil e uma aplicação habilidosa de várias cores para dar vida a um desenho abstrato complexo – demonstram a manipulação experiente e sofisticada de Ferren do bloco de madeira, bem como sua compreensão diferenciada dos elementos necessários para criar formas biomórficas únicas.

1 Biography, Phillips Collection, https://www.phillipscollection.org/research/american_art/bios/ferren-bio.htm, accessed 25 out. 2018.

2 John Ferren, Peggy Guggenheim Collection, http://www.guggenheim-venice.it/inglese/collections/artisti/biografia.php?id_art=60, acesso em 25 out. de 2018.

Sue
FULLER

Galinha (Hen), 1945

verniz mole e água-forte sobre papel

tiragem: 17/50

46,4 x 39 cm [37,4 x 30,3 cm]

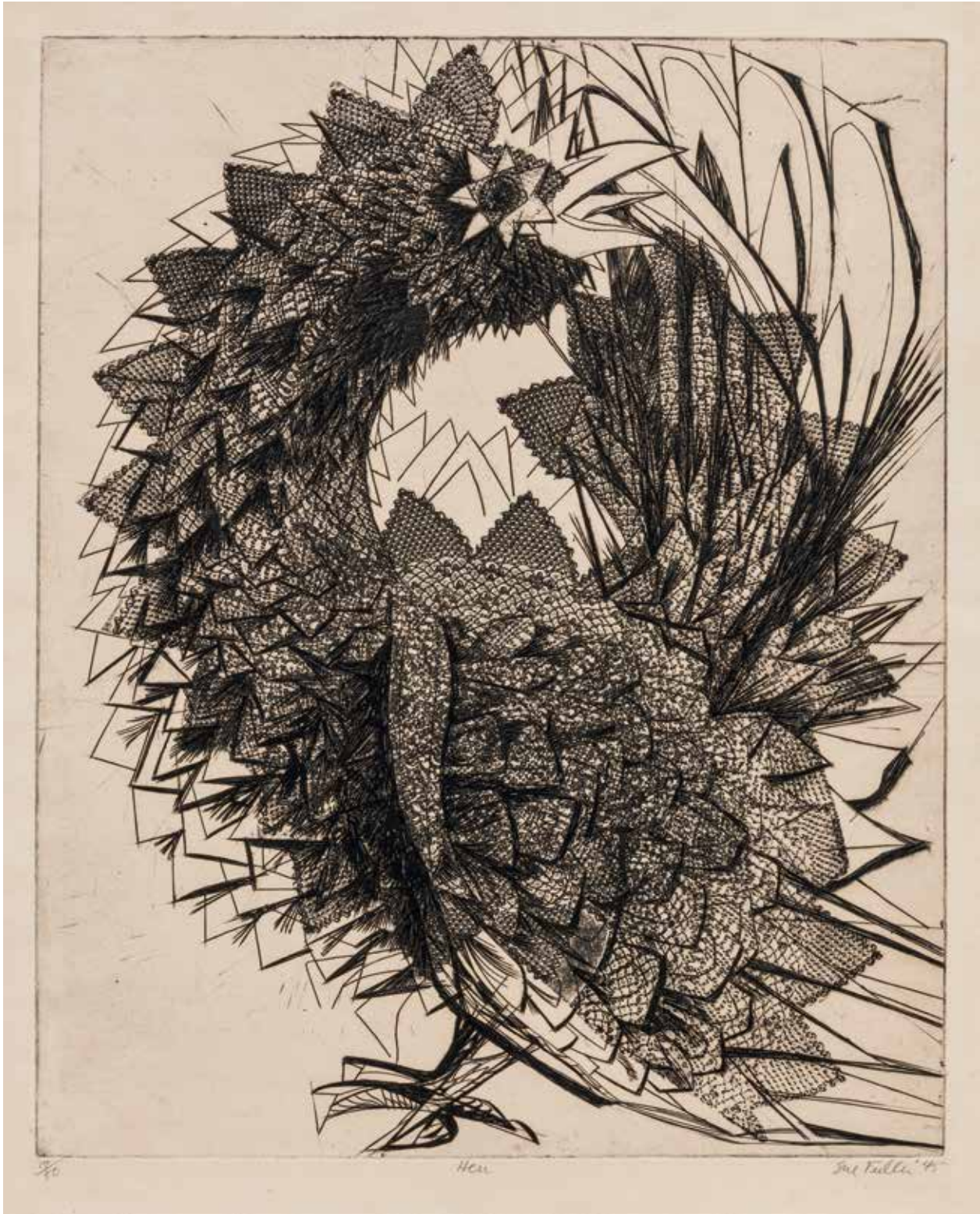
Doação MAM SP

Proveniência: Adquirida por Nelson Rockefeller
da Bertha Schaefer Gallery, em Nova York.

Coleção MAC USP. 1963.3.145

Pittsburgh, PA, EUA, 1914

South Hampton, NY, EUA, 2006



Nascida em Pittsburg e formada pela Carnegie Tech, Sue Fuller se tornaria-se uma das artistas mais conhecidas associadas ao Atelier 17. Ela foi uma das únicas artistas mulheres representadas com vários trabalhos na icônica exposição *Hayter and Studio 17: New Ways of Gravure* no MoMA (1944).

Hen é uma das gravuras mais famosas de Sue Fuller. Ela produziu quatro etapas desse trabalho. A primeira etapa foi criada pela sobreposição de duas peças de renda semi-circulares que formavam a gola de um dos vestidos de sua mãe. As etapas seguintes mostram um maior detalhamento de linhas gravadas que formam as penas, a cabeça e o bico da ave. A gravura foi feita após a morte da mãe da artista e a escolha do tecido sugere uma ligação pessoal profunda e um significado simbólico dessa gravura.

Hen foi feita enquanto Fuller trabalhava como assistente de Hayter. Esta gravura evidencia sua prática de incorporar tecidos ao processo da gravura, uma técnica amplamente utilizada por outros artistas do Atelier 17, mais notadamente Louise Bourgeois e o próprio Hayter. “Em vez de sombrear com linhas entrecruzadas, era possível usar um tecido e assim isto se tornou uma técnica de colagem em chapa de metal”, descreveu Sue Fuller em uma entrevista.¹

Além da popularidade da prática entre outros artistas, a intensidade do interesse de Fuller pelo tecido foi aumentada por uma oficina em que ela participou sobre a técnica de tecelagem da Bauhaus, ministrada por Josef Albers em 1944, um ano antes de ela produzir *Hen*. Fuller acabaria abandonando totalmente a gravura e se dedicaria apenas à criação de composições esculturais em cordas durante os anos de 1950.

1 Entrevista de história oral com Sue Fuller, 1975. 24 abr-8 de mai. Archives of American Art, Smithsonian Institution. <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-sue-fuller-13068#transcript>

Stanley William
HAYTER

Londres, Inglaterra, 1901
Paris, França, 1988

Tarantela (Tarantelle), 1943

verniz mole e buril em cores sobre papel

Tiragem: 27/50

64 x 38,5 cm (55,2 x 33 cm)

Doação MAM SP

Proveniência: Adquirida por Nelson Rockefeller
por meio da Buchholz Gallery.

Coleção MAC USP. 1963.3.169

© Hayter, Stanley William/AUTVIS, Brasil, 2019



Para Hayter, havia uma atitude de jogo ao fazer gravuras. Em **New Ways of Gravure** (1949), ele comparou a gravura a um jogo de xadrez. Um jogador experiente preveria os resultados com várias etapas de antemão, enquanto um novato só seria capaz de perceber a consequência imediata de um movimento.

A constante tiragem de provas de cada etapa de uma gravura era uma prática comum do Atelier 17 e permitia que os artistas aprendessem os efeitos de suas decisões na superfície da chapa. Esta gravura é a sexta etapa de *Tarantelle*, feita por Hayter em 1943 e incluída na exposição do MoMA *Hayter e Studio 17: New Directions in Gravure*, que viajou pela América Latina e foi um veículo importante para divulgar as ideias perturbadoras e atitudes não convencionais de Hayter em relação à gravura.

O Atelier 17 promoveu uma prática constante de descoberta. Os movimentos do artista sobre a chapa não deviam depender de decisões mecânicas nem previsíveis. Segundo Hayter, o risco era um aspecto essencial da expressão artística e o fracasso fazia parte do processo de criação:

O enriquecimento da experiência do artista só pode ocorrer quando ele joga com os processos com certo distanciamento do resultado; a execução penosa e acurada de um plano preconcebido envolve apenas os meios que já lhe são familiares; e não oferece novos. Eu sinto que ao empreender qualquer trabalho gráfico, o artista se coloca em posição de permitir que milagres lhe aconteçam. Mesmo que a posição envolva risco, ele deve manter um certo estado de alerta, uma espécie de percepção, ou o milagre acontecerá quando ele não estiver presente (HAYTER, 1949).

Tarantelle é uma impressão feita em técnica de verniz mole. Hayter revestiu a chapa com uma resina de cera e cobriu-a com uma folha de papel. Desenhar sobre a superfície com um lápis possibilitava que as linhas fossem pressionadas na superfície da cera. Assim que o papel é removido da chapa, o desenho é exposto (HAYTER, 1994, p. 6-13). Para continuar a desenvolver mais textura, uma prática comum no Atelier 17 era incorporar diversos tecidos (seda, gaze, malha e até madeira) para imprimir diferentes padrões. Os tecidos eram pressionados na resina, criando volume. A chapa era então revestida com verniz em certas seções e apenas porções específicas eram expostas ao ácido, criando o efeito de uma sombra sobreposta. Em *Tarantelle*, a combinação dessas duas técnicas cria um par de figuras humanas (uma feita de linha e outra de volume) que são emaranhadas em uma dança animada.

Stanley William HAYTER

Londres, Inglaterra, 1901
Paris, França, 1988

Cinq Personnages, 1946

verniz mole, água-forte, com scorper, e serigrafia
[impressa em três cores: laranja, turquesa-verde e
vermelho-violeta] em papel grosso de Kochi
tiragem: 3ª prova do artista de uma edição de 50
51,3 x 66,0 cm [37,5 x 60,6 cm]

Terra Foundation for American Art, Daniel J. Terra
Collection. 1995.37

Stanley William Hayter, *Cinq Personnages*, 1946 • Engraving,
soft-ground etching and scorper, silkscreen [printed in three colors:
orange, turquoise-green and red-violet] on thick Kochi paper
14 3/4 x 23 7/8 in. [37,5 x 60,6 cm] • Terra Foundation for
American Art, Daniel J. Terra Collection, 1995.37
© Hayter, Stanley William/AUTVIS, Brasil, 2019



Cinq Personnages é um *tour de force* da produção de Hayter como gravador. Com sua combinação de mídias, contorções, linhas biomórficas e cores vibrantes e inquietantes, a obra fala tanto de um momento particular da vida de Hayter quanto da revolução que ele liderou no campo da gravura.

Nascido em 1901, em Londres, Hayter estudou química no Kings College e trabalhou por algum tempo como químico no Golfo Pérsico. Em 1926 mudou-se para Paris para estudar arte na Académie Julian; por achar o currículo conservador demais, deixou a escola e buscou sua própria formação. Começou a trabalhar com um gravador polonês chamado Joseph Hecht, que lhe ensinou a gravura em cobre, uma técnica datada do século XV que havia saído de moda devido sua natureza exigente e morosa. Mas Hayter ficou fascinado com a expressividade da gravação em cobre. Na superfície lisa e metálica do cobre, as linhas podem ser desenhadas diretamente sobre a placa com uma liberdade que se coadunava com o interesse artístico de Hayter no desenho automático e nas formas orgânicas amorfas, ou biomorfismo.

Em 1927, Hayter estabeleceu o Atelier 17 em Paris, que ele transferiu para Nova York em 1940. O estúdio tornou-se famoso em ambas as cidades pela generosidade, energia, expressão criativa e abertura de Hayter tanto para com artistas emergentes como consagrados. Em 1950, Hayter e o Atelier 17 voltaram a Paris, onde o estúdio continuou operando após a morte de Hayter e é hoje conhecido como Atelier Contrepoint.

Hayter criou o *Cinq Personnages* em 1946, na versão nova-iorquina de seu Atelier 17, e a gravura foi exibida na Laurel Gallery em 1949, juntamente com obras de outros gravadores do Atelier 17 (GALLERY, 1949, p. 1). É obra-prima técnica e inovadora; Hayter era amplamente conhecido como gravador experimentalista e professor, uma qualidade que motivou sua liderança no Atelier 17 em Paris e Nova York. Em um esforço distintamente criativo, Hayter aplicou três cores com serigrafia (as camadas de laranja, rosa e turquesa) em cima das linhas já gravadas em uma chapa de cobre (GALLERY, 1949, p. 10), criando essa imagem em uma única passada em lugar de usar chapas individuais para cada cor e cada técnica. As linhas rodopiantes e as figuras contorcidas – *cinq personnages* é um título francês para “cinco figuras” – descrevem algo mais angustiada; este trabalho foi feito em memória do filho de Hayter, David, que morreu de tuberculose quando adolescente.

Rockwell KENT

Flame, 1928

xilogravura em papel marfim japonês

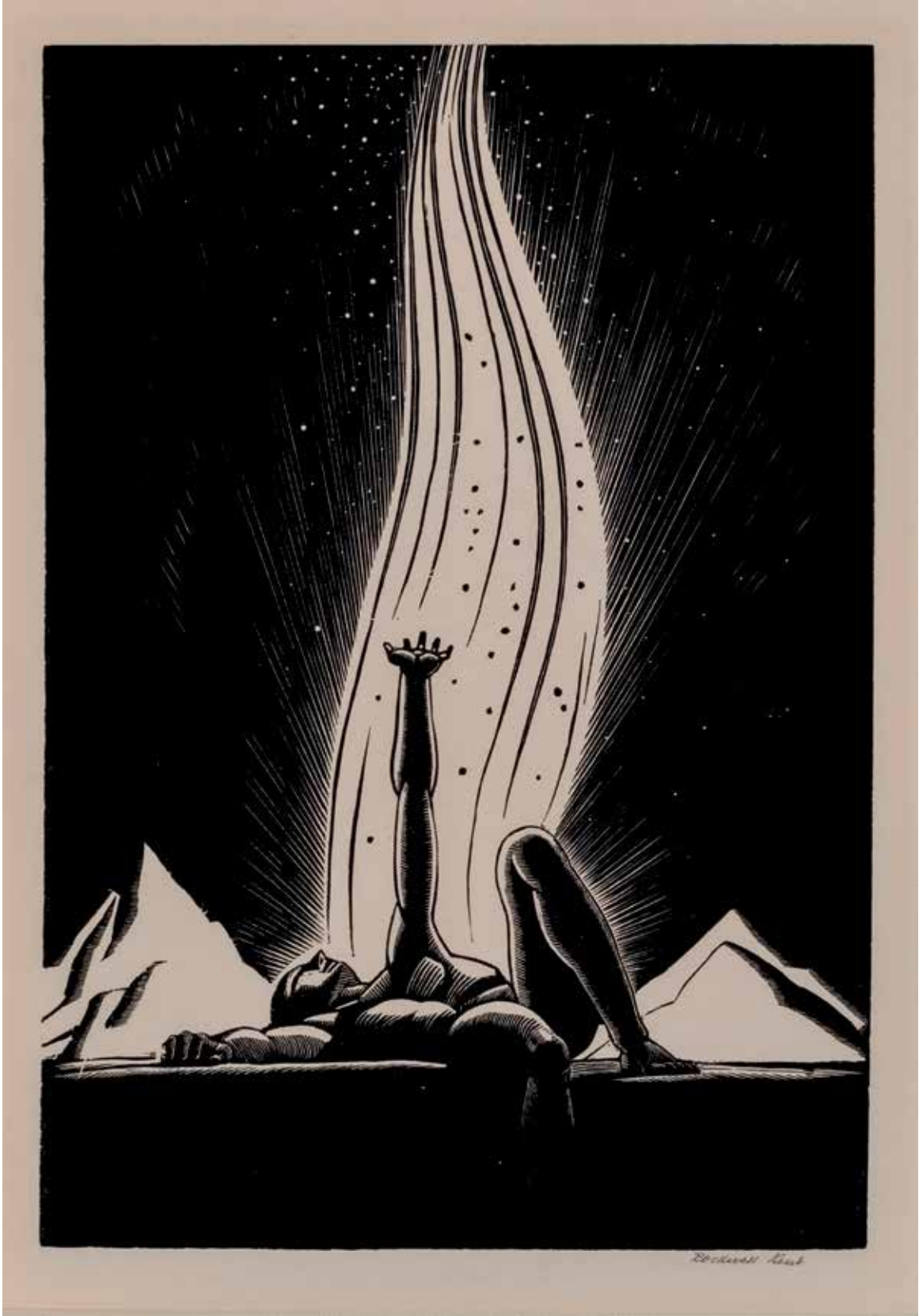
50,8 x 40,6 cm [20,3 x 14 cm]

tiragem 1/100

Terra Foundation for American Art, Daniel J.
Terra Collection. 1996.28

Tarrytown Heights, NY, EUA, 1882
Plattsburgh, NY, EUA, 1971

Rockwell Kent, *Flame*, 1928 • Wood engraving on ivory
Japan paper [20,3 x 14 cm] • Terra Foundation for
American Art, Daniel J. Terra Collection • © Plattsburgh
State Art Museum, Rockwell Kent Gallery and Collection



Viajante intrépido e artista prolífico, Rockwell Kent produziu desenhos, águas-fortes, litografias, xilogravuras, ilustrações de livros, pinturas e até casas – sua formação inicial foi em arquitetura, que estudou na Universidade de Michigan e na Universidade de Columbia de 1888 a 1902. Em 1904, Kent matriculou-se na New York School of Art, estudando pintura e desenho com William Merritt Chase (1849-1916), Robert Henri (1865-1929) e Kenneth Hayes Miller (1876-1952). Após um verão estudando com o artista e naturalista norte-americano Abbott Handerson Thayer (1849-1921), Kent iniciou sua carreira como pintor e ilustrador.

Para suas gravuras, Kent trabalhou exclusivamente com o impressor Elmer Adler e seu estúdio sediado em Nova York, Pynson Printers, de 1924 até o seu fechamento em 1940 (BURNE-JONES, 1975, p. 6). As gravuras de Kent das décadas de 1920 e 1930 – em particular, um grupo de cerca de 30 xilogravuras semelhantes em estilo e iconografia a *Flame*, mas criadas como trabalhos individuais – tiveram inspiração na elegante e poderosa estética *Art Déco* e nas viagens de Kent a locais longínquos e inclementes como o Alasca, o Chile, a Groenlândia e a Terra Nova. Ele registrou suas experiências de viagem em textos e desenhos, e as gravuras que fez foram amplamente divulgadas, não apenas nos nove livros e autobiografias que ele publicou acompanhados de gravuras e ilustrações, mas em revistas populares como **The Dial**, **Vanity Fair** e **Harper's**.

Kent era um gravador talentoso e meticuloso, e produziu tanto estampas xilográficas (entalhando o lado liso de um bloco de madeira) quanto xilogravuras, como *Flame* (usando o corte transversal de um bloco de madeira). Em seu livro de 1934, **How I Make a Woodcut**, ele explicou a diferença: “os blocos de veios laterais são cortados com uma faca... os blocos de veios transversais são cortados com ferramentas de gravação idênticas às ferramentas usadas na gravação em metal. O resultado técnico visado é essa rara precisão e essa linha nítida e limpa provocadas pelo corte com ferramentas afiadas” (BURNE-JONES, 1975, p. 6).

Para criar a composição de *Flame*, ele cortou linhas finas e leves em torno de uma chama alta e ondulante, pontilhada com centenas de fagulhas que parecem estrelas espalhadas pelo denso e escuro céu noturno. Um homem nu encontra-se em um lajedo rochoso na parte inferior da imagem, esticando a palma aberta da mão esquerda, como se quisesse absorver energia da forte chama. Atrás dele, dois picos brancos enfatizam o vazio da paisagem e ressaltam a força da pose anelante do homem. As aventuras de Kent em ambientes remotos estimularam sua contemplação do mundo natural e da existência humana. Essas reflexões permeiam seu trabalho artístico, mostrando-se vividamente nessa poderosa imagem de aspiração.

Armin
LANDECK

Studio Interior n° 1, 1935

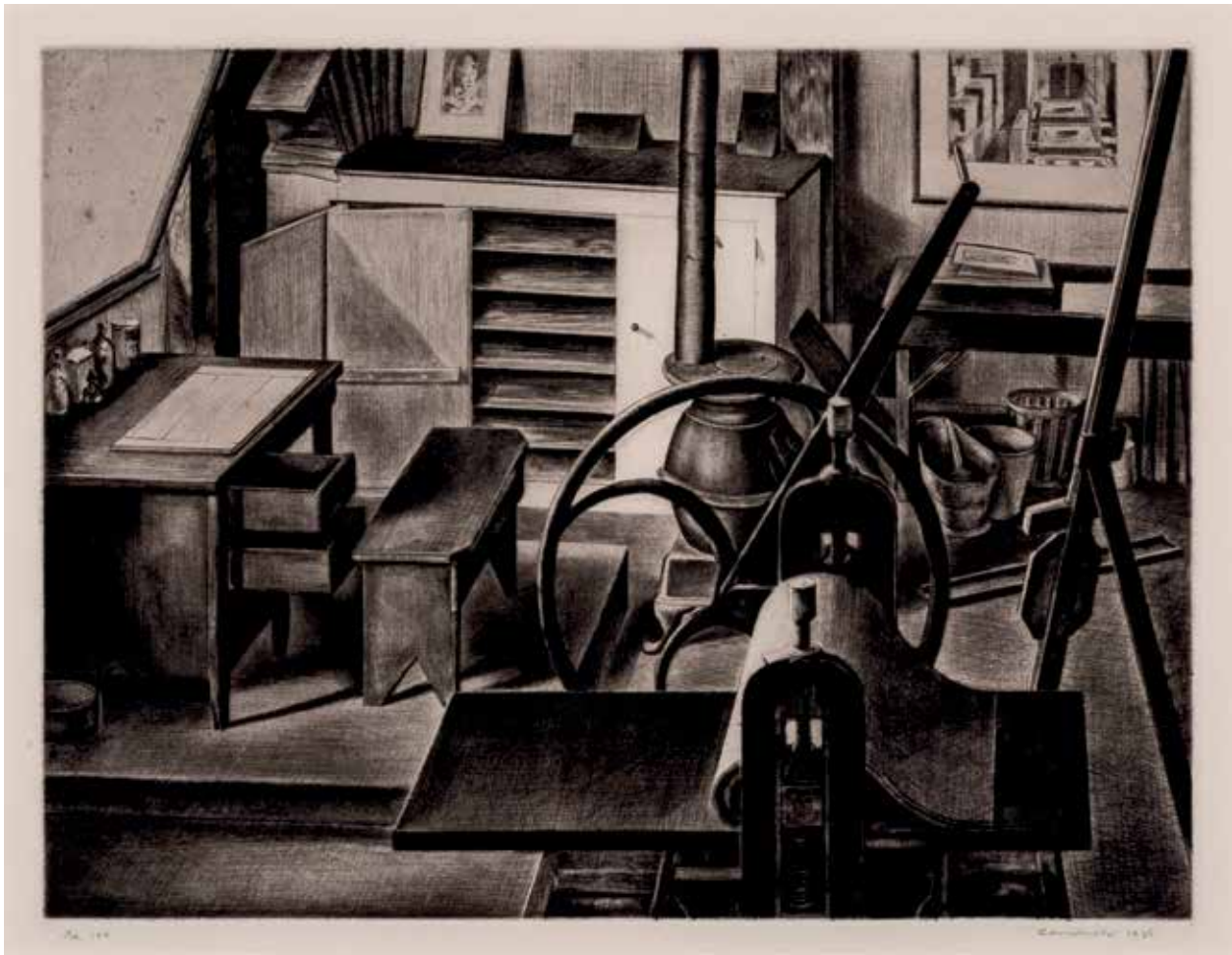
ponta-seca sobre papel de seda off-white

tiragem: 1/100

25,4 x 35,1 cm [20,3 x 26,7 cm]

Crandon, WI, EUA, 1905
East Cornwall, CT, EUA, 1984

Terra Foundation for American Art, Daniel J. Terra
Collection. 1996.31



Armin Landeck dedicou-se à gravura após uma breve carreira em arquitetura ter sido interrompida pelo início da Grande Depressão. Retornando de sua lua de mel na Europa em 1929, Landeck comprou sua primeira prensa e uma casa em East Cornwall, Connecticut. Ele manteria essa casa pelo resto de sua vida, mas também ocupou um apartamento na cidade de Nova York, onde estabeleceu uma longa e respeitada carreira ensinando e produzindo águas-fortes, ponta-seca, litografias e gravuras.

Com formação em arquitetura, Landeck naturalmente gravitava rumo a paisagens urbanas aéreas, interiores e detalhes de fachadas de edifícios para os temas de suas gravuras; ocasionalmente produzia retratos de si mesmo e de outros, ou incluía uma figura passando na calçada. Seu maior interesse, porém, parecia estar na interpretação das complexas camadas dos arranha-céus de Nova York, através das quais ele habilmente comunicava sombras profundas e planos brilhantes de luz solar, ou na representação do acúmulo de móveis em uma sala, o que demonstrava seu interesse no tratamento de sombra, profundidade e tom.

Studio Interior n° 1, a primeira de duas cenas interiores que Landeck fez em seus espaços de trabalho, retrata o ateliê em sua casa em East Cornwall. Nessa visão contemplativa, a sala limpa e ordeira é desprovida das atividades de trabalho em andamento, mas permanece pronta para a impressão, conforme indicado pela prensa vazia e pelas gavetas de mesa e portas de armário abertas. O processo de ponta-seca, desenhando em uma chapa de metal com uma agulha de metal ou diamante afiada (muito semelhante ao modo como se desenha com lápis no papel), permitia ao artista criar nuances de volume e sombra com minúsculas marcas de hachura. Landeck era membro assíduo da Society of American Etchers, bem como de sua organização sucessora, a Society of American Graphic Artists, e mostrava seu trabalho com frequência (KRAEFT, 1994, p. 11). Em 1937, o trabalho de Landeck ganhou a recepção crítica e o respeito de seus pares, e ele foi eleito para a National Academy of Design.

Em 1941, a técnica e o estilo de Landeck mudaram drasticamente ao conhecer Stanley William Hayter e ingressar no Atelier 17 em Nova York, onde passou um mês aprendendo a fazer gravuras em chapas de cobre. Nos anos seguintes, as gravuras de Landeck foram infundidas com uma visível energia, efeito duradouro da influência de Hayter. Normalmente, cenas interiores silenciosas, como *Studio Interior n° 1*, e vistas aéreas da cidade eram cobertas por linhas de interseção e irradiação densamente desenhadas, sugerindo uma sofisticada manifestação física de movimento, profundidade, luz e sombra.

Armin
LANDECK

Crandon, WI, EUA, 1905
East Cornwall, CT, EUA, 1984

Passagem no Beco (Alleyway), 1948

buril e ponta seca sobre papel

Tiragem: 100

46 x 28,1 cm [34,9 x 17,7 cm]

Doação MAM SP

Proveniência: Adquirida por Nelson Rockefeller
por meio de Kennedy & Co.

Coleção MAC USP. 1963.3.204



Formado em arquitetura pela Columbia University, o interesse de Armin Landeck por edifícios e paisagens urbanas frequentemente transparece em suas gravuras. *Alleyway* faz parte de uma série de gravuras que ele desenvolveu no final dos anos de 1940 e que investigavam os bastidores de Nova York. As cidades de Landeck muitas vezes são despovoadas e vistas de ângulos inusitados. Não é a Nova York de arquitetura monumental e arranha-céus icônicos, mas um labirinto urbano solitário de passagens escuras, sombrias saídas de incêndio e telhados solitários.

Em *Alleyway*, a orientação vertical e as dimensões estreitas dessa gravura criam uma sensação de confinamento. A rua com portões é inóspita, sem vida e convidativa. O único lembrete de atividade humana é a metade inferior de uma placa de um estabelecimento comercial que diz “entrega pelos fundos”.

Sobre esta gravura, Landeck disse: “Os mosaicos foram ideia minha. Na verdade, o solo era revestido com cimento simples. Acrescentei os desenhos. Caminhei muito por ali naqueles dias” (KRAEFT, 1994, p. 103).

Na época em que Landeck fez essa gravura, ele já era um professor experiente e artista premiado. Na década de 1930, durante a Grande Depressão, Landeck associou-se a Martin Lewis e George Miller para abrir um estúdio experimental de ensino. Esse esforço respondia ao crescente interesse pela gravura nos Estados Unidos; no entanto, devido ao severo clima econômico, durou apenas alguns meses. Em 1941, Hayter convidou Landeck para participar do Atelier 17, onde ele produziu sua primeira gravura em cobre. A experiência no ateliê estimulou seu uso extenso e vitalício da gravura em cobre, embora ele continuasse a usar outras técnicas de gravura.

Apesar do contato com Hayter, as gravuras de Landeck permaneceriam figurativas e realistas. Apenas mais tarde em sua carreira, ele começou a explorar a abstração geométrica em gravuras que continuaram a se concentrar principalmente em temas de arquitetura e no ambiente urbano.

Landeck descreveu como combinava diferentes técnicas:

Experimentei com várias técnicas ditas “mistas” e descobri que a combinação de ponta seca e buril se mostrou mais satisfatória para o meu propósito. Primeiro eu trabalhava sobre toda a chapa com agulha de ponta seca, desenvolvendo um padrão tonal e sugerindo texturas com linhas muito finas e bem definidas, depois removendo a rebarba com um raspador. Em seguida, trabalhava sobre essa base tonal com um buril, cortando linhas mais fundas, desenvolvendo tons e produzindo uma definição mais clara. Por último, usava a agulha novamente, mas desta vez deixava a rebarba ao longo das linhas para dar ênfase à gravura (LANDECK, 1976, p. 314-316).

Landeck nunca trabalhava com um desenho finalizado, mas usava diagramas para ajudar a definir áreas da composição. Com a ponta seca, desenhava linhas, diagonais e paralelas, atravessando a placa para ajudar a organizar as proporções arquitetônicas e o espaço de suas gravuras. Depois, com o uso de um buril, acrescentaria mais detalhes e ênfase à gravura.

A gravura *Alleyway* foi apresentada na exposição *Master Prints* no MoMA, em 1949, e no *National Print Annual* no Brooklyn Museum no mesmo ano. Landeck também expôs três gravuras desse mesmo período na exposição *American Pavilion* organizada pelo MoMA durante a I Bienal de São Paulo em 1951.

Blanche
LAZZELL

Maidsville, WV, EUA, 1878
Morgantown, WV, EUA, 1956

Still Life, 1919 (matriz/block cut), 1931
(impressão/printed)

xilogravura colorida

tiragem: 2/4

42,2 x 39,4 cm [29,2 x 30,2 cm]

Terra Foundation for American Art, Daniel J. Terra
Collection. 1996.32



Nascida em 1878 em Maidsville, Virgínia Ocidental, Blanche Lazzell foi uma estudante de arte a vida toda, estudou em Nova York com William Merritt Chase (1849-1916), em Paris na Académie Julien, e com amigos e colegas em sua cidade de adoção Provincetown, Massachusetts.

Embora se considerasse primeiro uma pintora, Blanche Lazzell tornou-se conhecida como uma das principais produtoras de xilogravura de linha branca, bem como uma colaboradora assídua de um grupo de artistas, principalmente mulheres gravadoras, conhecidas como Provincetown Printers. Alguns membros do grupo aprenderam a xilogravura tradicional japonesa com Arthur Wesley Dow (SCHAPIRO, 2002, p. 13), enquanto outros trabalharam com um método inovador que se tornou conhecido como “*white-line woodcut*”. Em vez do método tradicional, usado por Dow, de entalhar cada segmento individual de uma gravura em blocos separados, o método de linha branca envolvia o entalhe da imagem inteira em um único bloco, aplicando cores em cada seção do bloco separadamente. Lazzell tornou-se proficiente nessa técnica, criando múltiplas gravuras em vários esquemas de cores por meio de pintura e repintura do bloco. Registradora astuta tanto de sua vida pessoal como artística, ela preservava seus blocos originais, usando-os para fazer novas gravuras anos depois. (ACTON, 2004, p. 180).

Esse bloco para *Still Life* foi entalhado em 1919¹, no auge do interesse do público e da crítica pelos Provincetown Printers, que receberam uma exposição no Detroit Institute of Art em novembro daquele ano. A data de impressão de 1931, contudo, sugere que *Still Life* pode ter sido uma das muitas gravuras que Lazzell fez durante a Grande Depressão e vendida a um preço baixo em um esforço para fazer face às despesas (DOLL, sd, p. 41). *Still Life* mostra uma reunião de objetos próximos à borda de uma mesa – um pequeno pedestal, duas tigelas, uma caixa retangular e uma pena. O estilo segmentado de tom de joia de Lazzell se alinha com as pinturas abstratas geométricas que ela começou a fazer no início dos anos de 1920. Modernista ávida, ela era apaixonada por harmonia e composição. Em uma carta a sua irmã, escreveu: “... [A]s formas e cores devem estar tão relacionadas de modo a compor unidade, ritmo, equilíbrio, etc. Uma peça musical é uma composição de sons. [Meu trabalho] é uma composição de cores” (DOLL, sd, p.38).

1 O bloco está na coleção do Museum of Fine Arts, Boston. *The Red Quill and Hills*, bloco de madeira de dupla face, pintado à mão, 1919 e 1920. Presente de Leslie e Johanna Garfield, 2001.878.

Boris
MARGO

O Mar (The Sea), 1948/49

cellocut em cores sobre papel

tiragem: 1/10

52,8 x 46,2 cm [42,1 x 42,2 cm]

Doação MAM SP

Proveniência: Doação por Nelson Rockefeller, 1951.

Volotshyk, Ucrânia, 1902

Hyannis, MA, EUA, 1995

Adquirida pela Jacques Seligman & Co Gallery

Coleção MAC USP. 1963.3.222



Nascido em uma pequena aldeia entre a fronteira da Áustria e da Rússia, Margo formou-se na Polytechnik of Art em Odessa (1918-1923). Mais tarde, mudou-se para Leningrado, onde estudou pinturas, de Hieronymus Bosch (1450-1516) e Pieter Brueghel (1525-1569), no Museu Hermitage desenvolvendo crescente interesse por composições fantásticas e místicas. Devido às imagens sombrias que caracterizavam suas gravuras — como se pode ver em *The Sea* —, estudantes e críticos de arte geralmente se referiam a ele como “Margo Mórvido”.

Uma importante influência inicial foi o ensinamento de Pavel Filonov, pintor russo de vanguarda associado ao movimento da Arte Analítica que valorizava a subjetividade, a expressão criativa e o desenho automático. Em 1928, o governo soviético concedeu a Margo permissão para estudar no exterior. Ele viajou para Montreal, no Canadá, para trabalhar como muralista antes de emigrar em definitivo para os Estados Unidos em 1930.

Margo era um artista extremamente criativo. Desenvolveu várias técnicas novas em pintura e gravura. É conhecido por ter criado o processo de “decalcomania”, um método de pintura em que a tinta líquida é pressionada e transferida para outra superfície, produzindo formas e texturas abstratas, uma técnica também usada pelo artista surrealista Max Ernst.

Na gravura, Margo inventou a *cellocut*, na qual a folha de celuloide é misturada ao acetato e vertida sobre uma superfície dura, geralmente de papelão ou madeira¹. Uma vez que a mistura esteja seca e endurecida, ela pode ser gravada usando diferentes ferramentas,

1 Verbetes técnico a ser discutido. Referência: <http://suart.syr.edu/wp-content/uploads/2013/02/1968-Boris-Margo-Graphic-Work-1932-1968.pdf>. Acesso em 20 out. 2018

servindo como uma alternativa criativa para chapas de madeira ou cobre. Ele começou a experimentar com *cellocut* em 1932, por necessidade, durante a Grande Depressão, para contornar a falta de suprimentos artísticos disponíveis. Margo descobriu gradualmente que este material era flexível o suficiente para ser facilmente dissolvido e manipulado, criando novas possibilidades visuais.

A gravura *The Sea* é uma *cellocut* em que a mistura de celuloide foi derramada sobre uma base de madeira compensada. Margo usou um painel de madeira maior e uma pequena placa de celuloide de forma livre colocada sobre a madeira. Os padrões azuis e pretos obtidos entintando-se os veios da madeira criam formas onduladas que compõem o fundo da composição. No primeiro plano, uma nau fantasmagórica é feita de uma placa de celuloide de forma livre, entintada separadamente em preto e colocada sobre a base de compensado. A peça inteira é passada por uma prensa de água-forte em uma única tiragem (JOHNSON, 1956, p. 33-34).

Embora Margo nunca tenha trabalhado no Atelier 17, teve participação essencial no ambiente inovador da gravura de Nova York em meados da década de 1940, devido as suas contribuições técnicas nessa mídia. Ele expôs ao lado de muitos outros artistas do Atelier 17 em diferentes ocasiões, como *Master Prints* no MoMA (1949) e *14 Painter-Printmakers* no Brooklyn Museum, onde seus trabalhos foram expostos com os de artistas do Atelier 17, Jen Geb (esposa de Margo), Minna Citron, Worden Day, Seong Moy, Alice Mason, Karl Schrag, Louis Schanker e Gabor Peterdi – todos representados nesta exposição. Margo esteve mais associado ao Graphic Circle na Jacques Seligman & Co, galeria da qual a gravura *The Sea* foi adquirida.

John
MARIN

Brooklyn Bridge n° 6, 1913

água-forte sobre papel

tiragem: uma edição de cerca de 12

39,7 x 34,6 cm [27,3 x 22,4 cm]

Rutherford, NJ, EUA, 1870

Addison, ME, EUA, 1953

Terra Foundation for American Art, Daniel J. Terra
Collection. 1995.15



Nascido em 1870, John Marin cresceu em Weehawken, Nova Jersey, nos arredores da metrópole de Nova York. Depois de várias tentativas infrutíferas no ensino superior, o pai de Marin o enviou a Paris para estudar arte, em um esforço para garantir um meio de sustento de vida para o filho. Depois de cinco anos no exterior, Marin retornou aos Estados Unidos em 1911 e ficou espantado com o rápido crescimento e o novo vigor que Nova York havia adquirido enquanto ele estava fora.

Em 1911, Marin produziu duas águas-fortes no estilo acadêmico que ele havia aperfeiçoado em Paris. No entanto, ele estava insatisfeito; a delicadeza e a contenção dessas gravuras não transmitiam adequadamente a agitação da cena urbana nova-iorquina em expansão. Em 1913, Marin voltou à água-forte com uma abordagem diferente, mediante a qual ele sentia e canalizava o ritmo e a cadência dessa “nova” cidade. Ajustando seu estilo para torná-lo mais condizente com seu tema, voltou sua atenção, como ele disse, para as “grandes forças em ação; grandes movimentos; os grandes edifícios e os pequenos edifícios...” e as “influências de uma massa sobre outra massa maior ou menor” (ZIGROSSER, 1969, p. 16).

Brooklyn Bridge nº 6 transmite o caráter de Nova York por meio de qualidade dinâmica de suas linhas e vertiginosa composição. A imagem é quase exclusivamente composta por linhas diagonais que convergem próximo à base de uma das torres monumentais da ponte. Marin exagera a altura da torre, afinando a forma à medida que ela sobe, apequenando a figura solitária da imagem. Em um esforço para tornar essa água-forte menos estática, Marin deixou apenas sugestões de formas em lugar de formas sólidas. Por exemplo, os cabos que se estendem até o topo e laterais da composição permanecem suspensos no ar, em vez de estarem ligados à torre central da ponte. Marin fez suas gravuras usando apenas o processo de entalhe, de modo que os tons suaves na *Brooklyn Bridge* foram alcançados por meio apenas de sua manipulação virtuosa da tinta na chapa de gravação durante a impressão.

Marin foi prolífico durante sua longa carreira e expôs em galerias em Chicago, Nova York e Paris antes de ingressar na galeria 291 de Alfred Stieglitz em 1909 (ZIGROSSER, 1969, p. 12)¹. Fotógrafo e defensor apaixonado da arte moderna, Stieglitz constantemente expôs o trabalho de Marin em exposições individuais e coletivas. Além de produzir 500 pinturas a óleo e 2.500 aquarelas, ele fez aproximadamente 185 águas-fortes, que, após 1911, enfocavam exclusivamente o desenvolvimento da arquitetura de Nova York.

¹ Vertambém sobre John Marin, **Becoming John Marin: Modernist at Work**, <https://www.becomingjohnmarin.org/about>, acesso 24 out. 2018.

Seong
MOY

*Pequeno Ato a Cavalo (The Little Act on
Horseback), 1949*

xilografia em cores sobre papel

tiragem: 11/13

56,5 x 46 cm [31,5 x 32 cm]

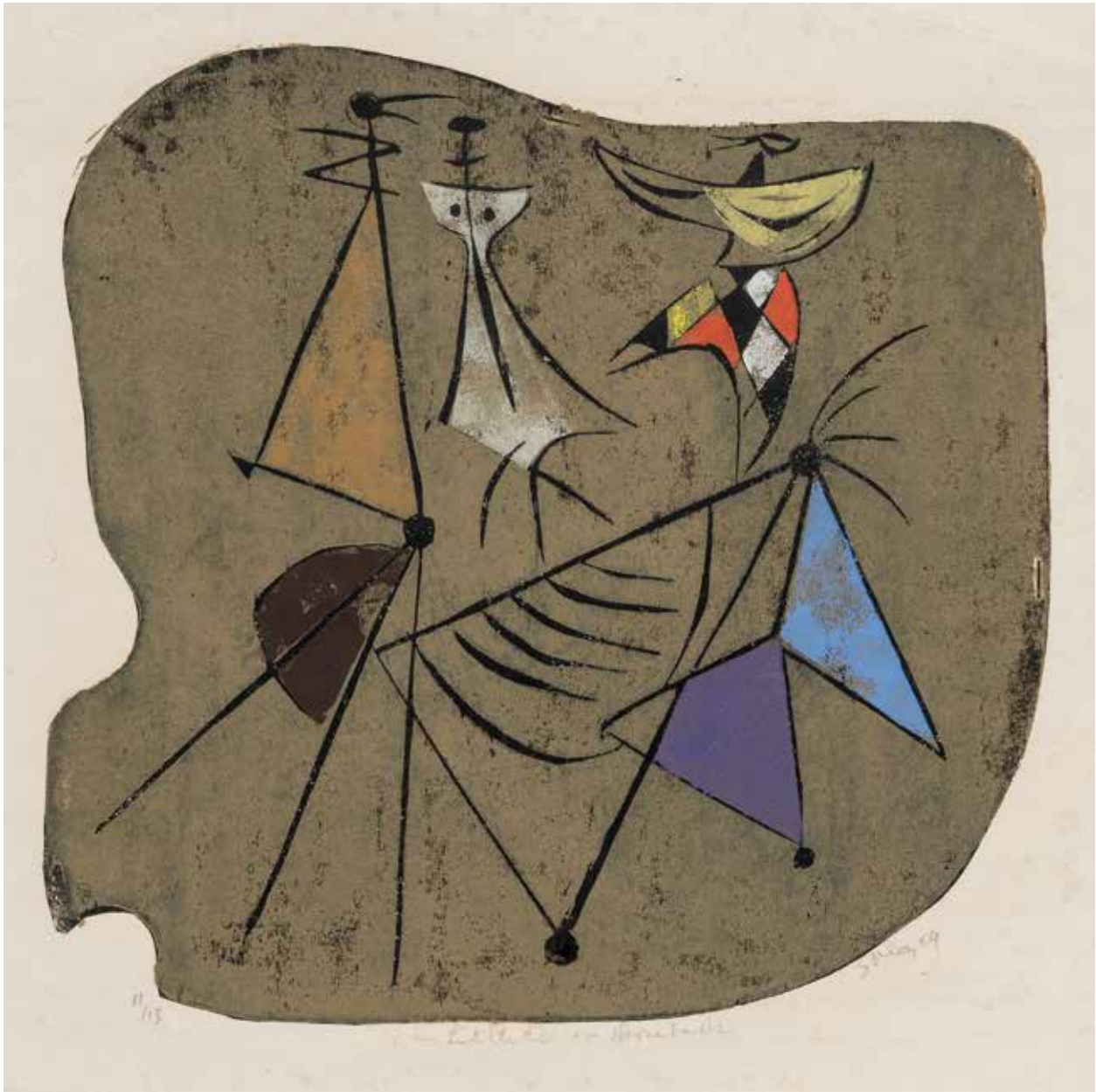
Doação MAM SP

Proveniência: Doação por Nelson Rockefeller, 1951.

Adquirida pela Jacques Seligman & Co Galleryn.

Coleção MAC USP. 1963.3.241

Canton, China, 1921
Nova York, NY, EUA, 2013



Embora muitos outros artistas do Atelier 17 estivessem desenvolvendo gravuras em metal, Moy dedicou-se quase exclusivamente às xilogravuras, uma de suas técnicas mais conhecidas. Esta gravura foi feita durante o tempo em que o artista trabalhava no Atelier 17 e exemplifica o uso vibrante da cor característico do trabalho de Moy. Uma série de gravuras feitas por ele nesse período evoca narrativas do teatro ou do circo, como *The Little Act on Horseback*, que retrata três figuras humanas, vestidas em trajes coloridos, conduzindo uma animada apresentação com um cavalo.

Seong Moy conheceu Hayter em 1948 em uma competição organizada pelo Print Club na Filadélfia. Hayter fazia parte do júri que deu a Seong Moy o primeiro prêmio de gravura de sua carreira. Logo depois, Hayter convidou Moy para participar do Atelier 17 com uma bolsa de estudos. De 1948 a 1950, ele trabalhou no estúdio, ao lado de outros artistas como Karl Schrag e Gabor Peterdi, além de eminentes visitantes como Joan Miró, André Masson e Marc Chagall.

“Acho que era provavelmente a situação mais ideal para qualquer artista com alguma formação (...) O que se faz lá não é ensino; é uma troca de pontos de vista, troca de ideias”, disse Seong Moy, descrevendo o ambiente criativo do Atelier 17 e o relacionamento entre os artistas¹.

Seong Moy nasceu na China e emigrou para os Estados Unidos quando criança para viver com parentes distantes. Sua primeira experiência com arte foi durante as oficinas do Federal Art Project da Works and Progress Administration, em St. Paul, Minnesota, em meados da década de 1930. Mais tarde, ele se formou na St. Paul School of Art (1936-1940). Pressionado para trabalhar no restaurante da família, Moy fugiu para Nova York quando era um jovem adulto para desenvolver uma carreira independente como artista. Em Nova York, frequentou a Art Students League e a Hans Hofmann School of Art (1941-1942), antes de ser convidado para participar do Atelier 17.

Sua obra foi exposta em mostras coletivas em diversas instituições norte-americanas de destaque e, no Brasil, duas de suas obras foram incluídas na II Bienal de Arte de São Paulo (1953).

1 Entrevista de história oral com Seong Moy, jan. 1971. p.18-28. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Gabor
PETERDI

*Marca da Lagosta (Sign of the Lobster),
1947/1948*

verniz mole e água-tinta em cores sobre papel

tiragem: 12/30

66,5 x 50,9 cm [50,4 x 37,7 cm]

Doação MAM SP

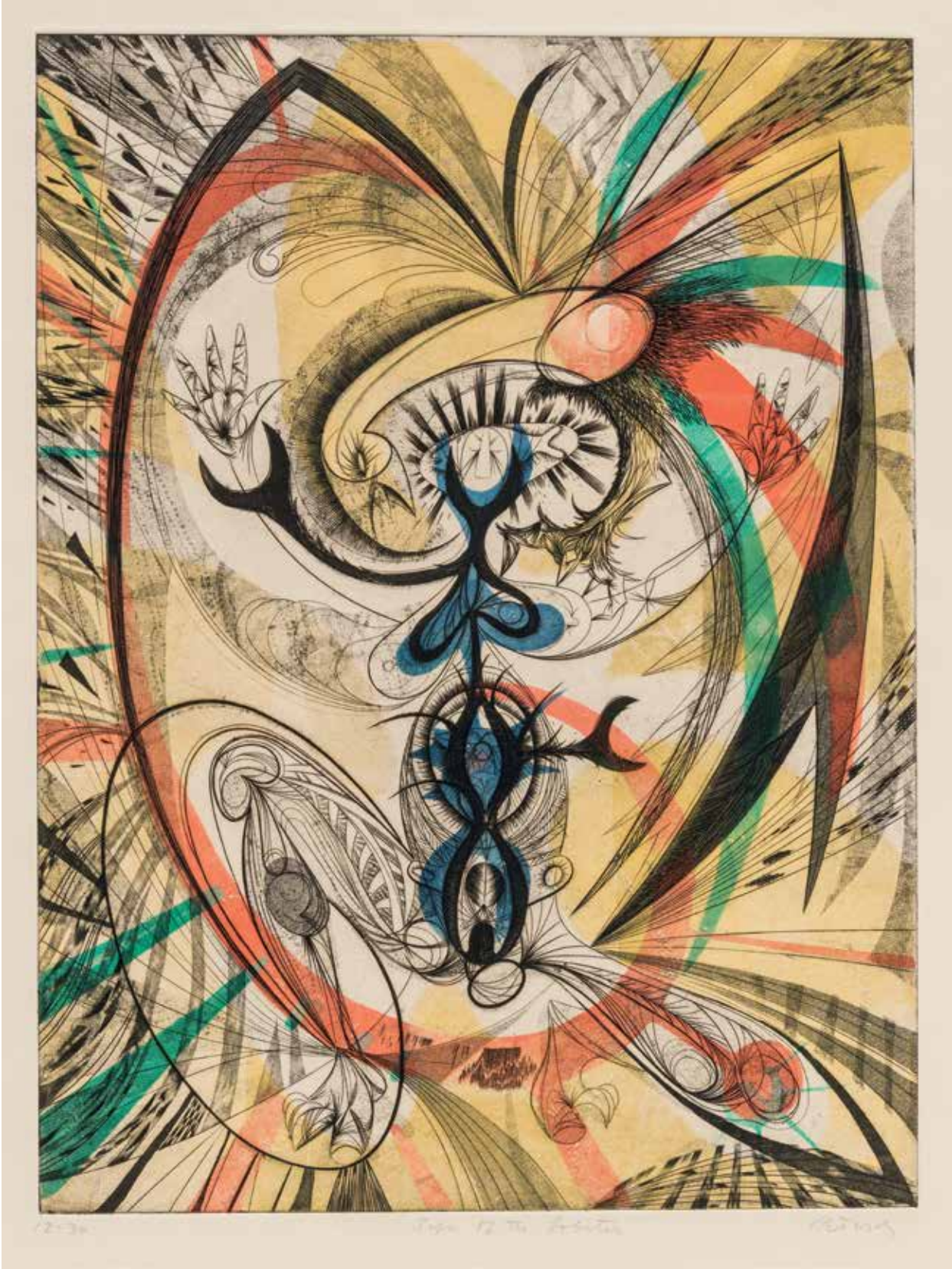
Proveniência: Doação por Nelson Rockefeller, 1951.

Budapeste, Hungria, 1915

Stamford, CT, EUA, 2001

Adquirida diretamente do Artista

Coleção MAC USP. 1963.3.264



Gabor Peterdi iniciou sua colaboração com Hayter no estúdio de Paris em 1933. Peterdi tinha cerca de 18 anos, quando deixou sua Hungria natal para estudar arte na Itália e na França, depois de receber uma bolsa de estudos Prix de Rome. Permaneceu no Atelier 17 sediado em Paris até 1939, mudando-se mais tarde para os Estados Unidos, devido ao aumento das hostilidades durante a II Guerra Mundial. Ele voltou ao estúdio de Hayter em Nova York apenas em 1946.

Sign of the Lobster é frequentemente citada como uma das primeiras gravuras a cor de Peterdi. Em 1947, ele começou a experimentar com a aquarela aplicada nas gravuras com estênceis. Nessa gravura, o artista desenhou uma figura antropomórfica com formas sugeridas pelo sexo feminino no centro. A figura é engolfada por um arranjo de cores primárias (amarelo, verde, laranja, preto, azul) que são aplicadas na gravura em várias camadas de estêncil.

Para Peterdi, a impressão colorida apresentava um dos maiores desafios no campo:

Na impressão em relevo combinada, o registro é particularmente difícil devido à expansão e encolhimento do papel úmido. Uma das inovações mais importantes que eliminou esse problema foi a combinação de chapas de entalhe com cores de superfície a estêncil. No início, usávamos estênceis de papel e aplicávamos cor com rolos de gelatina na placa de entalhe entintada. Isso, é claro, tinha grandes limitações, mas era eficaz se o conceito da imagem não exigisse texturas de cor ou modulações tonais (...) Experimentei exaustivamente com a combinação de entalhe e cores em *offset*. Para começar, usei apenas o estêncil na chapa, depois apliquei estêncil no papel e o imprimi com a chapa de entalhe que contém as outras cores a estêncil. Isso aumentava a riqueza, mas ainda não me dava liberdade suficiente (PETERDI, 1964, p. 9-12).

Peterdi continuaria a expandir as possibilidades da gravura a cores, incorporando recortes de linóleo sobre a chapa impressa, moldes de borracha sintética ou cortando a chapa e entintando diferentes segmentos com cores para obter gradações tonais mais complexas e diferenciadas.

Peterdi era um professor efetivo e escritor prolífico de livros e textos de gravura. Ele fundou e dirigiu o Graphic Workshop na Brooklyn Museum Art School (1948-1952), e lecionou no Hunter College (1952-1960) e na Yale University School of Art (1960-1987).

Walter
ROGALSKI

Fiddlers (Caranguejos), s.d.

água-forte e buril sobre papel

tiragem: 173/200

41,1 x 77,2 cm [35,2 x 44,1 cm]

Doação MAM SP

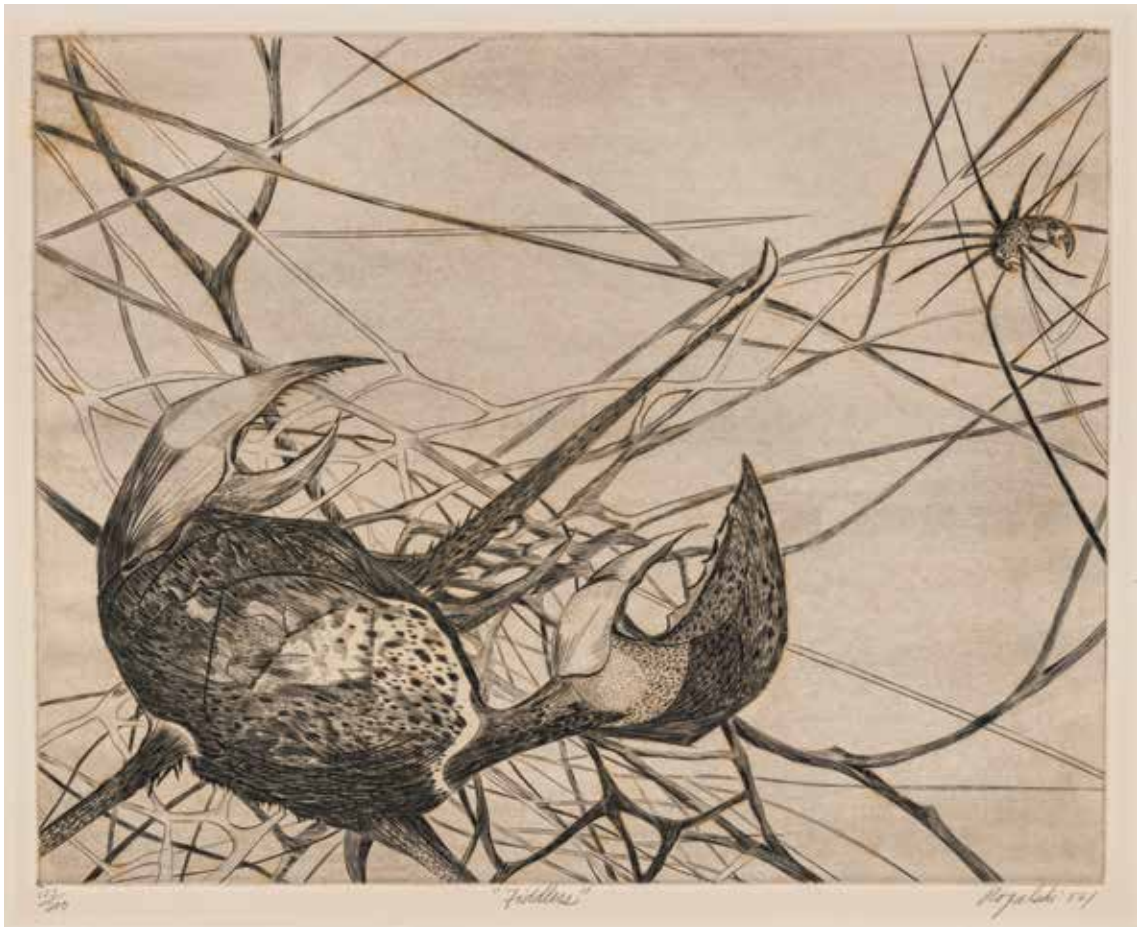
Proveniência: Adquirida pelo colecionador
Lessing Rosenwald.

Glen Cove, NY, EUA, 1923

Nova York, NY, EUA, 1996

Coleção MAC USP (MAC USP Collection).

1963.3.321



Insetos, plantas, corais, pássaros e moluscos costumam povoar as gravuras altamente imaginativas e fantásticas de Walter Rogalski. Rogalski foi aluno e assistente do artista do Atelier 17 Gabor Peterdi na Brooklyn Museum Art School por mais de dois anos, um artista que também mergulhou em temas envolvendo criaturas do mar, como pode ser visto em *Sign of the Lobster*. Apesar disso, os dois artistas produziram impressões com resultados estéticos e técnicos muito diferentes.

Embora Rogalski tenha experimentado outros processos de gravura enquanto estudava com Peterdi, seus trabalhos mais conhecidos são gravuras, muitas vezes apenas em preto e branco, com extrema atenção ao desenho detalhado, uma abordagem oposta ao automatismo comumente estimulado por Hayter no Atelier 17.

Essa gravura evidencia a inclinação de Rogalski para expandir e desafiar os limites do mundo natural, criando imagens desoladoras. Nela, seres monstruosos mesclam características morfológicas de um caranguejo, com garras afiadas, com as hastes, espinhos e raízes de uma planta. O caranguejo em primeiro plano é colocado em uma teia interconectada e incorpora uma atitude ao mesmo tempo ameaçadora e defensiva em relação à segunda criatura ao fundo, com pernas longas de uma aranha ou inseto. O título do trabalho, *Fiddlers*, ajuda a definir as qualidades traiçoeiras e enganosas das figuras, aumentando o nível de tensão na obra.

No início dos anos de 1950, Rogalski expôs muitos de seus trabalhos nas exposições *National Print* organizadas pelo Brooklyn Museum e em uma exposição coletiva no MoMA em 1952 como vitrine para jovens artistas da gravura norte-americana (ELLIOT, 1952). Seu trabalho foi exposto em galerias e museus e adquirido por importantes colecionadores de gravuras, como Lessing Rosenwald, grande colecionadora de arte de Chicago que adquiriu *Fiddlers* e depois doou esta gravura ao Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1956.

Louis
SCHANKER

Carnaval (Carnival), 1945

xilografia em cores sobre papel

tiragem: 2/30

46 x 61,2 cm [36,5 x 53,7 cm]

Doação MAM SP

Proveniência: Doação por Nelson Rockefeller, 1951.

Adquirida por meio da Galeria Jacques Seligman & Co
em Nova York.

Nova York, NY, EUA, 1903

Nova York, NY, EUA, 1981

Coleção MAC USP. 1963.3.331



Louis Schanker compartilhou seu estúdio na School for Social Research para que Hayter pudesse estabelecer o Atelier 17 em Nova York. Quando Hayter chegou aos Estados Unidos, Schanker já estava profundamente envolvido na experimentação de técnicas modernas de gravura, especialmente xilogravuras coloridas.

Na década de 1930, Schanker coordenou oficinas de gravura da Works and Progress Administration, um programa financiado pelo governo dos EUA para estimular as artes durante os anos da Grande Depressão. Schanker era uma voz ativa na comunidade artística, participando de grupos que protestavam contra a falta de arte abstrata nos museus norte-americanos. Em 1943, o Brooklyn Museum organizou a primeira grande exposição individual de suas gravuras. Juntamente com Boris Margo, ele participou das exposições do Graphic Circle na galeria Jacques Seligman & Co, por meio da qual a gravura *Carnival* foi adquirida.

Hayter e Schanker estabeleceram um frutífero relacionamento colaborativo e nutriram uma admiração mútua por suas respectivas realizações. Em *About Prints* (1962), Hayter reproduziu uma xilogravura abstrata de Schanker, reconhecendo seu impacto entre outros artistas: “Schanker introduziu um grande número de jovens norte-americanos no ofício da xilogravura — mais especificamente sua técnica particular de imprimir a partir de diferentes blocos molhados, para gerar resultados que se aproximam da riqueza e complexidade da pintura a óleo” (HAYTER, 1964).

Carnival é um exemplo da técnica de superposição de cores descrita por Hayter em 1962. Nessa gravura, Schanker usou vários blocos, cada um pintado com uma cor diferente, para obter uma impressão que combina cores vibrantes com formas abstratas geométricas simples, criando uma impressão lúdica e animada que registra a essência dessa festa popular.

Livros e revistas eram um importante meio de circulação das ideias e estética da gravura experimental nesse período. *Carnival* foi publicada em **The Tiger’s Eye on Arts and Letter**, fundada pelos artistas John e Ruth Stephan, em uma edição de junho de 1948 (FRANKS, 2002, p. 60-65). Muitos artistas do Atelier 17 tiveram seus trabalhos e ensaios sobre gravura publicados nessa revista, um canal importante para novas experimentações nas artes gráficas das décadas de 1940 e 1950. Tal gravura também foi apresentada em pelo menos duas exposições do MoMA: *Some American Prints from the Museum Collection* (1951) e *Recent American Woodcuts* (1952).

William
ZORACH

Mountain Stream, 1915

linogravura em papel japonês off-white

tiragem: impressão desconhecida

37,7 x 46,5 cm [27,6 x 35,6 cm]

Terra Foundation for American Art, Daniel J. Terra
Collection. 1996.46

Jurbarkas, Lituânia, 1887
Bath, ME, EUA, 1966

William Zorach, *Mountain Stream*, 1915. Linocut on off-white Japan paper [tissue thin], 10 7/8 x 14 in (27.6 x 35.6 cm) Terra Foundation for American Art, Daniel J. Terra Collection, 1996.46. The Zorach Collection, LCC



William Zorach

William Zorach iniciou sua carreira artística como assistente litográfico em Cleveland, Ohio, onde sua família se estabeleceu depois de emigrar da Lituânia. Estudou pintura na Cleveland School of Arts e na National Academy of Design, em Nova York, antes de se matricular em aulas de pintura em La Palette, uma escola de arte progressiva em Paris. Retornou a Nova York por volta de 1912 e logo depois se casou com a artista Marguerite Thompson, a quem conheceu em Paris.

Zorach continuou a pintar, inspirado em técnicas de vanguarda que aprendera na França; suas telas favoreciam as cores ousadas e brilhantes dos fauvistas e as figuras quadriculadas e composições em camadas dos cubistas. Realizou sua última pintura em 1922 e, daí em diante, trabalhou exclusivamente em escultura, tornando-se reconhecido nacionalmente por seu trabalho nessa mídia. A ponte que transpôs sua passagem da pintura para a escultura foram suas linoleogravuras.

As gravuras de Zorach são raras; produziu 31 gravuras entre 1915 e 1921, e esta edição de *Mountain Stream* é uma de uma tiragem de quatro. Gravada com o tipo de cinzel em cunha usado na gravação de xilogravuras, mas em um suporte de linóleo, a linoleogravura é capaz de gerar texturas semelhantes a uma xilogravura, mas é mais fácil de produzir, devido à natureza mais suave e flexível do linóleo. Zorach usou esse suporte de várias maneiras, criando anúncios de exposição, rótulos para seus chassis de pintura (BURK, 2002, p. 356), e obras narrativas como *Mountain Stream*, uma cena idílica de banhistas nadando em um riacho e vadiando na água. Zorach também era poeta, e publicou seus textos e linoleogravuras em revistas como **The Quill** e **Dial** (BURK, 2002, p. 355).

Em *Mountain Stream*, Zorach empregou o estilo denso e abstrato de suas pinturas, descrevendo figuras e fauna em seções compactas de padrão e forma. Sua compreensão hábil do espaço positivo e negativo possibilitou uma representação facetada de movimento e quietude, vistos à esquerda em duas figuras deslizando por um riacho, e à direita em uma figura banhando-se em uma piscina, duas linhas brancas arredondadas indicando as ondulações que ela produz ao ficar em pé na água. A construção física das linoleogravuras e o uso do espaço positivo e negativo para construir uma imagem com dimensão e forma ajudaram Zorach a passar das duas dimensões da pintura para a tridimensionalidade da escultura.

REFERÊNCIAS

- ACTON, David. The Provincetown Print. In: **Blanche Lazzell: The Life and Work of an American Modernist**, eds. Robert Bridges, Kristina Olson, and Janet Snyder. Morgantown, WV: West Virginia University Press, 2004.
- BURK, Efram L. The Prints of William Zorach. **Print Quarterly**, vol. 19, n° 4, dez. 2002.
- BURNE-JONES, Dan. **The Prints of Rockwell Kent: A Catalogue Raisonné**. Chicago: The University of Chicago Press, 1975.
- CITRON, Minna. Communication between Spectator and Artist. **College Art Journal**, vol. 14, n° 2, 1955, p. 147–153. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/773025. Acesso 18 nov. 2018.
- DOLL, Susan M. The Life and Work of an American Modernist. In: BRIDGES, et.al (eds). *Blanche Lazzell*.
- ELLIOT, Powers, Rogalski, **Summers: New Talent Exhibition**, 13 mai–6 jul 1952.
- FERREN John, 63, Painter, Is Dead. **New York Times**, 26 jul. 1970.
- FRANKS, Pamela. The Tiger's Eye & American Printmaking in the 1940's. In: **Art on Paper**, vol. 6, n° 3, 2002, p. 60–65. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/24559572. Acesso 18 nov. 2018.
- GALLERY, Laurel Gallery, **Atelier 17**. New York: Wittenborn, Schultz, Inc., 1949
- GREEN, Nancy E. **Arthur Wesley Dow and American Arts and Crafts**. New York: The American Federation of the Arts, 1999.
- HAYTER, Stanley William. **About Prints**. Oxford University Press, 1964.
- HAYTER, Stanley William. Techniques of Gravure. In: **The Bulletin of the Museum of Modern Art**, vol. 12, n° 1, 1944, p. 6–13. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/4058152. Acesso 18 nov. 2018.
- HAYTER, Stanley William. **New Ways of Gravure**. Pantheon, 1949.
- JOHNSON, Una. **Ten Years of American Prints, 1947-1956**. New York: Brooklyn Museum, 1956. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.32106001489126>. Acesso 18 nov. 2018.
- KRAEFT, June. et al. **Armin Landeck: the Catalogue Raisonné of His Prints**. 2nd ed., rev. and enl. ed., Southern Illinois University Press, 1994.
- LANDECK, Armin. The Art of the Print, by Fritz Eichenberg. Harry N. Abrams, Inc. 1976.
- PETERDI, Gabor. Experiments in Contemporary Intaglio Printmaking. In: **Art Education**, vol. 17, n° 4, 1964, p. 9–12. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/3190456. Acesso 18 nov. 2018.
- WECHSLER, James. Fred Becker and Experimental Printmaking. **Print Quarterly**, vol. 10, n° 4, 1993, p. 373–384. https://www.jstor.org/stable/41825158?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso 18 nov. 2018.
- SHAPIRO, Barbara Stern. **From Paris to Provincetown: Blanche Lazzell and the Color Woodcut**. Boston: MFA Publications, 2002.
- ZIGROSSER, Carl Zigrosser. **The Complete Etchings of John Marin**. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1969.

Para oferecer alguns dados essenciais sobre gravura, na qual as imagens são moldadas em impressões repetidas (denominadas de edições, que vão desde as pequenas de dez ou menos folhas até algumas que chegam aos milhares), impressas a partir de uma matriz criada por um artista (ou artesão em nome de um artista) e transferidas para papel, plástico, tecido ou outro material. Dentro de cada técnica de impressão, há variações individualizadas, desde o trabalho em preto e branco até o uso de uma paleta de cores monocromática ou completa. As duas últimas empregam múltiplas matrizes e/ou variações nas formas de aplicar várias cores de tinta a uma única matriz.

Relevo quase sempre xilogravuras e linoleogravuras, por exemplo, *Mountain Stream* de William Zorach, (**cat. 53**), e gravuras em madeira (cortadas transversalmente ao veio e não com corte em prancha) como *Sea Forms* de John Ferren, (**cat. 16**);

Intaglio o grupo de processos preferido no Atelier 17, e mais amplamente representado nesta exposição, é geralmente trabalhado em chapas de metal (tradicionalmente ferro, cobre e zinco) usando processos lineares de gravação, ponta seca — por exemplo, *Studio Interior n°1* de Armin Landeck, (**cat. 34**), 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;

- Litografia* demanda alterações químicas em vez de físicas no calcário (tradicionalmente) ou chapas de metal especialmente preparadas, por exemplo, Stuart Davis, *Rue des Rats* (**cat. 11**);
- Serigrafia* um processo a estêncil creditado como tendo sido trazido para o domínio das Belas-Artes por Guy Maccoy (1904-1981), que aprendeu a técnica ao trabalhar para uma gráfica comercial. Maccoy's *Woman with Cat*, 1932 (**ver p. 53**) é considerada uma das primeiras serigrafias a ser impressa em uma edição limitada por um artista plástico. Na época, eram referenciadas comercialmente como *silkscreens*, enquanto as edições de Belas-Artes eram colocadas sob a rubrica de serigrafia para distingui-las daquelas feitas por seus colegas de orientação comercial. A distinção tornou-se irrelevante à medida que outros processos suplantaram o *silkscreen* na esfera comercial, e o termo serigrafia entrou em uso quando a seda não era mais de uso geral para a tela de impressão;
- Monotipia* é pintada ou desenhada com tinta sobre uma superfície plana, como metal ou vidro, que é então transferida para papel ou outro suporte para criar uma única imagem impressa, às vezes com segunda ou terceira impressão de tipo fantasma. As monotipias se distinguem dos *monoprints*, que são impressões feitas exclusivamente de uma das matrizes listadas acima que são alteradas seja em termos de dimensão ou quimicamente.

Lista de Obras



ABRAMO, Lívio

Araraquara, SP, Brasil, 1903
Assunção, Paraguai, 1992

Macumba, 1953 (**cat. 01**)

xilografia sobre papel, tiragem H.C.,
32 x 26,7 cm [25,5 x 22 cm], Doação
MAM SP, Coleção MAC USP. 1963.3.385



BARROS, Geraldo de

Chavantes, SP, Brasil, 1923
São Paulo, SP, Brasil, 1998

Abstração, 1951 (**cat. 02**)

água-tinta e água-forte sobre papel,
28,2 x 22,6 cm [23,9 x 17,7 cm], Doação
artista, Coleção MAC USP. 1979.16.31



BARROS, Geraldo de

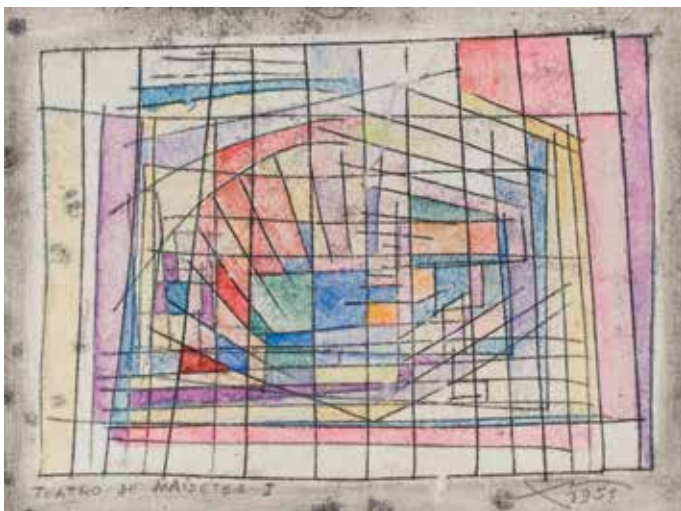
Chavantes, SP, Brasil, 1923

São Paulo, SP, Brasil, 1998

Pássaro Noturno, 1951 (**cat. 03**)

água-forte e nanquim sobre papel,
tiragem P.A.

18,8 x 26,1 cm [14,2 x 21 cm], Doação
artista, Coleção MAC USP. 1990.12.78



BARROS, Geraldo de

Chavantes, SP, Brasil, 1923

São Paulo, SP, Brasil, 1998

Teatro de Maidetes I, 1951 (**cat. 04**)

monotipia sobre papel (colorida à mão),
19,1 x 25,6 cm [19,1 x 25,6 cm], Doação
artista, Coleção MAC USP. 1990.12.83



BARROS, Geraldo de

Chavantes, SP, Brasil, 1923
São Paulo, SP, Brasil, 1998

“Entre Acte”, 1950/51 (**cat. 05**)

monotipia sobre papel (colorida à mão),
20,5 x 27 cm [20,5 x 27 cm], Doação artista,
Coleção MAC USP. 1990.12.91



BECKER, Fred

Oakland, CA, EUA, 1913
Amherst, MA, EUA, 2004

Aerial Jungle IV (Floresta Aérea IV),
1948 (**cat. 06**)

água-forte, água-tinta e ponta seca
em cores sobre papel, tiragem: 7/30,
54 x 40 cm [44,8 x 30,3 cm], Doação
MAM SP, Coleção MAC USP. 1963.3.53



BRODSKY, Harry

Newak, NJ, EUA, 1908

Filadélfia, PA, EUA, 1997

Under the Boardwalk, 1941 (cat. 07)

litografia em papel off-white, tiragem:
12/20, 39,4 x 31,1 cm [30 x 24,9 cm],
Terra Foundation for American Art,
Daniel J. Terra Collection. 1996.62

Harry Brodsky, *Under the Boardwalk, 1941*.
Lithograph on off-white wove paper, image:
11 13/16 x 9 13/16 in. (30,0 x 24,9 cm),
sheet: 15 1/2 x 12 1/4 in. (39,4 x 31,1 cm),
Terra Foundation for American Art, Daniel J.
Terra Collection. 1996.62



CALAPAI, Letterio

Boston, MA, EUA, 1902

Glencoe, IL, EUA, 1993

Elemental Figure, 1946 (cat. 08)

impressão, água-tinta e roleta em papel
brilhante, 22 x 30,2 cm [15 x 22,7 cm],
AIC/Art Resource. 1990.465.4

"Calapai, Letterio [1902-1993], © Copyright.
Elemental Figure. United States. 1945-1946.
Engraving, aquatint and roulette on buff laid paper,
15 x 22,7 cm [image]; 22 x 30,2 cm [sheet].
Gift of Letterio Calapai [1990.465.4].
The Art Institute of Chicago, Chicago, U.S.A.". Photo
credit: The Art Institute of Chicago / Art Resource, NY.
© Calapai, Letterio/AUTVIS, Brasil, 2019



CITRON, Minna

Newark, NJ, EUA, 1896
Nova York, NY, EUA, 1991

Marine (Marinha), 1948 (**cat. 09**)

água-tinta e verniz mole sobre papel,
23,1 x 31,2 cm [15,8 x 22,7 cm], Doação
MAM SP, Coleção MAC USP. 1963.3.97



CITRON, Minna

Newark, NJ, EUA, 1896
Nova York, NY, EUA, 1991

Squid Under Pier (Lula sob Pier),
1948 (**cat. 10**)

água-forte em cores sobre papel,
56,5 x 65,1 cm [37,3 x 45,7 cm],
Doação Francisco Matarazzo Sobrinho,
Coleção MAC USP. 1963.1.49



DAVIS, Stuart

Filadélfia, PA, EUA, 1894

Nova York, NY, EUA, 1964

Rue de Rats, 1929 (cat. 11)

litografia em chine collé sobre papel,
tiragem: 8/30, 35,9 x 54,8 cm
[25,4 x 38,6 cm], Terra Foundation for
American Art, Daniel J. Terra Collection.
1996.68

Stuart Davis, *Rue des Rats*, 1929. Lithograph on
chine collé, laid down on wove paper, 10 x 15 3/16 in.
(25,4 x 38,6 cm). Terra Foundation for American Art,
Daniel J. Terra Collection, 1996.68. Art
© Estate of Stuart Davis



DAY, Esther Worden

Columbus, OH, EUA, 1916

Montclair, NJ, EUA, 1986

Arcana IV, 1954 (cat. 12)

xilogravura sobre papel, 91,8 x 57,5 cm
[86,4 x 51,8 cm], Brooklyn Museum. 65.81.6

Brooklyn Museum, Gift of Hollis K. Thayer, Florence
Read Thayer, Mary C. Draper, and Mrs. Darwin R.
James III, 65.81.6. © Estate of Worden Day
© Estate of Worden Day



DAY, Esther Worden

Columbus, OH, EUA, 1916
Montclair, NJ, EUA, 1986

The Burning Bush, 1954 (cat. 13)

xilogravura colorida sobre papel,
131,4 x 30,5 cm [58 x 18 cm],
Brooklyn Museum. 59.16

Brooklyn Museum, Dick S. Ramsay Fund, 59.16.
© Estate of Worden Day © Estate of Worden Day



DOW, Arthur Wesley

Ipswich, MA, EUA, 1857
Nova York, NY, EUA, 1922

Moonrise, c. 1898-1905 (cat. 14)

xilogravura colorida sobre papel creme
japonês,
tiragem: 1/2, 13,3 x 20 cm [10,8 x 17,8 cm],
Terra Foundation for American Art, Daniel J.
Terra Collection. 1996.4

Arthur Wesley Dow, *Moonrise*, c. 1898-1905. Color
woodcut on cream Japanese paper, 4 1/4 x 7 in.
(10,8 x 17,8 cm). Terra Foundation for American Art,
Daniel J. Terra Collection, 1996.4



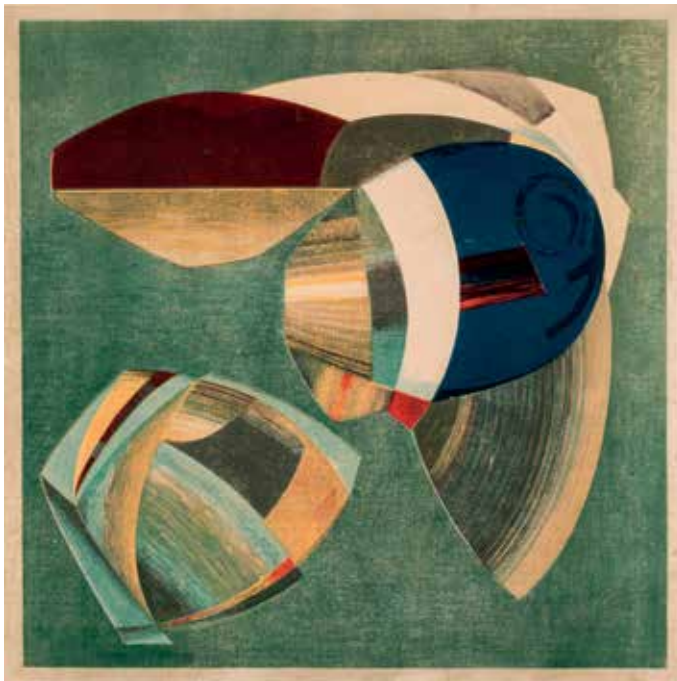
FEININGER, Lyonel

Nova York, NY, EUA, 1871
 Nova York, NY, EUA, 1956

Gelmeroda, 1920 (cat. 15)

xilogravura sobre papel creme,
 tiragem desconhecida,
 54,9 x 53,5 cm [48,9 x 43,2 cm]
 Terra Foundation for American Art,
 Daniel J. Terra Collection, 1996.7

Lyonel Feininger, *Gelmeroda*, 1920. Woodcut on cream laid paper, 19 1/4 x 17 in. (48,9 x 43,2 cm). Terra Foundation for American Art, Daniel J. Terra Collection, 1996.7. © Artists Rights Society (ARS), New York/DACS, London



FERREN, John

Pendleton, OR, EUA, 1905
 Southampton, NY, EUA, 1970

Sea Forms, 1937 (cat. 16)

xilogravura colorida sobre papel,
 tiragem P.A., 54,6 x 40,8 cm [36,2 x 36,8 cm]
 Terra Foundation for American Art,
 Daniel J. Terra Collection. 1996.89

John Ferren, *Sea Forms*, 1937. Color wood engraving, 14 1/4 x 14 1/2 in. (36,2 x 36,8 cm). Terra Foundation for American Art, Daniel J. Terra Collection, 1996.89. Wally Findlay Galleries International, Inc.



FULLER, Sue

Pittsburgh, PA, EUA, 1914
South Hampton, NY, EUA, 2006

Hen (Galinha), 1945 (cat. 17)

verniz mole e água-forte sobre papel,
tiragem: 17/50, 46,4 x 39 cm
[37,4 x 30,3 cm], Doação MAM SP,
Coleção MAC USP. 1963.3.145



FULLER, Sue

Pittsburgh, PA, EUA, 1914
South Hampton, NY, EUA, 2006

The Heights, 1945 (cat. 18)

verniz mole e água-forte sobre papel,
48,2 x 40 cm [37,5 x 30,2 cm]
AIC/Art Resource. 1945.130

Fuller, Sue [1914-2006]. © Copyright. The Heights.
United States. 1945, engraving and soft ground
etching on white wove paper, 37,5 x 30,2 cm [plate];
48,2 x 40 cm (sheet). Print and Drawing Club
Collection [1945.130]. The Art Institute of Chicago,
Chicago, U.S.A. Photo credit: The Art Institute of
Chicago/Art Resource, NY,
© Fuller, Sue/AUTVIS, Brasil, 2019



GORELICK, Boris

Moscou, Rússia, 1912
Nova York, CA, EUA, 1984

Sweat Shop, c. 1938 (**cat. 19**)

litografia sobre papel marfim, tiragem:
1/25, 40,6 x 58,1 cm, Terra Foundation
for American Art, Daniel J. Terra Collection.
1996.70

Boris Gorelick, *Sweat Shop*, c. 1938.
Lithograph on ivory wove paper, 16 x 22 7/8 in.
(40,6 x 58,1 cm). Terra Foundation for American Art,
Daniel J. Terra Collection, 1996.70



HAYTER, Stanley William

Londres, Inglaterra, 1901
Paris, França, 1988

Untitled, from *L'Apocalypse*, published (publicado) 1932 (**cat. 20**)

impressão e ponta seca sobre papel
marfim, 52,3 x 40,3 cm [32,4 x 23 cm],
AIC/Art Resource. 1972.33.7

Hayter, Stanley William [1901-1988] © ARS, NY.
Untitled, from *L'Apocalypse*. England. 1931. Published
by Editions Jeanne Bucher [French, 20th century].
Engraving and dry-point on ivory wove paper,
32,4 x 23 cm [image/plate]; 52,3 x 40,3 cm [sheet].
Restricted gift of Margaret Fisher [1972.33.7].
The Art Institute of Chicago, Chicago, U.S.A. Photo
credit: The Art Institute of Chicago/Art Resource, NY
© Hayter, Stanley William/AUTVIS, Brasil, 2019



HAYTER, Stanley William

Londres, Inglaterra, 1901
Paris, França, 1988

Tarantelle, 1943 (cat. 21)

verniz mole e água-forte sobre papel
marfim, 52,3 x 40,3 cm (32,4 x 23 cm),
AIC/Art Resource. 1973.414

“Hayter, Stanley William [1901-1988] © ARS, NY.
Tarantelle. United States. 1942-1943, engraving,
scorper and soft ground etching on copper plate on
ivory wove paper, 55 x 33,2 cm [plate]; 63,5 x 38,1
cm [sheet], Joseph Brooks Fair Fund [1973.414].
The Art Institute of Chicago, Chicago, U.S.A.”, Photo
credit: The Art Institute of Chicago/Art Resource, NY
© Hayter, Stanley William/AUTVIS, Brasil, 2019



HAYTER, Stanley William

Londres, Inglaterra, 1901
Paris, França, 1988

Tarantelle (Tarantela), 1943 (cat. 22)

verniz mole e buril em cores sobre
papel, tiragem: 27/50, 64 x 38,5 cm
[55,2 x 33 cm], Doação MAM SP,
Coleção MAC USP. 1963.3.169

© Hayter, Stanley William/AUTVIS, Brasil, 2019



HAYTER, Stanley William

Londres, Inglaterra, 1901

Paris, França, 1988

Cronos, n.d. (cat. 23)

placa de cobre para gravura,

AIC/Art Resource. 1945.168

Hayter, Stanley William [1901-1988] © ARS, NY.
Cronos. United States. 1921-1945, Copper plate for engraving, 40,6 x 51 cm, Print and Drawing Club Collection [1945.168], The Art Institute of Chicago, Chicago, U.S.A. Photo credit: The Art Institute of Chicago/Art Resource, NY

© Hayter, Stanley William/AUTVIS, Brasil, 2019



HAYTER, Stanley William

Londres, Inglaterra, 1901

Paris, França, 1988

Cronos, 1944 (cat. 24)

verniz mole, água forte sobre cobre sobre

papel, 53,3 x 64,3 cm [39,8 x 50,4 cm],

AIC/Art Resource. 1945.129

Hayter, Stanley William [1901-1988] © ARS, NY.
Cronos. United States. 1944. Engraving, soft ground etching, and scorper on copper on paper, 39,8 x 50,4 cm [plate]; 53,3 x 64,3 cm [sheet]. Print and Drawing Club Collection [1945.129]. The Art Institute of Chicago, Chicago, U.S.A. Photo credit: The Art Institute of Chicago/Art Resource, NY

© Hayter, Stanley William/AUTVIS, Brasil, 2019



HAYTER, Stanley William

Londres, Inglaterra, 1901

Paris, França, 1988

Cinq Personnages, 1946 (cat. 25)

verniz mole, água-forte, com scorper, e serigrafia (impressa em três cores: laranja, turquesa-verde e vermelho-violeta) em papel grosso de Kochi, tiragem: 3ª prova do artista de uma edição de 50, 51,3 x 66,0 cm [37,5 x 60,6 cm], Terra Foundation for American Art, Daniel J. Terra Collection, 1995.37

Stanley William Hayter, *Cinq Personnages*, 1946. Engraving, soft-ground etching and scorper, silkscreen [printed in three colors: orange, turquoise-green and red-violet] on thick Kochi paper, 14 3/4 x 23 7/8 in. [37,5 x 60,6 cm]. Terra Foundation for American Art, Daniel J. Terra Collection, 1995.37
© Hayter, Stanley William/AUTVIS, Brasil, 2019



HAYTER, Stanley William

Londres, Inglaterra, 1901

Paris, França, 1988

Cinq Personnages, 1946 (cat. 26)

verniz mole, água-forte em cobre com três serigrafias em papel, 49,1 x 66,4 cm [37,6 x 60 cm], AIC/Art Resource. 1956.622

© ARS, NY. Hayter, Stanley William (1901-1988). *Cinq Personnages*. United States. 1946. Engraving, soft ground etching, and scorper on copper with three silkscreens on tan wove paper, 37,6 x 60 cm [image/plate]; 49,1 x 66,4 cm [sheet]. Gift of Joseph R. Shapiro [1956.622]. The Art Institute of Chicago, Chicago, U.S.A. Photo credit: The Art Institute of Chicago/Art Resource, NY
© Hayter, Stanley William/AUTVIS, Brasil, 2019



HAYTER, Stanley William

Londres, Inglaterra, 1901
Paris, França, 1988

Composição, 1952 (cat. 27)

monotipia com buril sobre papel,
20,8 x 23,5 cm [11 x 14,8 cm], Doação
Associação Pinacoteca Arte e Cultura,
Coleção MAC USP. 2018.7.46

© Hayter, Stanley William/AUTVIS, Brasil, 2019



HAYTER, Stanley William

Londres, Inglaterra, 1901
Paris, França, 1988

Merou, 1958 (cat. 28)

água-forte em cores sobre papel,
tiragem: 15/50, 50,2 x 65,7 cm
[29,9 x 37,8 cm], Doação
Francisco Matarazzo Sobrinho,
Coleção MAC USP. 1963.1.89

© Hayter, Stanley William/AUTVIS, Brasil, 2019



HAYTER, Stanley William

Londres, Inglaterra, 1901
Paris, França, 1988

Varèche, 1958 (**cat. 29**)

água-forte em cores sobre papel,
tiragem: 1/50, 48,9 x 67,5 cm
[29,8 x 49,8 cm], Doação Francisco
Matarazzo Sobrinho Coleção MAC USP.
1963.1.90

© Hayter, Stanley William/AUTVIS, Brasil, 2019



JORDAN, Raymond

Chicago, IL, EUA, 1895

Synthesis (Síntese), 1948 (**cat. 30**)

verniz mole e buril sobre papel, tiragem
1/15, 52,4 x 43,8 cm [45,4 x 35,2 cm],
Doação MAM SP, Coleção MAC USP.
1963.3.191



KENT, Rockwell

Tarrytown Heights, NY, EUA, 1882

Plattsburgh, NY, EUA, 1971

Flame, 1928 (**cat. 31**)

xilogravura em papel marfim japonês,
28,9 x 22,2 cm [20,3 x 14 cm],
tiragem: 1/100, Terra Foundation for
American Art, Daniel J. Terra Collection.
1996.28

Rockwell Kent, *Flame*, 1928. Wood engraving on
ivory Japan paper, image: 8 x 5 1/2 in. [20,3 x
14 cm]. Sheet: 11 3/8 x 8 3/4 in. [28,9 x 22,2
cm]. Terra Foundation for American Art, Daniel J.
Terra Collection. 1996.28, © Plattsburgh State Art
Museum, Rockwell Kent Gallery and Collection



KETTUNEN, Marjean

East Lansing, MI, EUA, 1926

Heavy Bird (Pássaro Pesado), 1950 (**cat. 32**)

buril e ponta seca sobre papel, tiragem:
4/30, 55,1 x 69,2 cm [45,3 x 49,2 cm],
Doação MAM SP, Coleção MAC USP.
1963.3.198

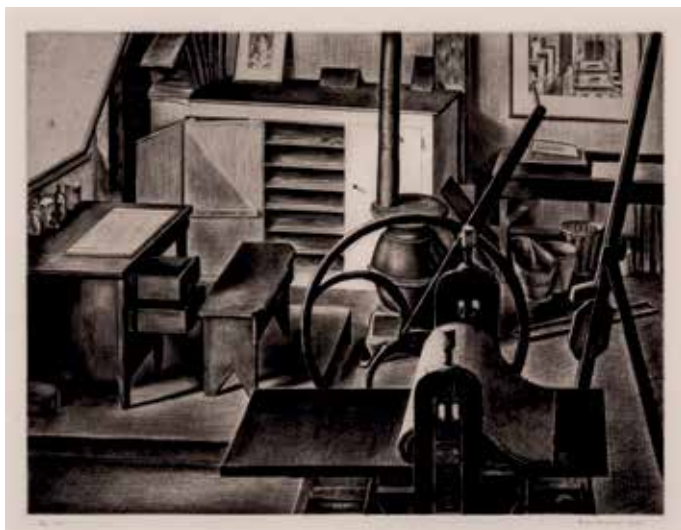


KILSTROM, Kenneth

Chicago, IL, EUA, 1922
Nova York, NY, EUA, 1995

The Attack on Marshall Gilbert
(O Ataque a Marshall Gilbert), 1948
(cat. 33)

verniz mole, buril, água-tinta e
offset sobre papel, tiragem: 5/15,
37,8 x 56,8 cm [25,4 x 45,2 cm], Doação
MAM SP, Coleção MAC USP. 1963.3.199



LANDECK, Armin

Crandon, WI, EUA, 1905
East Cornwall, CT, EUA, 1984

Studio Interior n° 1, 1935 **(cat. 34)**

ponta seca sobre papel de seda
off-white, tiragem: 1/100,
25,4 x 35,1 cm [20,3 x 26,7 cm],
Terra Foundation for American Art,
Daniel J. Terra Collection. 1996.31

Armin Landeck, *Studio Interior n° 1*, 1935.
Drypoint on off-white wove paper, 8 x 10 1/2 in.
(20,3 x 26,7 cm). Terra Foundation for American Art,
Daniel J. Terra Collection, 1996.31



LANDECK, Armin

Crandon, WI, EUA, 1905
East Cornwall, CT, EUA, 1984

Alleyway (Passagem no Beco), 1948
(cat. 35)

buril e ponta seca sobre papel,
46 x 28,1 cm [34,9 x 17,7 cm], Doação
MAM SP, Coleção MAC USP. 1963.3.204



LAZZELL, Blanche

Maidsville, WV, EUA, 1878
Morgantown, WV, EUA, 1956

Still Life, 1919 (matriz/block cut),
1931 (impressão/printed) **(cat. 36)**

xilogravura colorida, tiragem: 2/4,
42,2 x 39,4 cm [29,2 x 30,2 cm],
Terra Foundation for American Art,
Daniel J. Terra Collection. 1996.32

Blanche Lazzell, *Still Life*, 1919 (block cut), 1931
(printed). Color woodcut, 16 5/8 x 15 1/2 in.
(42,2 x 39,4 cm). Terra Foundation for American Art,
Daniel J. Terra Collection, 1996.32



LOZOWICK, Louis

Ludvinovka, Ucrânia, 1892
Nova Jersey, NJ, EUA, 1973

New York, 1925 (cat. 37)

litografia sobre papel off-white, tiragem:
2/15, 48,3 x 39,7 cm [29,1 x 22,9 cm],
Terra Foundation for American Art, Daniel J.
Terra Collection, 1995.10

Louis Lozowick, *New York, 1925*. Lithograph on
off-white wove paper, image 11 7/16 x 9 in.
(29,1 x 22,9 cm), sheet: 19 x 15 5/8 in.
(48,3 x 39,7). Terra Foundation for American Art,
Daniel J. Terra Collection, 1995.10.

© Louis Lozowick; Courtesy of the estate of Louis
Lozowick and Mary Ryan Gallery, New York



MARGO, Boris

Volotshyk, Ucrânia, 1902
Hyannis, MA, EUA, 1995

The Sea (O Mar), 1948/49 (cat. 38)

cellocut em cores sobre papel, tiragem:
1/10, 52,8 x 46,2 cm [42,1 x 42,2 cm],
Doação MAM SP, Coleção MAC USP.
1963.3.222



MARIN, John

Rutheford, NJ, EUA, 1870

Addison, ME, EUA, 1953

Brooklyn Bridge n° 6, 1913 (cat. 39)

água-forte sobre papel,
tiragem: uma edição de cerca de 12,
39,7 x 34,6 cm [27,3 x 22,4 cm],
Terra Foundation for American Art,
Daniel J. Terra Collection, 1995.15

John Marin, *Brooklyn Bridge n° 6*, 1913. Etching on off white wove paper plate: 10 3/4 x 8 13/16 in. (27,3 x 22,4), sheet: 15 5/8 x 13 5/8 in. (39,7 x 34,6 cm). Terra Foundation for American Art, Daniel J. Terra Collection, 1995.15



MASON, Alice Trumbull

Litchfield, CT, EUA, 1904

Nova York, NY, EUA, 1971

Indicative Displacement, 1947 (cat. 40)

verniz mole sobre papel, 26 x 40,3 cm
[23 x 29 cm], Brooklyn Museum. 48.48

Alice Trumbull Mason [American, 1904-1971].
Indicative Displacement, 1947. Soft-ground etching on paper, image: 10 1/4 x 15 7/8 in. [26 x 40,3 cm]. Brooklyn Museum, Dick S. Ramsay Fund, 48.48.
© artist or artist's estate



MOY, Seong

Canton, China, 1921
Nova York, NY, EUA, 2013

The Little Act on Horseback
(Pequeno Ato a Cavallo), 1949
(cat. 41)

xilografia em cores sobre papel, tiragem:
11/13, 56,5 x 46 cm [31,5 x 32 cm],
Doação MAM SP, Coleção MAC USP.
1963.3.241



NEVELSON, Louise

Pereyaslav-Khmelnytskyi, Ucrânia, 1899
Nova York, NY, EUA, 1988

The Ancient Garden, 1952-54
(cat. 42)

água-forte sobre papel, 69,2 x 55,6 cm
Brooklyn Museum. 58.44.1

Louise Nevelson [American, born Russia,
1899-1988]. *The Ancient Garden*, 1952-1954.
Soft ground etching, sheet [Sheet and image]:
27 5/16 x 219/16 in. [69,4 x 54,8 cm]. Brooklyn
Museum, Dick S. Ramsay Fund, 58.44.1. © artist or
artist's estate Nevelson, Louise/AUTVIS, Brasil, 2019



PETERDI, Gabor

Budapeste, Hungria, 1915
Stamford, CT, EUA, 2001

Sign of the Lobster (Marca da Lagosta), 1947/48 (**cat. 43**)

verniz mole e água-tinta em cores sobre papel, tiragem: 12/30, 66,5 x 50,9 cm [50,4 x 37,7 cm], Doação MAM SP, Coleção MAC USP. 1963.3.264



POLLOCK, Jackson

Cody, WY, EUA, 1912
Spartanburg, SC, EUA, 1956

Untitled [n° 6 series of 7], 1944-45 (**cat. 44**)

impressão sobre papel, 54 x 73 cm [38,1 x 45,1 cm], Brooklyn Museum. 75.213.6

Jackson Pollock [American, 1912-1956]. *Untitled [n° 6 Series of 7]*, 1944-1945. Engraving on wove paper, [54,6 x 73,2 cm]. Brooklyn Museum, Gift of Lee Krasner Pollock, 75.213.6. © artist or artist's estate. © The Pollock-Krasner Foundation / AUTVIS, Brasil, 2019



ROGALSKI, Walter

Glen Cove, NY, EUA, 1923

Nova York, NY, EUA, 1996

Fiddlers, s.d. (cat. 45)

água-forte e buril sobre papel,
tiragem: 173/200, 41,1 x 77,2 cm
[35,2 x 44,1 cm], Doação MAM SP,
Coleção MAC USP. 1963.3.321



RYAN, Anne

Hoboken, NJ, EUA, 1889

Hoboken, NJ, EUA, 1954

The Captive (O Cativo), 1946 (cat. 46)

monotípia em cores sobre papel,
tiragem: 9/30, 41,1 x 58,4 cm
[35,7 x 39,7 cm], Doação MAM SP,
Coleção MAC USP. 1963.3.328



RYAN, Anne

Hoboken, NJ, EUA, 1889

Hoboken, NJ, EUA, 1954

Two Figures, 1948 (cat. 47)

xilografia em cores sobre papel,
29,5 x 51,7 cm, Brooklyn Museum. 48.124

Anne Ryan [American, 1889-1954]. *Two Figures*, 1948. Woodcut on paper, image: 115/8 x 20 3/8 in. [29,5 x 51,7 cm]. Brooklyn Museum, Gift of the artist, 48.124. Courtesy Washburn Gallery, New York



SCHANKER, Louis

Nova York, NY, EUA, 1903

Nova York, NY, EUA, 1981

Carnival (Carnaval), 1945 (cat. 48)

xilografia em cores sobre papel, tiragem:
2/30, 46 x 61,2 cm [36,5 x 53,7 cm],
Doação MAM SP, Coleção MAC USP.
1963.3.331

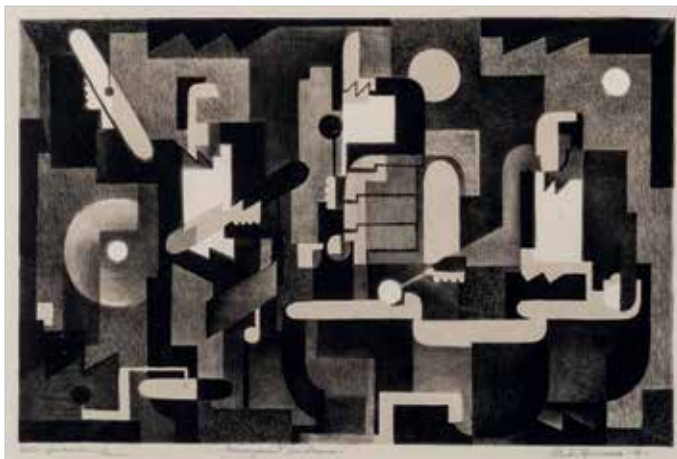


SCHRAG, Karl

Karlsruhe, Alemanha, 1912
Nova York, NY, EUA, 1995

Rain and the Sea (Chuva e Mar),
1946 (**cat. 49**)

buril, verniz mole e água-tinta sobre
papel, tiragem: 5/30, 48,6 x 38,9 cm
[37,9 x 27,8 cm], Doação MAM SP,
Coleção MAC USP. 1963.3.333



SPRUANCE, Benton Murdoch

Filadélfia, PA, EUA, 1904
Filadélfia, PA, EUA, 1967

Arrangement for Drums, 1941
(**cat. 50**)

litografia impressa em bege e preto sobre
papel, tiragem: 35/40, 37,1 x 47,9 cm
[24 x 36,8 cm], Terra Foundation for
American Art, Daniel J. Terra Collection.
1995.46

Benton Murdoch Spruance, *Arrangement for Drums*,
1941. Lithograph printed in tan and black,
9 7/16 x 14 1/2 in. (24.0 x 36.8 cm).
Sheet: 14 5/8 x 18 7/8 in. (37.1 x 47.9 cm).
Terra Foundation for American Art, Daniel J. Terra
Collection, 1995.46, image courtesy:
www.bentonspruance.com



YUNKERS, Adja

Riga, Letônia, 1900
Nova York, NY, EUA, 1983

Dead Bird (Pássaro Morto), 1947 **(cat. 51)**

xilografia em cores sobre papel, tiragem:
5/15, 51,1 x 61,1 cm [43,2 x 50,6 cm],
Doação MAM SP, Coleção MAC USP.
1963.3.381



YUNKERS, Adja

Riga, Letônia, 1900
Nova York, NY, EUA, 1983

Composition (Composição), 1955 **(cat. 52)**

xilografia em cores sobre papel,
tiragem: 184/200, 61,8 x 42,3 cm
[53,1 x 34,6 cm], Doação MAM SP,
Coleção MAC USP. 1963.3.382



ZORACH, William

Jurbarkas, Lituânia, 1887

Bath, ME, EUA, 1966

Mountain Stream, 1915 (cat. 53)

linogravura em papel japonês off-white,
tiragem: impressão desconhecida,
37,7 x 46,5 cm [27,6 x 35,6 cm],
Terra Foundation for American Art,
Daniel J. Terra Collection. 1996.46

William Zorach, *Mountain Stream*, 1915.
Linocut on off-white Japan paper tissue thin,
image: 10 7/8 x 14 in. (27.6 x 35.6 cm),
sheet: 12 7/8 x 5/16 in. (32.7 x 46.5 cm).
Terra Foundation for American Art,
Daniel J. Terra Collection, 1996.46.
Image courtesy: The Zorach Collection, LCC

Os editores gostariam de agradecer os esforços de todos os envolvidos na criação, organização e implementação desta exposição. Em Chicago, Cathy Ricciardelli e Shari Felty foram instrumentais no planejamento e negociação de empréstimos; agradecimentos especiais a Shari Felty por ajudar com direitos de imagem para este catálogo. Taylor L. Poulin ajudou a revisar a pesquisa e a interpretação para as gravuras da Terra Foundation, enquanto o estagiário curatorial Abraham Cone contribuiu para o processo de pesquisa da gravura.

Agradecimentos especiais à ex-diretora de curadoria Julie Warchol, que liderou o projeto desde o início e ajudou a conceber os temas e a organização da exposição.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor President Vahan Agopyan

Vice-Reitor Vice-President Antonio Carlos Hernandez

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

CONSELHO DELIBERATIVO BOARD

Ana Magalhães; Ana Paula Pismel; Ariane Lavezzo; Carlos Roberto F. Brandão (Presidente President) Cristina Freire; Edson Leite; Eugênia Vilhena; Fernando Piola; Helouise Costa; Katia Canton; Mônica Nador; Rejane Elias; Ricardo Fabbrini; Rosani Bussmann

DIRETORIA EXECUTIVE BOARD

Diretor Director Carlos Roberto F. Brandão

Vice-diretora Vice-director Ana Magalhães

Assessorias Consulting Beatriz Cavalcanti e Vera Filinto

Secretaria Secretary Carla Augusto

PESQUISA, DOCENCIA E CURADORIA RESEARCH, TEACHING AND CURATORSHIP

Chefia Head Helouise Costa

Docentes Teaching and Research Ana Magalhães; Cristina Freire; Edson Leite; Helouise Costa; Katia Canton; Carmen Aranha (Professor Sênior Senior Professor) e Rodrigo Queiroz (FAU USP vínculo MAC USP Secondary link)

Secretaria Secretaries Andréa Pacheco; Sara V. Valbon

ACERVO COLLECTION **Chefia** Head

Paulo Roberto Barbosa

Arquivo Archive Silvana Karpinski

Catálogo e Documentação Registrar Section Cristina Cabral; Fernando Piola; Marília Lopes e Michelle Alencar

Conservação e Restauração - Papel Conservation and Restoration-Paper Rejane Elias; Renata Casatti e Aparecida Caetano (apoio assistant)

Conservação e Restauração - Pintura e Escultura Conservation and Restoration - Painting and Sculpture Ariane Lavezzo; Marcia Barbosa e Rozinete Silva **apoio** assistant

Conservação Preventiva Preventive Conservation Silvia Meira

Montagem Art handling Fabio Ramos e Mauro Silveira

Secretaria Secretary Regina Pavão

BIBLIOTECA E DOCUMENTAÇÃO LOURIVAL GOMES MACHADO

LIBRARY AND DOCUMENTATION SERVICE

Chefia Head Lauci B. Quintana

Documentação Bibliográfica Bibliographic Documentation Anderson Tobita; Mariana Queiroz e Liduína do Carmo

COMUNICAÇÃO PRESS

Chefia Head Sérgio Miranda

Equipe Team Beatriz Berto e Dayane Inácio

EDUCAÇÃO EDUCATION

Educadores Educators Andrea Biella; Evandro Nicolau, Maria Angela Francoio e Renata Sant'Anna

Secretaria Secretary Ana Lucia Siqueira

PLANEJAMENTO E PROJETOS: EXPOSIÇÕES E DESIGN PLANNING AND PROJECTS: EXHIBITIONS AND DESIGN

Chefia Head Ana Maria Farinha

Editoria de Arte, Projeto Gráfico, Expográfico e Sinalização Art Editor, Graphic Design, Exhibition and Signage design Elaine Maziero

Editoria Gráfica Graphic Editor Roseli Guimarães

Produção Executiva Executive Producer Alecsandra Matias de Oliveira

Projetos Projects Claudia Assir

SECRETARIA ACADÊMICA ACADEMIC OFFICE

Equipe Team Neusa Brandão e Paulo Marquezini

SERVIÇO ÁUDIOVISUAL, INFORMÁTICA E TELEFONIA AUDIOVISUAL, COMPUTER AND TELEPHONE SERVICE

Chefia Head Marilda Giafarov

Equipe Team Bruno Ribeiro; Marta Cilento e Thiago Santos

SERVIÇO ADMINISTRATIVO E OPERACIONAL ADMINISTRATIVE AND OPERATIONAL SERVICE

Chefia Head Juliana de Lucca

Apoio Operacional Operational Support Júlio Agostinho

Engenharia Engineering José Eduardo Sonnewend

Secretaria Secretary Sueli Dias

ALMOXARIFADO E PATRIMÔNIO STOREROOM AND ASSETS

Chefia Head Thiago de Souza

Equipe Team Clei Natalício Junior; Daniel de Oliveira Pires; Marilane dos Reis; Nair Araújo; Paulo Loffredo e Waldireny Medeiros

CONTABILIDADE ACCOUNTING

Contadores Accountants: Francisco Ribeiro Filho e Silvio Corado

Apoio Assistant Eugênia Vilhena

PESSOAL PERSONNEL

Chefia Head Marcelo Ludovici

Apoio Assistant Nilza Araújo

PROTOCOLO, EXPEDIENTE E ARQUIVO REGISTER, EXPEDITION AND ARCHIVE

Chefia Head Maria Sales

Equipe Team Maria dos Remédios do Nascimento e Simone Gomes

SERVIÇOS GERAIS OPERATIONAL SERVICES

Chefia Head José Eduardo da Silva

Copa Kitchen Regina de Lima Frosino

Manutenção Predial Maintenance André Tomaz; Luiz Antonio Ayres e Ricardo Caetano

Transporte Transport Anderson Stevanin

VIGILÂNCIA SECURITY

Chefia Head Marcos Prado

SPPU USP Rui de Aquino e José Carlos dos Santos

Equipe Team Acácio da Cruz; Alcides da Silva; Antoniel da Silva; Antonio Marques; Clóvis Bomfim; Edson Martins; Elza Alves; Emílio Menezes; Geraldo Ferreira; José de Campos; Laércio Barbosa; Luís Carlos de Oliveira; Luiz Macedo; Marcos de Oliveira; Marcos Aurélio de Montagner

TESOURARIA TREASURY

Responsável Responsible Rosineide de Assis

TERRA FOUNDATION FOR AMERICAN ART

Presidente e Diretora Executiva President and Chief Executive Officer Elizabeth Glassman

Vice-presidente Executive Vice President Amy Zinck

Chefe do Financeiro Chief Financial Officer Anne Munsch

Curador Curator Peter John Brownlee

Diretora da Catalogação e Documentação Director of Registration Catherine Ricciardelli

Assistente de Catalogação e Documentação Assistant Registrar Shari Felty

Curadora Associada Curatorial Associate Taylor L. Poulin

Curador Interno Curatorial Intern Abraham Cone

Curadora Associada até 2017 Curatorial Associate until 2017 Julie Warchol

