

A doação Nelson Rockefeller de 1946 no Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP

The Nelson Rockefeller donation of 1946 at the Museum of Contemporary Art of the University of Sao Paulo

CAROLINA ROSSETTI DE TOLEDO

Mestre em Estética e História da Arte da USP do Programa de Pós-Graduação Interunidades

Master in Aesthetics and Art History Inter-Graduate Program USP

RESUMO O artigo investiga os bastidores da doação de 14 obras de arte, realizada pelo magnata americano Nelson Rockefeller ao antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo em novembro de 1946. Essa coleção, que hoje pertence ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, é de importância histórica, pois constituiu o acervo embrionário do primeiro museu de arte moderna do Brasil. Documentos resgatados dos arquivos do MoMA e do Rockefeller Archive Center indicam que os curadores responsáveis pela seleção foram Alfred Barr e Dorothy Miller, e suas escolhas refletem diretamente do cenário artístico do Pós-Guerra, resultando na inserção de dois polos artísticos distintos: “os novos americanos” e “os europeus no exílio”.

PALAVRAS-CHAVE Nelson Rockefeller; MAC USP; MAM SP; arte moderna no Pós-Guerra; relações culturais Brasil-Estados Unidos.

ABSTRACT The paper investigates the backstage donation of 14 works of art, held by American tycoon Nelson Rockefeller to the former Museum of Modern Art of São Paulo in November 1946. This collection, now belongs to the Museum of Contemporary Art, University of São Paulo, is of importance History, as it represents embryonic collection of first museum of modern art in Brazil. Documents rescued from the archives of MoMA and the Rockefeller Archive Center indicate that the trustees were responsible for selecting Alfred Barr and Dorothy Miller, and his choices directly reflect the artistic scene Postwar, resulting in the insertion of two distinct artistic poles: “the new American” and “Europeans in exile”.

KEYWORDS Nelson Rockefeller; MAC USP; MAM SP; post-war modern art; Brazil-US cultural relations.

Em novembro de 1946, dois curadores do Museu de Arte Moderna de Nova York receberam uma missão extraordinária. A ordem vinha de cima, diretamente do gabinete do magnata Nelson A. Rockefeller, e exigia presteza. Eles deveriam partir em uma maratona de compras e reunir, num curto fim de semana, 14 obras de arte que seriam apresentadas ao Brasil poucos dias depois. O conjunto tinha como objetivo mostrar o que a arte moderna tinha de melhor e ser representativo da multiplicidade e amplitude do pioneirismo cultural americano.¹ A doação das obras seria um gesto de amizade e generosidade de Rockefeller. Também demonstraria o comprometimento dos Estados Unidos em promover uma aproximação política e cultural com o Brasil no imediato Pós-Guerra. A tarefa foi encarregada a ninguém menos do que Alfred Barr, o primeiro e emblemático diretor do MoMA, e a Dorothy Miller, que iniciara carreira no museu como sua assistente pessoal e já se provava uma curadora brilhante.

Em 28 de novembro de 1946,² as obras doadas foram entregues oficialmente aos paulistas, na pessoa de Eduardo Kneese

¹ Foram conduzidos alguns estudos a respeito das doações Rockefeller, mas o intuito desses trabalhos foi mais de esclarecer o objetivo político, diplomático e econômico das doações no contexto do Pós-Guerra. Nesse sentido, são importantes os trabalhos de GUILBAUT, Serge. *Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948* em *ARS* Vol. 9 (2011), no 18, pp. 148-173; LIMA, Zueler. *Nelson A. Rockefeller and Art Patronage in Brazil after World War II*. Rockefeller Archive Center Research Reports Online. 2010. Por outro lado, vários pesquisadores brasileiros já mencionaram as doações Rockefeller quando escreveram sobre a história do MAM SP e do MAC USP. Porém, em todos os trabalhos investigados, a história desta doação é tratada apenas pontualmente. Ver: AMARAL, Aracy (org.). *Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, perfil de um acervo*. São Paulo: Technit, 1998; BARROS, Regina T. *Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo 1946-1949*. Dissertação (Mestrado) — Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002; CHIARELLI, Tadeu (org.). *MAM inventário*. São Paulo: Lemos, 2002; FABRIS, Annateresa. “Um ‘Fogo de palha aceso’: considerações sobre o primeiro momento do Museu de Arte Moderna de São Paulo” In: cat. exp. *MAM 60*. São Paulo: MAM SP, 2008, pp. 14-89; LOURENÇO, Maria C. F. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999; NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: Um museu para a metrópole*. São Paulo: USP, 2003. Tese (Mestrado) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2003; Falta, portanto, um trabalho mais aprofundado que priorize a investigação sobre a coleção Rockefeller, sendo esse o objetivo central da presente pesquisa de mestrado *As Doações Nelson Rockefeller no Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP*, de Carolina Rossetti de Toledo, aluna do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP.

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

In November 1946, two curators of the Museum of Modern Art in New York received an extraordinary mission. The order came from the top, directly from the office of Nelson A. Rockefeller, and demanded haste. They should go on a shopping spree and gather, in a short weekend, 14 works of art that would be given to Brazil a few days later. The collection had the purpose of showing the best of Modern Art and be representative of the multiplicity and far-reach of America’s cultural leadership.¹ The donation of artworks would be a gesture of friendship and generosity from Rockefeller. It would also demonstrate the commitment of United States to promote a political and cultural alliance with Brazil in the immediate postwar era. The task was entrusted to nobody other than Alfred Barr, the emblematic first director of MoMA, and Dorothy Miller, who started her career at the museum as his personal assistant and had already

¹ Many studies were conducted regarding the Rockefeller donations, but the purpose of these works was to clarify the political, diplomatic and economic objective of the donations in the postwar context. In this sense, important studies are GUILBAUT, Serge. *Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948*. In: *ARS* Vol.9 (2011), no 18, pp. 148-173; LIMA, Zueler. *Nelson A. Rockefeller and Art Patronage in Brazil after World War II*. Rockefeller Archive Center Research Reports Online. 2010. On the other hand, various Brazilian researchers have already mentioned the Rockefeller donations when writing about the foundation of MAM SP and MAC USP. However, in all these researches, the history of the donation is limited to a footnote. See: AMARAL, Aracy (org.). *Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, perfil de um acervo*. São Paulo: Technit, 1998; BARROS, Regina T. *Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo 1946-1949*. Master Degree dissertation — Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002; CHIARELLI, Tadeu (org.). *MAM inventário*. São Paulo: Lemos, 2002; FABRIS, Annateresa. *Um ‘Fogo de palha aceso’: considerações sobre o primeiro momento do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. In: *MAM 60*. São Paulo: MAM SP, 2008, pp. 14-89; LOURENÇO, Maria C. F. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999; NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: Um museu para a metrópole*. São Paulo: USP, 2003. Master Degree dissertation — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo of Universidade de São Paulo, 2003. Therefore, it is still lacking, a more in-depth research that prioritizes a detailed investigation about the Rockefeller collection. This is the central objective of the present research for a Master’s Degree entitled *As Doações Nelson Rockefeller no Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP* conducted by Carolina Rossetti de Toledo, student of the Post-graduated program Interunidades em Estética e História da Arte at USP.

proven to be brilliant curator.

On November 28th 1946,² the artworks were officially delivered to Sao Paulo in the name of Eduardo Kneese de Mello, president of the Institute of Architects of Brazil. They should help materialize the foundation of the first museum of Modern Art in Brazil. In the words of Rockefeller's assistant, Carleton Sprague Smith, this collection was the "shot in the arm"³ that was needed to allow the accomplishment of the ancient modern dream, already discussed at length by the generation of artists engaged with the Semana de 1922. When the Museum of Modern Art of Sao Paulo opened in 1948, the Rockefeller donation became part of MAM's collection, finally being transferred to the Museum of Contemporary Art of the University of Sao Paulo USP in 1963, where it remains today.

Nelson Rockefeller landed in Rio de Janeiro, coincidentally or not, on the day of the proclamation of the Republic on November 15th 1946, with a speech of friendship and economic alliance. "I came to Brazil with the hope of contributing to the welfare of this country", he would say in an interview for Radio Roquette Pinto.⁴ During the two weeks he stayed in Rio and Sao Paulo, Rockefeller contacted the most important men of the aristocratic landowning elite, establishing the foundation for an agricultural project that he sought to develop in Brazil. Nelson had founded in the previous months an organization dedicated to the promotion of housing, education, health and agriculture of the Latin American populations: the American International Association for Economic and Social Development (AIA). His curiosity for the region increased between 1940 and 1945, when he was appointed by President Franklin Delano Roosevelt to take over the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (CIAA).

² SMITH, [Carleton Sprague]. (letter) November 28th 1946, São Paulo [to] MELLO, [Eduardo Kneese], São Paulo. 2f. Document from the Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Folder Doações Nelson Rockefeller.

³ SMITH, [Carleton Sprague]. (letter) March 1st 1948, São Paulo [to] ROCKEFELLER, [Nelson], New York. 1f. Document from the Rockefeller Archive Center. Folder 1464, Box 148, RG 4, NAR Personal Documents, Museums, Rockefeller Family Archives.

⁴ "Vim ao Brasil com a esperança de contribuir para o bem-estar deste país", *Folha da Manhã*, São Paulo, Nov. 28th 1946, p. 3.

de Mello, presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil. Elas deveriam ajudar a concretizar a fundação do primeiro museu de arte moderna no Brasil. Nas palavras do adido de Rockefeller, Carleton Sprague Smith, essa coleção era a "injeção de ânimo"³ que faltava para deslanchar o antigo sonho moderno, já debatido à exaustão pela geração da Semana de 1922. Quando o Museu de Arte Moderna de São Paulo é inaugurado, em 1948, a doação de Rockefeller passa a integrar a coleção inicial do MAM, sendo transferida finalmente para o Museu de Arte Contemporânea da USP em 1963, onde permanece até hoje.

Nelson Rockefeller desembarcou no Rio de Janeiro, não por acaso, no dia da Proclamação da República, em 15 de novembro de 1946, trazendo um discurso de aliança e aproximação econômica. "Vim ao Brasil com a esperança de contribuir para o bem-estar deste país", diria ele em uma entrevista para a Rádio Roquete Pinto.⁴ Durante as duas semanas que passou entre o Rio de Janeiro e São Paulo, Rockefeller fez contato com os homens mais importantes da elite fazendeira, estabelecendo o alicerce para o projeto de desenvolvimento agrícola que buscava lançar no Brasil. Nelson havia fundado, meses antes, uma organização voltada ao fomento da moradia, educação, saúde e agricultura dos povos latino-americanos: a Associação Internacional Americana para o Desenvolvimento Econômico e Social (AIA). Sua curiosidade pela região tinha amadurecido entre 1940 e 1945, quando foi apontado pelo presidente Franklin Delano Roosevelt para assumir o cargo do Escritório do Coordenador para os Assuntos Interamericanos (CIAA).

Como diretor do CIAA, seu objetivo era "desenvolver relações comerciais e culturais entre as repúblicas americanas", ampliar a simpatia pelos valores do Ocidente e "o espírito de cooperação entre as Américas no interesse da defesa do hemisfério". Ao longo dos anos 1940, o CIAA financiou a produção de filmes, programas de rádio, aquisições de livros, publicações de revistas, exposições de arte e expedições arqueológicas nos países latino-americanos. As ações desenvolvidas por essa agência são importantes para entender as doações Rockefeller. Vários

³ SMITH, [Carleton Sprague]. (carta) 1^o de março de 1948, São Paulo [para] ROCKEFELLER, [Nelson], Nova York. 1f. Documento pertencente ao Rockefeller Archive Center. Folder 1464, Box 148, RG 4, NAR Personal Documents, Museums, Rockefeller Family Archives.

⁴ "Vim ao Brasil com a esperança de contribuir para o bem-estar deste país", *Folha da Manhã*, São Paulo, 28 nov. 1946, p. 3.

funcionários do CIAA vão trabalhar diretamente com o MoMA no planejamento de exposições itinerantes na América Latina. Alguns sendo transferidos definitivamente para o corpo do museu, como o curador René d'Harnoncourt, figura crucial para as doações de obras ao antigo MAM.

Temporariamente afastado da administração pública em 1946, Nelson deu continuidade a seus interesses na América Latina com a criação da AIA, entidade financiada pela fortuna pessoal da família Rockefeller. O objetivo central da visita de Nelson era, inquestionavelmente, de ordem econômica. Porém, sendo quem era — ex-presidente do MoMA e filho da família que detinha uma das mais importantes coleções de arte dos Estados Unidos — Nelson não poderia deixar de incluir entre as pautas prioritárias da viagem uma ambiciosa iniciativa cultural: a formação do primeiro museu de arte moderna do Brasil.

“Interessei-me também pelo problema de intercâmbio mais íntimo no campo da arte”,⁵ disse Nelson Rockefeller para a imprensa. “Tive o privilégio de, durante esta viagem, conversar com muitos homens de destaque tanto no Rio como em São Paulo e espero que no futuro nos aproximemos ainda mais a fim de defender a causa do gênio criador contemporâneo.” No mesmo dia, o jornal *O Estado de S. Paulo* publicou informe sobre a doação de Nelson e a efervescência que sua presença causou:

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

⁵ “Vim ao Brasil com a esperança de contribuir para o bem-estar deste país.” *Op. cit.*, p. 3.

As director of CIAA, his goal was “to develop trade and cultural relations between the American republics”, increase sympathy for the values of the West and “the spirit of cooperation between the Americas in the interests of the defense of the hemisphere”. Throughout the 1940s, CIAA funded the production of films, radio programs, purchase of books, magazine publications, exhibitions and archaeological expeditions in Latin American countries. The actions developed by this agency are important to understand the Rockefeller donations. Several employees of CIAA will work directly with the MoMA in planning circulating exhibitions in Latin America. Some of them definitely being transferred to the museum, as was the case of the curator René D’Harnoncourt, a crucial figure to understand the donations of works of art to MAM.

Temporarily removed from public administration in 1946, Nelson continued pursuing his interests in Latin America with the creation of AIA, an institution funded with the wealth of the Rockefeller family. The main objective of Nelson’s visit was, unquestionably, of an economic order. However, being who he was — the former president of MoMA and son of the family who owned one of the most important art collections in the United States — Nelson could not fail to include among the priority agendas of his trip an ambitious cultural initiative: the organization of the first museum of Modern Art in Brazil.

“I was interested in the problem of intimate exchange in the field of art”,⁵ said Nelson Rockefeller to the press. “I had the privilege, during this trip, to talk with many men of prominence both in Rio and in Sao Paulo and, hopefully, in the future we will become closer in order to defend the cause of the contemporary creative genius”. On the same day, the newspaper *O Estado de S. Paulo* published an article on Nelson’s donation and the effervescence that his presence stimulated:

There are a lot of artists and intellectuals in Sao Paulo that have been working towards organizing a society for the purpose of stimulating the contemporary art movement. From this campaign was born [...] the Foundation for the Museum of Modern Art, an idea that had great impact on our

⁵ “Vim ao Brasil com a esperança de contribuir para o bem-estar deste país.” *Op. cit.*, p. 3.

artistic circles. [...] With the presence among us of Mr. Nelson Rockefeller [...] a group of amateur and professional artists promoted yesterday, with the presence of the distinguished visitor, a meeting at the Municipal Library, with the aim of studying the creation of the Museum of Modern Art in Sao Paulo. Professor Carleton Sprague Smith, Chief of the Museum of New York, who came with Mr. Rockefeller, presented the methods and technique of exchange among American museums, explaining how they could be applied here. Mr. Rockefeller brought some paintings as a first contribution and encouragement to our future museum. The committee in charge of the preliminary work was composed by Mr. Assis Chateaubriand, Sérgio Milliet, Carlos Pinto Alves, Eduardo Kneese de Mello, Quirino da Silva and Rino Levi.⁶

In the years following his trip to Brazil, Nelson Rockefeller became an intimate correspondent of major figures of the arts in Brazil, exchanging sometimes weekly letters with Ciccillo Matarazzo and Yolanda Penteadó and frequent cordialities with Assis Chateaubriand and Pietro Maria Bardi. Although Ciccillo is not quoted by the newspaper clipping, he would be one of the most important partners of Nelson Rockefeller in the coming years because of the growing alliance between MoMA and MAM regarding the preparations for the first Sao Paulo Biennial. A very precise choice was made by Nelson's group to support Ciccillo's museum, of more modern temperament, rather than the development of Chateaubriand, whose collection had a more broad historical scope than MoMA's mission.

However, in November 1946, Nelson and Ciccillo still did not correspond and Rockefeller's key contacts in the cultural arena were the Sao Paulo architects associated with the Institute of Architects of Brazil, specifically Eduardo Kneese de Mello and Rino Levi, because of the work done for exhibition *Brazil Builds* in 1943; as well as the director of the Municipal Library of Sao Paulo, Sérgio Milliet. They were the main interlocutors of the Rockefeller delegation regarding the works that Nelson wanted to donate to Brazil. In Rio de Janeiro, contact had been previously established with Rodrigo Andrade de Mello Franco, director of the Office of the National Historical and Ar-

Alves, Eduardo Kneese de Mello, Quirino da Silva e Rino Levi.⁶

Nos anos após sua viagem ao Brasil, Nelson Rockefeller se tornaria correspondente íntimo de importantes figuras das artes no Brasil, trocando, por vezes, cartas semanais com Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteadó e cordialidades frequentes com Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi. Ainda que Ciccillo não seja citado pelo recorte de jornal, seria ele um dos mais importantes interlocutores de Nelson Rockefeller nos próximos anos, tendo em vista a aproximação crescente entre o MoMA e o MAM em torno dos preparativos para a primeira Bienal de São Paulo. Uma escolha bastante precisa seria realizada pelo grupo próximo a Nelson de apoiar o museu de Ciccillo, de temperamento mais moderno, em vez do empreendimento de Chateaubriand, cujo acervo tinha um escopo histórico muito mais distante do projeto moderno do MoMA.

Porém, em novembro de 1946, Ciccillo e Nelson ainda não se correspondiam, e os principais contatos de Rockefeller na área cultural eram os arquitetos paulistanos ligados ao Instituto de Arquitetos do Brasil, especificamente Eduardo Kneese de Mello e Rino Levi, por causa do trabalho realizado para a exposição *Brazil Builds* de 1943; bem como o diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo, Sérgio Milliet. Seriam eles os principais interlocutores da comitiva de Rockefeller para tratar das obras que Nelson queria presentear ao Brasil. Além disso, no Rio de Janeiro, contato havia sido estabelecido previamente com Rodrigo de Mello Franco Andrade, diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).

Assim, no dia 19 de novembro, a coleção de Rockefeller foi entregue, curiosamente, primeiro para Rodrigo de Mello Franco Andrade, durante uma reunião de críticos e cronistas, realizada na sede do Instituto Brasil-Estados Unidos no Rio de Janeiro. Um jornalista de *O Globo* presente na cerimônia comentou a importância do evento, ressaltando Nelson como uma das forças propulsoras dos museus americanos e caracterizando a doação de obras como um gesto de amizade que “marca uma era nova na vida artística brasileira” constituindo o “primeiro acervo do primeiro Museu de Arte Moderna do Brasil”. Como mostra a documentação coletada nos acervos do Rockefeller Archive Center,⁷ a intenção inicial de Nelson era compartilhar igualmente as 14

⁶ “A estada do Sr. Nelson Rockefeller em São Paulo”. *O Estado de S. Paulo*, Nov. 28th 1946, p. 8.

⁶ “A estada do sr. Nelson Rockefeller em São Paulo.” *Op. cit.*, p. 8 [grifo nosso].

⁷ Carta de Carleton Sprague Smith a Eduardo Kneese de Mello. *Op. cit.*

obras de 1946 entre os futuros MAMs do Rio e de São Paulo. Porém, a coleção jamais chegou à instituição carioca, até hoje não se sabe bem por quê. A primeira entrega das obras no Instituto Brasil-Estados Unidos no Rio parece ter sido parte de um *mis-en-scène* de Nelson Rockefeller, pois três dias depois ele realizou uma segunda cerimônia em São Paulo, na sede da Biblioteca Municipal, onde a coleção ficou guardada, sob a curadoria de Sérgio Milliet, até a fundação do antigo MAM.

Uma das primeiras cartas encontradas nos acervos brasileiros sobre a doação é uma correspondência de Nelson Rockefeller para Sérgio Milliet em 25 de novembro de 1946. Sérgio Milliet aparece como um interlocutor privilegiado de Nelson, para quem foi apresentado por meio de Carleton Sprague Smith. Milliet já tinha proximidade com a cultura americana. Em 1943, depois de uma temporada de pesquisa em Nova York, ele publicou o livro *A Pintura Norte-Americana*, em que tentava dar conta da produção de arte dos Estados Unidos do século XVIII ao XX. Na carta para Milliet, Nelson é compreensivo, diz entender a dimensão dos obstáculos enfrentados para “coordenar diferentes interesses” e “lidar com susceptibilidades”. Ele busca animar o colega brasileiro para que não desista do objetivo de fundar um museu em São Paulo, compartilhando sua experiência com o MoMA. “Em Nova York também tivemos dificuldades que, felizmente, se resolveram com o tempo.”⁸

A doação foi, antes de mais nada, uma ação de relações públicas, da qual Nelson se utilizou capciosamente para se aproximar da elite brasileira durante sua viagem. Rockefeller diz que seu intento ao doar as obras de arte era chamar atenção para os esforços de Milliet e servir como um veículo de divulgação da campanha por um museu de arte moderna no Brasil. “Não se deve infelizmente esquecer o papel importante da publicidade na vulgarização da arte. Minha ideia, oferecendo alguns objetos de arte ao Brasil, não é fundar uma coleção nem enriquecer uma coleção já existente, mas acelerar um *momentum* latente.”⁹ Esse comentário será discutido mais adiante em detalhes, mas ele demonstra uma sabedoria política adquirida por Rockefeller durante sua gestão no Escritório do Coordenador para Assuntos Interamericanos. Depois de inúmeras iniciativas culturais

tistic Heritage (SPHAN).

Therefore, on November 19th, the Rockefeller collection was delivered, curiously, first to Rodrigo Andrade de Mello Franco, during a meeting of critics and journalists held at the Institute Brazil-United States in Rio de Janeiro. A journalist from *O Globo* that was at the ceremony commented on the relevance of the event, highlighting Nelson as one of the driving forces of American museums and featuring the works donated as a gesture of friendship that marks a new era in Brazilian artistic life and constitutes the first collection of Museum of Modern Art in Brazil. As the documentation collected in the Rockefeller Archive Center⁷ shows, the original intention of Nelson was to equally divide the 14 artworks of 1946 between the future MAMs in Rio and Sao Paulo. However, the collection never reached the Rio institution, no one knows why until today. The first donation made at the Institute Brazil-United States in Rio seems to have been part of a *mis-en-scène* of Nelson Rockefeller, since he held a second ceremony in Sao Paulo three days later at the Municipal Library, where the collection was stored by the curator Sérgio Milliet until the foundation of MAM.

One of the first letters found in Brazilian archives regarding the donation is a correspondence from Nelson Rockefeller to Sérgio Milliet on November 25th 1946. Milliet appears as a privileged interlocutor of Nelson, to whom he was introduced by Carleton Sprague Smith. Milliet had familiarity with American culture. In 1943, after a research period in New York, he published the book *The American Painting*, in which he tried to contextualize American art from the Eighteenth to the Twentieth Century. In a letter to Milliet, Nelson is comprehensive. He says he understands the magnitude of the obstacles faced to “coordinate different interests” and “deal with susceptibilities”. He seeks to stimulate his Brazilian colleague not to give up the goal of founding a museum in Sao Paulo, sharing his experience with MoMA. “In New York we also had difficulties which fortunately were resolved with time”.⁸

The donation was, first and foremost, an act of

⁸ MILLIET, [Sérgio]. (carta) 25 de novembro de 1946, São Paulo [para] ROCKEFELLER, [Nelson], Nova York, *apud* AMARAL (1990).

⁹ ROCKEFELLER, [Nelson] (carta) 25 de novembro de 1946, São Paulo [para] MILLIET, [Sérgio], Nova York, *apud* AMARAL (1990).

⁷ Letter from Carleton Sprague Smith to Eduardo Kneese de Mello. *Op. cit.*

⁸ MILLIET, [Sérgio]. (letter) November 25th 1946, São Paulo [to] ROCKEFELLER, [Nelson], New York, *apud* AMARAL (1990).

public relations, which Nelson intelligently used to become close to the Brazilian elite during his trip. Rockefeller said his intent in donating the works of art was to draw attention to the efforts of Milliet and serve as a vehicle for the dissemination of a campaign for a museum of Modern Art in Brazil. “One should not forget unfortunately the important role of advertising in the vulgarization of art. My idea by offering some art objects to Brazil is not to found a collection or enhance an existing collection, but to accelerate a latent momentum”.⁹ This comment will be discussed later in detail, but it shows a political wisdom acquired by Rockefeller during his time at the Office of the Coordinator for Inter-American Affairs. After numerous unsuccessful cultural initiatives ahead of the CIAA, Rockefeller learned that the best way of presenting, without insulting the Latin American elite, was to offer a big enough gesture to make some noise, but small enough to not seem like a Yankee artifice. His generosity had to be calculated not to incite criticism.

This concern reappears in a letter of November 28th 1946 of Carleton Sprague Smith to Eduardo Kneese de Mello.

I should mention that the pictures should not be considered as ground stones for future collections, but rather a stimulus to contemporary art — and I suggest that they be used effectively to promote the establishment of museum societies, not only in Rio and Sao Paulo, but also perhaps in Belo Horizonte, Porto Alegre etc.¹⁰

The gift was formalized in a letter of Carleton Sprague Smith to the architect Eduardo Kneese de Mello. “I am happy to give to your hands, in the name of Mr. Rockefeller, thirteen gouaches, watercolors and oil paintings, as well as a mobile sculpture with steel blades”, Smith wrote to the president of the Institute of Architects of Brazil. The IAB was chosen as the legal guardian for the works, because it was an organization that met all

mal-sucedidas à frente do CIAA, Rockefeller aprenderia que a melhor forma de presentear, sem insultar, a elite latino-americana era oferecer um gesto grande o suficiente para fazer algum barulho, mas pequeno o bastante para não parecer estratégia de um colonizador ianque. Sua generosidade precisava ser calculada para não incitar críticas.

Essa preocupação reaparece em carta do dia 28 de novembro de 1946, de Carleton Sprague Smith para Eduardo Kneese de Mello.

Devo mencionar que os quadros não devem ser considerados demasiado como pedras de lançamento para coleções futuras, mas sobretudo estímulos à arte contemporânea — e sugiro que sejam usados efetivamente para promover o estabelecimento de sociedades de museu, não só no Rio e em São Paulo, como talvez também em Belo Horizonte, Porto Alegre, etc.¹⁰

O presente foi oficializado na carta de Carleton Sprague Smith para o arquiteto Eduardo Kneese de Mello. “Tenho muito prazer em passar-lhe às mãos, em nome do sr. Rockefeller, treze gouaches, aquarelas e pinturas a óleo, bem como uma escultura móvel de arame com lâminas de aço”, escreveu Smith para o presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil. O IAB foi escolhido como o guardião legal para as obras, pois era uma organização que preenchia os “requisitos de neutralidade e responsabilidade”.¹¹ Smith é insistente na questão de que as obras não devem ser entendidas como parte do patrimônio do IAB e, tão logo fosse possível, deveriam ser encaminhadas para os museus. O mais importante não eram as obras, e sim o impulso que elas poderiam dar para a montagem de equipamentos culturais no Brasil nos moldes do Museu de Arte de Nova York.

Como foi mencionado em diversas ocasiões, estas obras de arte contemporânea deverão ser doadas mais tarde ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e ao Museu de Arte Moderna de São Paulo. O momento mais apropriado para a doação formal destes

⁹ ROCKEFELLER, [Nelson] (letter) November 25th 1946, São Paulo [to] MILLIET, [Sérgio], New York, *apud* AMARAL (1990).

¹⁰ SMITH, [Carleton Sprague]. (letter) November 28th 1946, São Paulo [to] MELLO, [Eduardo Kneese], São Paulo. 2f. Document from the Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Folder: Doações Nelson Rockefeller.

¹⁰ SMITH, [Carleton Sprague]. (carta) 28 de novembro de 1946, São Paulo [para] MELLO, [Eduardo Kneese], São Paulo. 2f. Documento pertencente ao Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Pasta Doações Nelson Rockefeller.

¹¹ SMITH, [Carleton Sprague]. (carta) 30 de novembro de 1946, São Paulo [para] MILLIET, [Sérgio], São Paulo. 1f. Documento pertencente ao Arquivo Histórico da Biblioteca Mário de Andrade — SMC/PMSP.

trabalhos dependerá da rapidez com que os dois comitês formarem organizações estáveis, com planos concretos para a realização de exposições, sessões cinematográficas, quadro de membros, etc.¹²

Em carta para Sérgio Milliet, Carleton diz:

Como poderá verificar, esta situação é temporária, e esperamos que seus planos sejam elaborados rapidamente para que um programa ativo possa ser posto em prática e os quadros possam ser doados como foi estabelecido. [...] Foi um prazer encontrar com seu grupo e parece-me que este foi um ótimo começo, fundando uma organização que poderá ser de suma importância para o desenvolvimento cultural do hemisfério.¹³

A resposta de Kneese de Mello, confirmando o recebimento das obras, demorou dois meses, pois a sede do IAB mudou de endereço e a correspondência se desviou. “Peço para comunicar ao Sr. Rockefeller que [...] aceito com muito gosto e honra ser depositário dos quadros.”¹⁴ Segundo o arquiteto, a doação foi vista como um incentivo aos paulistas e cariocas, e o gesto de amizade “foi acolhido com grande simpatia”. Mello relata que a comissão nomeada na cerimônia de entrega das obras na Biblioteca Municipal estava “trabalhando ativamente e logo serão conhecidos os estatutos” do novo museu. “Devo-lhe dizer que a ideia da criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo vem tomando vulto e acredito que sua concretização será breve.” Palpite infeliz o de Kneese de Mello, pois um hiato de mais de dois anos separaria a viagem de Rockefeller e a criação dos MAMs de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Já ciente da possível morosidade na organização dos museus, Carleton Sprague Smith sugere em 1946 que as obras sejam apresentadas para a sociedade numa exposição intitulada “*O que é a arte moderna?*”. O título da exposição remete ao livro de mesmo nome escrito por Alfred Barr em 1943. Barr trabalhou neste manuscrito com o intuito de produzir uma fer-

“requirements of neutrality and accountability”.¹¹ Smith is insistent on the point that the works should not be taken as part of the IAB collection and, as soon as possible, should be directed to the museums. The most important thing was not the works but the boost that they could give to the formation of cultural institutions in Brazil along the lines of the Museum of Modern Art in New York.

As mentioned on several occasions, these contemporary works of art will be donated later to the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro and the Museum of Modern Art of Sao Paulo. The most appropriate time for the formal donation of these works will depend on the speed in which the two committees form stable organizations, with concrete plans for the realization of exhibitions, film screenings, membership etc.¹²

In a letter to Sérgio Milliet, Carleton says:

As you will see, this situation is temporary and we hope that your plans developed quickly so that an active program can be implemented and the paintings can be donated as established. [...] It was a pleasure to meet with your group and it seems to me that this was a great start, founding an organization that may be of utter importance to the cultural development of the hemisphere.¹³

An answer from Kneese de Mello confirming he received the works took two months, since the IAB headquarters changed address and the correspondence got rerouted. “Please communicate Mr. Rockefeller that [...] I accept with great pleasure and honor to be the guardian of the paintings”. According to the architect, the donation was seen as an incentive to Sao Paulo and Rio de Janeiro and the gesture of friendship “was received with great sympathy”.¹⁴ The committee appointed at the

¹¹ SMITH, [Carleton Sprague]. (letter) November 30th 1946, São Paulo [to] MILLIET, [Sérgio], São Paulo. 1f. Document from Arquivo Histórico da Biblioteca Mário de Andrade – SMC/PMSP.

¹² *Op. cit.*

¹³ SMITH, [Carleton Sprague]. (letter) November 30th 1946, São Paulo [to] MILLIET, [Sérgio], São Paulo. *Op. cit.*

¹⁴ MELLO, [Eduardo Kneese]. (letter) December 26th 1946, São Paulo [para] SMITH, [Carleton Sprague], Nova York. 1f. Document from the Rockefeller Archive Center. Collection Nelson A. Rockefeller. Group: Museum,

¹² *Op. cit.*

¹³ SMITH, [Carleton Sprague]. (carta) 30 de novembro de 1946, São Paulo [para] MILLIET, [Sérgio], São Paulo. *Op. cit.*

¹⁴ MELLO, [Eduardo Kneese]. (carta) 26 de dezembro de 1946, São Paulo [para] SMITH, [Carleton Sprague], Nova York. 1f. Documento pertencente ao Rockefeller Archive Center. Coleção Nelson A. Rockefeller. Grupo: Museus, Série III 4L, Caixa 148, Pasta 1467.

handover ceremony of the works in the Municipal Library was “actively working and the museums new statutes will soon be known”, reported Kneese de Mello. “I must tell you that the idea of creating the Museum of Modern Art of Sao Paulo is taking shape and I believe that its implementation will come soon”. This was an unfortunate prediction of Kneese de Mello, since there was a two year gap separating the Rockefeller trip and the actual creation of MAMs Sao Paulo and Rio de Janeiro.

Already aware of the possible delay in the organization of the museums, Carleton Sprague Smith suggested in 1946 that the artworks were to be presented to society in an exhibition entitled *What is Modern Art?*. The exhibition’s name refers to the book with same title written by Alfred Barr in 1943. Barr worked in this manuscript in order to produce a didactic tool to approach the Modern Art and Abstraction. His goal was to translate some basic codes of the avant-garde for a general audience. The book was reprinted three times and sold 45,000 copies between 1946 and 1949.¹⁵ By suggesting an exhibition with this same title, Smith is referring to the tradition of the modern built by MoMA and effectively exported since 1929.

If, as is likely, things spread over a few months, it might be a good idea to organize an exhibition, to be titled: *What is modern painting*, featuring the original works that arrived from United States, to which would be added carefully chosen reproductions. We also agree with the current plan of exhibiting the works in the Municipal Library of Sao Paulo for a few weeks and then sending them to Rio.

Records indicate¹⁶ that, perhaps, the works were exhibited at the Art Section of the Municipal Library. However, no major repercussions in the press about this exhibition were found. If they were, in fact, exhibited in the library, it will have been the only time when the 14 works of art do-

ramenta didática de aproximação com a arte moderna e com a abstração. Seu objetivo era traduzir alguns códigos básicos da vanguarda para um público geral. O livro foi reeditado três vezes e vendeu 45 mil cópias apenas entre 1946 e 1949.¹⁵ Ao sugerir uma exposição de mesmo nome, Smith está se remetendo, portanto, a essa tradição do moderno construída pelo MoMA desde 1929 e que vinha sendo exportada de maneira eficaz.

Se, como é provável, as coisas se prolongarem por alguns meses, talvez fosse boa ideia organizar-se uma exposição, a ser intitulada: “O que é a pintura moderna?”, apresentando as obras originais chegadas dos Estados Unidos, às quais seriam acrescentadas reproduções cuidadosamente escolhidas. Também estamos de acordo com o plano atual, de expor as obras na Biblioteca Municipal de São Paulo por algumas semanas, enviando-as em seguida para exposição no Rio.

Há registro¹⁶ de que, talvez, as obras tenham sido expostas na Seção de Arte da Biblioteca Municipal. Contudo, não foi encontrada nenhuma repercussão maior na imprensa sobre esta exposição. Caso tenham sido, de fato, apresentadas na biblioteca, essa terá sido a única vez em que as 14 obras de arte doadas por Rockefeller foram expostas em conjunto. Possivelmente, a escultura de Calder *Yellow Plane* “ficou durante muito tempo instalada na sede do IAB em São Paulo”. Há ainda muitas lacunas sobre a trajetória destas obras do momento em que partiram das mãos de Rockefeller até o atual repositório, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

O sistema das artes no Pós-Guerra e a formação do acervo do MAM

A criação de um MAM no Brasil era um projeto já antigo da geração de modernistas da Semana de 1922, mas que só se efetivaria no contexto do Pós-Guerra. Para Serge Guilbaut, a criação de um museu em São Paulo nesse período “estava no centro de uma série de discursos que tinham relação com

Series: III 4L, Caixa 148, Folder 1467.

¹⁵ MALCOM, Gee. *Art Criticism since 1900*. New York: Manchester University Press, 1993, p. 153.

¹⁶ Interview with the artist Marcelo Grassmann to researcher João Spinelli, da ECA-USP, apud SPINELLI, João. “Sérgio Milliet, o idealizador de museus de arte moderna” In: *Sérgio Milliet – 100 anos: Trajetória, Crítica de Arte e Ação Cultural*. São Paulo: Imprensa Oficial: ABCA, 2004, p. 54.

¹⁵ MALCOM, Gee. *Art Criticism since 1900*. Nova York: Manchester University Press, 1993, p. 153.

¹⁶ Depoimento do artista Marcelo Grassmann ao pesquisador João Spinelli, da ECA-USP, apud SPINELLI, João. “Sérgio Milliet, o idealizador de museus de arte moderna” In: *Sérgio Milliet — 100 anos: Trajetória, Crítica de Arte e Ação Cultural*. São Paulo: Imprensa Oficial: ABCA, 2004, p. 54.

a política internacional e com as lutas nacionais pelo poder”.¹⁷ A disseminação das noções de “moderno” e “abstrato” na arte se tornaria crucial para os interesses dos Estados Unidos no jogo cultural que caracterizou a Guerra Fria. O individualismo e a liberdade na arte moderna seriam argumentos importantes para fazer frente ao comunismo e a uma arte atrelada à preocupação do engajamento do artista na sociedade. Nesse cenário, o Brasil se destacava como um país importante para os americanos, explica Guilbaut:

Os Estados Unidos concentravam suas atenções especificamente no Brasil para a entrada da cultura moderna porque este era o único país de língua não hispânica, além de ser o único Estado que não estava envolvido em discussões e disputas interamericanas. O Brasil — este gigante da economia em potencial tornou-se então o principal alvo, o prêmio mais cobiçado de uma disputa cultural durante o período da reorganização global do Ocidente. [...] Desde o fim da guerra, Nelson Rockefeller encorajava o Brasil a se abrir aos valores modernos e a desenvolver uma democracia liberal; e, para tanto, ele estava preparado a ajudar ativamente aqueles que se lançassem em tal empreendimento.¹⁸

Nos anos 1940, a arte assumia um caráter eminentemente político e, nesse contexto, a doação Rockefeller encarnava o discurso da arte moderna como símbolo da democracia. Por isso, vale olhar para as outras forças envolvidas na formação do acervo inicial do MAM. Em 1946, começava a se formar uma importante coleção de 71 pinturas modernas italianas. Essas obras foram adquiridas por ajudantes de Francisco Matarazzo Sobrinho “comprometidos com o Regime Fascista e sua política pública de divulgação da arte moderna italiana”.¹⁹ É razoável imaginar que os adidos de Rockefeller no CIAA e no MoMA estavam suficientemente informados sobre o sistema das artes da Europa e o movimento de disseminação das tendências do Novecento italiano.

A coleção de obras italianas de Ciccillo Matarazzo foi composta por pinturas que resgatam valores da tradição da arte ocidental e se pautam por uma figuração que retoma valores clássicos e certa noção de realismo, denominada de “Retorno

nated by Rockefeller were shown all together. Possibly the Calder sculpture *Yellow Plane* was installed in the entrance hall of IAB in Sao Paulo for a long time. There are still many gaps on the story of these works from the moment they left Rockefeller’s hand to their current home, the Museum of Contemporary Art of University of Sao Paulo.

Postwar art system and the formation of MAM’s collection

The creation of a MAM in Brazil was a long-standing project of the modern artists from Semana de 1922, but would only be realized in a Post-War context. For Serge Guilbaut, the creation of a museum in Sao Paulo in this period “was at the center of a series of narratives that were related to international politics and national power struggles”.¹⁷ The spread “modern” and “abstract” notions in art would become crucial to U.S. interests in the cultural game that characterized the Cold War. Individualism and freedom in Modern Art would be important arguments to counter communism and the idea of art associated to artist’s engagement with social issues. In this scenario, Brazil stood out as an important country for Americans, Guilbaut explains:

United States focused their attention specifically in Brazil for the entry of modern culture because this was the only non-Spanish-speaking country, and was the only state not involved in inter-American discussions and disputes. Brazil — this potential economic giant — became the main target, the most coveted prize of a cultural dispute during the global reorganization of the West. [...] Since the end of the war, Nelson Rockefeller encouraged Brazil to open up to modern values and to develop a liberal democracy; and, therefore, he was prepared to actively help those who should dedicate themselves in such an enterprise.¹⁸

In the 1940s, art was eminently political and, in this context, the Rockefeller donation embodied a narrative of Modern Art as symbol of democracy. In this sense, it is worth looking at other forces involved in the formation of the initial collection of MAM. In 1946 an important collection of 71 Italian modern paintings began to be formed. These works were acquired by Francisco Mata-

¹⁷ GUILBAUT, 2011, p. 152.

¹⁸ *Op. cit.*

¹⁹ MAGALHÃES, Ana. *Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entre-guerras*. São Paulo: MAC USP, 2013, p. 11.

¹⁷ GUILBAUT, 2011, p. 152.

¹⁸ *Op. cit.*

razzo Sobrinho's assistants committed with the Fascist regime and its policy to propagate modern Italian art.¹⁹ It is reasonable to imagine that the assistants of Rockefeller at CIAA and MoMA were sufficiently informed about the system of the arts of Europe and the movement to spread trends of the Italian Novecento.

A collection of Italian works acquired by Cicillo Matarazzo was formed by paintings that recover traditional values of Western art, and are guided by a figuration that incorporates classical aspects of realism, a movement called Return to Order. On the other hand, the works brought by Nelson Rockefeller to Brazil were not associated with this model, though they do not symbolize a cohesive modernism. They were 14 examples that precisely represent the diversity of modernism, from Expressionist exercises by Chagall, the Surrealism of Ernst and Masson, the Afro-American social painting of Lawrence or Calder and Léger's Abstractionism. The unifying aspect of this collection is not aesthetic, but geographical. All works donated are from artists who were actively living and working in the United State in 1946. The underlying context of the Rockefeller donation indicates a net of interwoven forces between the Modern Art defend by the Allies and cultural expressions supported by Fascist regimes. In Brazil, both aspects would converge in a unique way towards the formation of the first collection of the Museum of Modern Art of Sao Paulo.

The first document found in MoMA Archives that mentions the donation to Brazil refers to a trip made by René d'Harnoncourt, curator of the museum, to Latin America. From December 1944 and March 1945, René made an expedition through Mexico, Argentina, Chile, Peru and Brazil to establish contacts and institutional partnerships with members of the cultural elite of these countries on behalf of the MoMA. The most interesting letter in the series of correspondence about the journey of d'Harnoncourt is a list of seven topics entitled Outline of Things Possible to do in Brazil by the Museum of Modern Art. The memorandum is not signed and is part of an internal strategic discussion at MoMA. A pencil mark indicates that the document was sent to Nelson Rockefeller. In the

à Ordem". Por outro lado, as obras trazidas por Nelson Rockefeller ao Brasil não se associavam a esse modelo, ainda que de maneira nenhuma simbolizavam um modernismo coeso. Eram 14 exemplares que representam justamente a diversidade do moderno, podendo passar por exercícios expressionistas de Chagall, o surrealismo de Ernst e Masson, a pintura social negra de Lawrence ou o abstracionismo de Calder e Léger. O fio condutor desta coleção não é estético, mas geográfico. Todas as obras doadas são de artistas que em 1946 estavam morando e ativamente trabalhando nos Estados Unidos. Nos bastidores da doação Rockefeller existia, portanto, um imbricado jogo de forças entre a arte moderna defendida pelos Aliados e as expressões culturais apoiadas pelo regime fascista. No Brasil, ambas as vertentes vão confluir, de maneira singular, para a formação do primeiro acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

O primeiro documento encontrado nos arquivos do MoMA que menciona a doação ao Brasil se refere a uma viagem realizada por René d'Harnoncourt, então curador do museu, para a América Latina. Entre dezembro de 1944 e março de 1945, René realizou uma expedição pelo México, Argentina, Chile, Peru e Brasil para estabelecer contatos e parcerias institucionais com membros da elite cultural destes países em nome do MoMA. A carta mais interessante da série sobre a viagem de d'Harnoncourt é uma lista de sete tópicos intitulada "Esboço de Coisas Possíveis a Serem Realizadas no Brasil pelo Museu de Arte Moderna". O memorando não é assinado e faz parte de uma discussão interna e estratégica do MoMA. Uma marcação a lápis indica que o documento foi enviado para ciência de Nelson Rockefeller. No texto, é discutida a viabilidade do envio de exposições de arte moderna ao Brasil e iniciativas para facilitar a presença de artistas brasileiros em Nova York, como havia sido feito anteriormente com *Brazil Builds*. O item mais relevante está no sexto comentário do memorando:

Nelson falou em dar várias pinturas para o Museu do Rio e para o incipiente Museu de Arte Moderna em São Paulo. Isso será visto de maneira positiva, tenho certeza, mas como é um precedente precisa passar por uma cuidadosa consideração. Deve ser um presente pessoal ou institucional? Qual deve ser a nossa política futura?²⁰

¹⁹ MAGALHÃES, Ana. *Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras*. São Paulo: MAC USP, 2013, p. 11.

²⁰ Possible outline of things to do in Brazil for The Museum of Modern Art. Documento pertencente ao Arquivo do MoMA. Coleção René d'Harnoncourt, Série II, Pasta 28.

Esse questionamento fornece uma janela importante para o pano de fundo que norteou a doação. O memorando toca num ponto sensível. Temia-se que o presente de Rockefeller pudesse, de alguma forma, ferir as sensibilidades dos brasileiros e mais atrapalhar do que ajudar a causa da aliança cultural e política com o país. Havia uma preocupação grande em não estimular críticas anti-imperialistas com a doação e, assim, implodir todo o trabalho de aproximação sendo realizado desde os anos 1940 com as atividades de Nelson à frente do CIAA. O cuidado cirúrgico no contato com os brasileiros tinha como base outro alerta registrado por d'Harnoncourt no retorno da viagem à América Latina em 1945:

Já que a atitude defensiva de muitos latino-americanos em relação aos Estados Unidos é baseada no medo de perder sua identidade cultural sob a pressão da influência dos Estados Unidos, introduzida particularmente pelos filmes e revistas, nosso programa deve enfatizar que nós não consideramos as relações culturais como um veículo de imposição da nossa cultura ou mesmo apresentá-la como um modelo para eles, mas como meio de dar a eles instrumentos para construir suas próprias características culturais. Devemos deixá-los saber que nós percebemos que, de um ponto de vista egoísta, só podemos ganhar com as realizações culturais latino-americanas se elas não forem cópias de nossos próprios esforços, mas contribuirão com algo original para a civilização como um todo.²¹

O direcionamento de d'Harnoncourt balizou as ações da equipe envolvida na doação de 1946. Tanto as correspondências trocadas por Carleton Sprague Smith com Eduardo Kneese de Mello quanto declarações feitas por Nelson à imprensa brasileira, têm o cuidado de descrever as obras “não como pedras de fundação para coleções futuras”,²² mas tão somente “estímulos” para a promoção de museus modernos no Brasil. A decisão de tratar a doação como obras provenientes da coleção particular de um generoso Rockefeller foi, ao que parece, um subterfúgio diplomático. A documentação existente nos arquivos indica que as pinturas e esculturas doadas nunca fizeram parte da coleção privada de Nelson, exceto dois Légers. Na realidade, elas foram adquiridas por Alfred Barr e Dorothy Miller com o intuito

text, discussion is made relating to the feasibility of deploying Modern Art exhibitions to Brazil and initiatives to assist Brazilian artists in New York, as had been done previously with *Brazil Builds*. The most important item is the sixth comment of the memorandum:

Nelson spoke of giving several paintings to the Museum of Rio and the incipient Museum of Modern Art in Sao Paulo. This will be seen in a positive way, I'm sure, but since it is a precedent it must undergo careful consideration. Must the gift be personal or institutional? What should be our future policy?²⁰

This question provides an important glimpse to the background that guided the donation. The memo strikes a nerve. It was feared that the Rockefeller gift could, somehow, hurt the sensibilities of the Brazilians and disturb, rather the help, the cause of cultural and political alliance with the country. There was great concern in order not to stimulate anti-imperialist criticism with the donation and thus implode all the work of alliance being conducted since 1940, with activities of Nelson ahead of the CIAA. The surgically designed rules of engagement with the Brazilian elite were based on a warning made by d'Harnoncourt in his return from the Latin American trip in 1945:

Since the defensive attitude of many Latin American toward the United States is based on a fear of losing their cultural identity under the pressure of United States influence, introduced particularly through the movies and magazines, our program should stress the fact that we do not consider cultural relations as a vehicle of imposing our culture or even of presenting it as a model to them, but as means of giving them the tools for building up their own characteristic cultural forms. We should let them know that we realize that from an egoistic point of view, we can only gain from Latin American cultural achievements if they are not copies of our endeavors but contribute something original to civilization as a whole.²¹

²⁰ Possible outline of things to do in Brazil for The Museum of Modern Art. Document from René d'Harnoncourt Papers, II. 28. The Museum of Modern Art Archives, New York.

²¹ D'HARNONCOURT, [René]. (letter) April 2nd 1945, New York [to] CLARK, [Stephen], Nova York. 1f. Docu-

²¹ D'HARNONCOURT, [René]. (carta) 2 de abril de 1945, Nova York [para] CLARK, [Stephen], Nova York. 1f. Documento pertencente ao Arquivo do MoMA. Coleção René d'Harnoncourt, Série II, Pasta 28.

²² Carta de Carleton Sprague Smith a Eduardo Kneese de Mello. *Op. cit.*

D'Harnoncourt's guideline framed the actions of the team involved in the 1946 donation. Letters exchanged by Carleton Sprague Smith to Eduardo Kneese de Mello and statements made by Nelson to the Brazilian press are careful to describe the artworks not as stones to the foundation for future collections²², but only "stimulus" for the promotion of modern museums in Brazil. The decision to treat the donation as part of the private collection of a generous Mr. Rockefeller was, apparently, a diplomatic subterfuge. The existing documentation indicates that the donated paintings and sculpture were never part of Nelson's private collection, except the two Légers. In fact, they were acquired by Alfred Barr and Dorothy Miller with the specific purpose of being sent to Brazil and should represent the most advanced Modern Art in vogue in the United States.

MoMA, the galleries and the donation

On November 13th 1946, Alfred Barr wrote a letter informing Nelson Rockefeller of the artworks acquired for Brazil.²³ Barr had been fired of his post as director in 1943, after a confrontation with MoMA's Board of Trustees. For years, Barr suffered from mental exhaustion, delaying the delivery of articles for museum catalogs and refusing to meet deadlines. Barr was replaced by James Soby at the head of the Department of Painting

ment from René d'Harnoncourt Papers, II. 28. The Museum of Modern Art Archives, New York.

²² Letter from Carleton Sprague Smith to Eduardo Kneese de Mello. *Op. cit.*

²³ Unsigned letter to Nelson Rockefeller, Nov 13th 1946. Collection NAR. Group: Museums. Series: II 4 L. Box: 148. Folder 1964. Although the version of the letter to Nelson Rockefeller found in the files is not signed, the authorship of Alfred Barr can be recovered by means of two other documents. Firstly, the letter of Carleton Sprague Smith to Eduardo Kneese de Mello, of November 28th 1946, says that Alfred Barr, who helped in the selection of material, suggested the following distribution of works. A second document that proves Barr's participation in the selection is a telegram sent from Brazil by Nelson Rockefeller to thank Alfred Barr's involvement in this choice of works sent to São Paulo. *The telegram reads: Alfred H. Barr Jr. Museum of Modern Art/ Can't tell you how much I appreciate all you and Dorothy accomplished in connection with de paintings (stop) You certainly did a wonderful job in getting together this collection on such short notice (stop) Making a tremendous hit here and we are happy to report good progress. Regards, Nelson.* Telegram from Nelson Rockefeller to Alfred Barr. Alfred H. Barr, Jr. Papers [AAA: 1.192: 1594]. The Museum of Modern Art Archives, New York.

específico de serem enviadas ao Brasil como a representação da mais contemporânea arte moderna em voga nos Estados Unidos.

O MoMA, as galerias e a doação

Em 13 de novembro de 1946, Alfred Barr escreveu uma carta informando Nelson Rockefeller sobre as obras adquiridas para o Brasil.²³ Barr tinha sido demitido do cargo de diretor em 1943 depois de um embate irrevogável com a diretoria do museu. Havia anos Barr sofria de exaustão e esgotamento mental, atrasando a entrega de artigos para catálogos e se recusando a cumprir prazos. Barr foi substituído por James Soby na chefia do departamento de Pintura e Escultura com a premissa de que teria mais tempo para se concentrar na escrita sobre a história da arte moderna e terminar um grande livro sobre Henri Matisse que vinha preparando havia anos. Ele permaneceu próximo à instituição, mantendo um escritório dentro do museu e assumindo o cargo de diretor de aquisições. Mesmo após sua demissão, o relacionamento de Nelson Rockefeller e Alfred Barr permaneceria uma amizade de trocas mútuas e admiração. Barr sempre tinha se mostrado um observador tenaz e continuaria a assessorar Nelson Rockefeller na escolha de obras para sua coleção particular, além de desempenhar outras atividades pontuais para os Rockefeller. A escolha das obras doadas ao Brasil foi uma destas encomendas especiais.

A compra das 13 pinturas e uma escultura foi realizada às pressas em uma investida de Alfred Barr e Dorothy Miller pelo circuito de galerias de Nova York. Dorothy Miller era a curadora do MoMA, responsável pelas exposições *Americans*, série iniciada

²³ Carta não assinada para Nelson Rockefeller, 13 nov. 1946. Coleção NAR. Grupo: Museus. Série: II 4 L. Caixa: 148. Folder 1964. Ainda que a versão da carta para Nelson, encontrada nos Arquivos Rockefeller não esteja assinada, a autoria de Alfred Barr pode ser recuperada por meio de dois outros documentos. Em primeiro lugar, a carta de Carleton Sprague Smith a Eduardo Kneese de Mello, de 28 de novembro de 1946, diz que "Alfred Barr, quem ajudou na seleção do material, sugeriu a seguinte distribuição das obras". Um segundo documento que comprova a participação de Barr na seleção é um telegrama enviado do Brasil por Nelson Rockefeller para Alfred Barr agradecendo o envolvimento deste na escolha das obras enviadas a São Paulo. No documento, lê-se: *Alfred H. Barr Jr. Museum of Modern Art/ Can't tell you how much I appreciate all you and Dorothy accomplished in connection with de paintings (stop) You certainly did a wonderful job in getting together this collection on such short notice (stop) Making a tremendous hit here and we are happy to report good progress. Regards, Nelson.* Telegrama de Nelson Rockefeller para Alfred Barr. Alfred H. Barr, Jr. Papers. Correspondence — Nelson Rockefeller AHB [AAA: 1.192: 1594]. Arquivo do MoMA.

em 1942 com o intuito de apresentar, anualmente, novos nomes da arte moderna do país. Miller tinha profundo conhecimento do estoque disponível nas galerias de Midtown Manhattan e bom relacionamento com todos os vendedores. Não por acaso, muitos artistas presentes nas suas mostras do MoMA estão refletidos na doação brasileira. Em poucos dias, Barr e Miller reuniram a coleção, pinçando os melhores trabalhos disponíveis nos acervos das galerias Downtown de Edith Halpert, Pierre Matisse Gallery, American Artists Association de Herman Baron, a galeria de Samuel Kootz e Art of This Century de Peggy Guggenheim,²⁴ todas localizadas em um raio de três quadras de distância do MoMA, já instalado, a essa altura, na Rua 53.

É importante ter em mente que, quando Barr e Miller realizam as aquisições, eles estão confrontados com um contexto privilegiado de florescimento do mercado artístico nova-iorquino. De certa forma, a pujança cultural de Nova York em meados da década de 1940 está refletida na qualidade desta coleção reunida em tão pouco tempo. Diante de uma Europa estraçalhada, o eixo econômico do mundo se movia em direção aos Estados Unidos. Os americanos chegavam à década de 1940 com uma nova musculatura econômica e se transformavam nos principais compradores de objetos de arte do Ocidente. Levantamento de Serge Guilbaut demonstra esse crescimento exponencial do mercado de arte em Nova York:

O “boom da arte” seguiu o “boom da economia”. De repente, o país parecia ter desenvolvido um apetite insaciável pelas artes [...] O número de galerias em Nova York cresceu de 40, no começo da guerra, para 150 em 1946 [...] A arte se tornava uma *commodity* e a galeria um supermercado.²⁵

“Devo dizer que tanto Dorothy quanto eu gostamos muito de fazer essas compras. Se tivéssemos mais tempo, a seleção poderia ter sido melhor. Contudo, em minha opinião, todos os trabalhos são de boa qualidade, alguns deles de excepcional qualidade”, confessou Barr a Nelson.²⁶ Ao todo, o dinheiro in-

²⁴ É possível que outras galerias tenham sido incluídas nesta aquisição, mas só foi possível encontrar recibos de venda, catálogos e registros associando as obras da doação a essas galerias.

²⁵ GUILBAUT, Serge. *How New York stole the idea of modern art abstract expressionism, freedom, and the cold war*. Chicago; London; The University of Chicago, 1984, pp. 91-92.

²⁶ *Dear Nelson, [...] The works are, as you wished, all by younger artists ranging in age from*

and Sculpture with the excuse he would have more time to focus on writing about Modern Art and to finish a book about Henri Matisse that he had spent years preparing. He remained close to the institution, maintaining an office inside the museum and took the job of Director of Acquisitions. Even after his resignation, the relationship of Nelson Rockefeller and Alfred Barr remained a close friendship of mutual exchanges and admiration. Barr had always shown to have a keen eye for talent and would continue to advise Nelson Rockefeller in the acquisition of artworks for his private collection, in addition to performing other activities for the Rockefellers. The selection of artworks for Brazil was one of these special tasks.

The purchase of 13 paintings and one sculpture was made hastily in a visit by Alfred Barr and Dorothy Miller to the New York gallery circuit. Dorothy Miller was the curator of MoMA responsible for the exhibitions *Americans*, a series that started in 1942 with the objective of annually launching new names of American Modern Art. Miller had extensive knowledge of the stock available in Midtown Manhattan galleries and good relationships with all gallery owners. Not surprisingly, many artists featured in the exhibitions at MoMA organized by Miller are included in the Brazilian donation. In a few days, Barr and Miller gathered the collection, fishing out the best works available in the collections of Edith Halpert’s Downtown Gallery, Pierre Matisse Gallery, American Artists Association of Herman Baron, the Samuel Kootz Gallery, and Peggy Guggenheim’s Art of This Century,²⁴ all located within a three blocks radius from MoMA, at this point already located at 53rd Street.

It is important to keep in mind that when Barr and Miller made the acquisitions they were faced with a privileged context of a flourishing New York art market. In a way, the cultural strength of New York in the mid-1940s is reflected in the quality of this collection, put together in such a short time. Europe was in decay and the global economic center was moving towards United States. Americans emerged in the 1940s with a new economic musculature and became the main buyers of art objects in the Western world. Serge

²⁴ It is possible that other galleries were involved in these acquisitions, however, it was only possible to find sale receipts, catalogues and other records associating the Works of art to the galleries listed above.

Guilbaut exemplifies the exponential growth of the art market in New York:

The “art boom” followed the “economic boom”. All of the sudden the country seemed to have developed an insatiable appetite for the arts [...] The number of art galleries in New York grew from 40 at the beginning of the war to 150 in 1946 [...] Art became a commodity and the gallery a supermarket.²⁵

“Let me say that both Dorothy and I greatly enjoyed making these purchases. If we had more time, the selection might have been better. [...] In my opinion all the works are of good quality, some of them of exceptional quality”, confessed Barr to Nelson.²⁶ Altogether, the money invested in this collection accounted for U.S. \$ 7.422, values of 1946.²⁷ No doubt a residual sum in comparison to the magnitude of Rockefeller’s fortune, but still a generous gift. Interestingly, the most expensive painting, *Stantard Bearer* by Robert Gwathmey, is from a little known artist in Brazil. Attached to the letter, Barr added a description of works with a list of prices, paintings, biographies of the artists and an instruction manual written by d’Harnoncourt of how to assemble the Calder mobile. The information should help Nelson’s assistants, in particular Carleton Sprague Smith, in the dialogue with the Brazilians. “You and Carleton will work out on the spot just how you want to use this material”, Barr said. His suggestion, however, was to divide

²⁵ GUILBAUT, Serge. *How New York stole the idea of modern art abstract expressionism, freedom, and the cold war*. Chicago; London; The University of Chicago, 1984, pp. 91-92.

²⁶ *Dear Nelson, [...] The works are, as you wished, all by younger artists ranging in age from Jacob Lawrence who is 29 to the oldest, Calder, who is 48. Most of them are in their 30's. Georg Grosz, if you include him among the Americans, is older. The works by Europeans living in this country were all done in the United States with the exception of the Chagall. (Your two Légers, I think, were done here in 1938). [...] In my opinion all the works are of good quality, some of them of exceptional quality. You and Carleton will work out on the spot just how you want to use this material. Let me say that both Dorothy and I greatly enjoyed making these purchases. If we had more time, the selection might have been better and certainly the biographies, etc., more complete. Good luck to you.* (Unsigned letter to Nelson Rockefeller, Nov 13th 1946. Collection: NAR. Group: Museums. Series: II 4 L. Box: 148. Folder 1964. Rockefeller Archive Center).

²⁷ List entitled “Paintings for Brazil”. Alfred H. Barr, Jr. Papers. [2176; 60]. The Museum of Modern Art Archives, New York.

vestido nesta coleção contabilizou US\$ 7.422 dólares, em valores de 1946.²⁷ Uma soma residual para uma fortuna da magnitude de Rockefeller, sem dúvida, mas ainda assim um presente generoso. Curiosamente, o quadro mais caro, *Stantard Bearer*, de Robert Gwathmey, é de um artista ainda pouco conhecido e prestigiado no Brasil. Anexo à carta, Barr montou um descritivo sobre as obras, com lista de preços, fotos, biografias dos artistas e um manual de instruções redigido por d’Harnoncourt de como montar o móbile de Calder. As informações deveriam assessorar a comitiva de Nelson, em particular Carleton Sprague Smith, na interlocução com os brasileiros. “Você e Carleton vão resolver no local exatamente como querem usar esse material”, disse Barr. Sua sugestão, contudo, era dividir as obras entre o Rio e São Paulo da seguinte maneira:

São Paulo ficaria com *Women of the Circus* [Mulher de Circo] (1946), de Byron Browne [Fig. 1]; *Yellow Plane* [Plano Amarelo], sem data, de Alexander Calder [Fig. 2]; *Bestiality Marches On* [A Bestialidade Avança] (1933), de Georg Grosz [Fig. 3]; *In the night* [Na Noite] (1943), de Morris Graves [Fig. 4]; uma *Composition* [Composição] (1938), de Fernand Léger [Fig. 5]; *Germination* [Germinação] (1942), de André Masson [Fig. 6]; e *Spring* [Primavera] (1938), de Marc Chagall [Fig. 7].

O Rio de Janeiro seria presenteado com *Antelope Mountain* [Montanha Antílope] (1946), de Everett Spruce; *Standard Bearer* [O Porta-estandarte] (1946), de Robert Gwathmey; *Lecture on Architecture* [Aula de Arquitetura] (1946), de Jacob Lawrence [Fig. 8]; *Forest of Chimneys* [Floresta de Chaminés] (1945), de Arthur Osver [Fig. 9]; a segunda *Composição* (1938), de Léger; *Ocean for Birds* [Oceano para Pássaros] (1945), de Yves Tanguy; e *Picture for Young People* [Quadro para Jovens] (1943), de Max Ernst [Fig. 10].

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

²⁷ Lista de compra intitulada “Paintings for Brazil”. Coleção AHB. 2176 F-60. Arquivo do MoMA.

Os novos americanos e os europeus no exílio

Uma análise mais detalhada desse conjunto de obras sugere que a doação Rockefeller de 1946 pode ser dividida em dois grandes grupos principais: “os novos americanos” e os “europeus no exílio”. Esses dois polos artísticos refletem o contexto histórico, mas também as características curatoriais das duas pessoas responsáveis pelas aquisições. Enquanto a carreira de Dorothy Miller era marcada pela promoção de novos nomes na arte americana, Alfred Barr tinha como referência principal a geração anterior das vanguardas históricas da Europa. A elegante mistura dessas duas tendências, e personalidades, resultou em uma coleção ímpar, cujo valor artístico e histórico é imensurável.

A doação é de extrema importância, pois além de compor o acervo embrionário do primeiro museu moderno do país, é testemunho cristalino da mudança do cenário artístico em meados da década de 1940. A história dessa doação mostra como a narrativa impulsionada pelo MoMA foi capaz de apropriar-se da produção da vanguarda europeia e reivindicá-la para seu próprio território, emoldurando-a sob o discurso da arte universal, libertária e democrática.

Em 1946, o mundo se recuperava do evento mais traumático do século XX. A guerra teve reverberações em todas as esferas da vida e impactou, de maneira decisiva, o sistema das artes do Ocidente. A fuga de intelectuais e artistas da Europa fortaleceu o papel cultural de Nova York em oposição a Paris. Metade das obras doadas por Rockefeller seria, não por acaso, de europeus exilados: Marc Chagall, Fernand Léger, Max Ernst, Georg Grosz, André Masson e Yves Tanguy. Em carta para Rockefeller, Alfred Barr ressalta que todas as obras, exceto o guache de Chagall, “foram realizadas nos Estados Unidos”. O local de produção era importante, pois estabelecia hierarquia e reafirmava a posição hegemônica recém-conquistada pelos americanos na topografia da arte. A arte moderna serviu como poderoso instrumento da diplomacia e, assim, a doação Rockefeller foi um episódio emblemático do *status quo* cultural do Pós-Guerra.

A designação “artistas exilados”, usada aqui para caracterizar um dos grupos presentes na doação Rockefeller, faz referência direta a uma exposição organizada pela galeria Pierre Matisse. Em março de 1942, o filho de Henri Matisse montou *Artists in Exile*. A mostra foi singular, não apenas pelas obras apresentadas, mas, sobretudo, devido ao momento político e ao caráter simbólico da exposição. No auge do maior conflito armado do século XX,

the work between Rio and Sao Paulo as follows:

Sao Paulo would receive *Women of the Circus* (1946), Byron Browne [Fig. 1]; *Yellow Plane*, undated, Alexander Calder [Fig. 2]; *Bestiality Marches On* (1933) by Georg Grosz [Fig. 3]; *In the night* (1943) Morris Graves [Fig. 4]; a *Composition* (1938) by Fernand Léger [Fig. 5]; *Germination* (1942) by André Masson [Fig. 6]; and *Spring* (1938) by Marc Chagall [Fig. 7].

Rio de Janeiro would be presented with *Antelope Mountain* (1946) Everett Spruce; *Standard Bearer* (1946) Robert Gwathmey; *Lecture on Architecture* (1946) Jacob Lawrence [Fig. 8]; *Forest of Chimneys* (1945) Arthur Osver [Fig. 9]; the second *Composition* (1938) by Léger; *Ocean for Birds* (1945) by Yves Tanguy; and *Picture for Young People* (1943) by Max Ernst [Fig. 10].

New Americans and Europeans in Exile

A more detailed analysis suggests that the 1946 Rockefeller donation can be divided into two main groups: the “new Americans” and the “Europeans in Exile”. These two artistic groups reflect the historical context of the postwar era, but also the curatorial characteristics of the two people responsible for the acquisitions. While Dorothy Miller’s career was marked by the promotion of new names in American Art, Alfred Barr had as main reference the previous generation European avant-gardes. The elegant combination of these two trends, and personalities, resulted in an unparalleled collection, of immeasurable artistic and historical value.

The donation is of utmost importance, because as well as forming the original collection of the first modern museum in the country, it is a clear testimony of the changing art scene in the mid-1940s. The story of this donation shows how the narrative driven by MoMA was able to appropriate the production of European avant-garde, framing it with the narrative of a universal, libertarian and democratic art form.

In 1946 the world was recovering from the most traumatic event of the 20th Century. The war had reverberations in all aspects of life and impacted the art system of the West in a decisive way. The flight of intellectuals and artists from Europe strengthened the cultural role of New York, as opposed to Paris. Half of the works donated by Rockefeller were from, not coincidentally, exiled Eu-

ropeans: Marc Chagall, Fernand Léger, Max Ernst, Georg Grosz, André Masson and Yves Tanguy. In a letter to Rockefeller, Alfred Barr points out that all works except the Chagall gouache “were made in the United States”. The place of production was important because it established hierarchy and reaffirmed the hegemonic position recently conquered by the Americans in the global topography of art. Modern Art served as a powerful instrument of diplomacy and the Rockefeller donation was an emblematic episode of the postwar cultural *status quo*.

The designation “exiled artists” used here to characterize one of the groups in the Rockefeller donation makes direct reference to an exhibition organized by the Pierre Matisse Gallery. In March 1942, the son of Henri Matisse organized *Artists in Exile*. The exhibition was unique, not only because of the works presented, but mainly due to the political situation and the symbolic nature of the exhibition. In the midst of the largest armed conflict of the 20th Century, Pierre Matisse’s relationships with major European artists were able to unite under one roof men who hated each other intellectually and personally.

Despite their different artistic proposals — sometimes directly conflicting — the 14 European painters were presented to the New York audience as a cohesive group. Among them were Roberto Matta, Ossip Zadkine, Yves Tanguy, Max Ernst, Marc Chagall, Fernand Léger, André Breton, Piet Mondrian, André Masson, Amédée Ozenfant, Jacques Lipchitz, Pavel Tchelitchew, Kurt Seligmann, and Eugene Berman.

About the exhibition, Pierre Matisse recalled:

I get all these people to the studio for the Artists in Exile show and while the photographer fixed the camera, all these people who hated each other were walking around trying not to greet one another. Breton didn’t like Mondrian, Léger didn’t like Chagall, Chagall and Ernst didn’t like each other. They all wound up in the picture next to the one they liked the least.²⁸

As Pierre Matisse’s statement suggests, artists

os relacionamentos de Pierre Matisse com os principais artistas europeus do momento foram capazes de unir, sob um mesmo teto, homens que se odiavam intelectual e pessoalmente.

Apesar de desenvolverem propostas artísticas divergentes — e por vezes diretamente conflitantes — os 14 pintores europeus foram apresentados ao público nova-iorquino como um conjunto coeso. Entre eles, estavam Roberto Matta Echaurren, Ossip Zadkine, Yves Tanguy, Max Ernst, Marc Chagall, Fernand Léger, André Breton, Piet Mondrian, André Masson, Amédée Ozenfant, Jacques Lipchitz, Pavel Tchelitchew, Kurt Seligmann e Eugene Berman.

Sobre a exposição, Pierre Matisse relembrou:

Eu reúno todas essas pessoas no estúdio para a exposição *Artists in Exile* e, enquanto o fotógrafo arruma a câmera, todas essas pessoas que se odiavam estavam andando de um lado para o outro, tentando não se cumprimentar. Breton não gostava de Mondrian, Léger não gostava de Chagall, Chagall e Ernst não gostavam um do outro. Eles todos acabaram na fotografia do lado de quem menos gostavam.²⁸

Como o relato de Pierre Matisse sugere, os artistas carimbados como “o grupo de exilados” não representavam, sob nenhum aspecto, uma escola ou movimento coeso. Porém, na tentativa de construir um discurso sobre esta produção vinda da Europa, a exposição *Artists in Exile* buscava destacar o caráter “universal” da arte e a internacionalização da cultura Ocidental. Para isso, esses artistas de temperamentos e humores estéticos tão diferentes foram apresentados como um corpo coletivo. Juntos, eles eram a perseguida arte moderna europeia que buscava uma nova casa na América. O auxílio e a receptividade que os artistas europeus tiveram quando desembarcaram nos Estados Unidos muito se deve ao esforço de uma restrita elite intelectual em Nova York, da qual faziam parte Alfred Barr e o MoMA. Esse conjunto de artistas exilados da Europa e transplantados para o seio do mercado de arte moderna em Nova York seria amplamente representado na doação Rockefeller com não menos

²⁸ WELD, Jacqueline. *Peggy: The Wayward Guggenheim*. Nova York: E.P. Dutton, 1986, p. 273. apud SEMERJIAN, Victor. *Artists in Exile: The Great Flight of Culture*. University of British Columbia, 1990.

²⁸ *I get all these people to the studio for the Artists in Exile show and while the photographer fixed the camera, all these people who hated each other were walking around trying not to greet one another. Breton didn’t like Mondrian, Léger didn’t like Chagall, Chagall and Ernst didn’t like each other. They all wound up in the picture next to the one they liked the least.* WELD, Jacqueline. *Peggy: The Wayward Guggenheim*. Nova York: E.P. Dutton, 1986, p. 273.

do que cinco obras de Marc Chagall, Max Ernst, Fernand Léger, André Masson e Yves Tanguy — todos presentes na foto de divulgação da exposição *Artists in Exile*.

Além dos europeus, a coleção continha sete obras de artistas americanos que começavam a ser prestigiados no MoMA e eram exibidos como representantes de uma nova e vigorosa arte moderna americana. Quando Barr escreve a Rockefeller para informá-lo sobre quais obras Nelson levaria ao Brasil dois dias depois, o curador justifica: “As obras americanas são, como você queria, todas de jovens artistas, variando da idade de Jacob Lawrence, que tem 29, até o mais velho, Calder, que tem 48. A maioria deles está em seus 30”. A promoção dos “novos” americanos foi, portanto, uma premissa dos articuladores dessa doação.

Alexander Calder, Jacob Lawrence, Everett Spruce, Morris Graves, Arthur Osver, Robert Gwathmey e Byron Browne. Vistos em retrospecto, nem todos esses nomes são familiares e alguns permanecem pouco estudados pela historiografia. Porém, em 1946, todos eles eram atores importantes de um esforço curatorial do MoMA, estimulado por algumas galerias em Manhattan, que visavam promover expoentes americanos no cenário internacional.

Uma característica marcante da seleção Rockefeller é sua diversidade. Enquanto Spruce se aproxima da pintura regionalista americana, Robert Gwathmey e Jacob Lawrence eram ligados ao sócio-realismo pictórico e à crítica social, ao passo que Byron Browne e Arthur Osver trabalhavam com os princípios do cubismo e da abstração formal, assim como Alexander Calder. A junção de artistas tão diferentes em coleções pensadas para um público estrangeiro sustentava o discurso da multiplicidade, livre-expressão e amplitude estética da arte moderna.

Se a presença da vanguarda europeia pode ser associada ao trabalho de Alfred Barr, o volume de artistas americanos jovens é sintomático de Dorothy Miller. Dorothy Miller trabalhou no MoMA durante quase 35 anos. Começou como assistente de Alfred Barr em 1935 e, pacientemente, ascendeu à hierarquia do museu até ser promovida a curadora sênior de coleções, cargo no qual se aposentou em 1969. A personalidade e vigor de Dorothy Miller deixariam sua marca para sempre na história do MoMA. Ela é, talvez, mais lembrada hoje pela destemida persistência com que promoveu o trabalho de novos artistas americanos em exposições pioneiras para o seu tempo. Em particular, destaca-

characterized as the “exiled group” did not represent, in any way, a school or united movement. However, in trying to build a narrative about the artistic production coming from Europe, the exhibition *Artists in Exile* sought to highlight the universal nature of art and the internationalization of Western culture. To do so, these artists of different aesthetic temperaments were presented as a collective body. Together they were the persecuted European Modern Art that searched for a new home in America. The help and receptivity that the European artists had when they arrived in the United States owes much to the efforts of a small intellectual elite in New York, which Alfred Barr and MoMA were part of. This group of artists exiled from Europe and transplanted into the heart of the Modern Art market in New York would be widely represented in Rockefeller donation with no less than five works of Marc Chagall, Max Ernst, Fernand Léger, André Masson and Yves Tanguy — all present in the publicity photo of the *Artists in Exile* exhibition.

Besides the Europeans, the collection contained seven works of American artists who had started to receive acknowledgment by MoMA and were shown as representatives of a new and vigorous American Modern Art. When Barr writes to Rockefeller to inform him about what works Nelson would be taking to Brazil two days later, the curator justified: “The works are, as you wished, all by younger artists ranging in age from Jacob Lawrence who is 29 to the oldest, Calder, who is 48. Most of them are in their 30’s”. The promotion of the “new Americans” was, therefore, a premise of the people responsible for the donation. Alexander Calder, Jacob Lawrence, Everett Spruce, Morris Graves, Arthur Osver, Robert Gwathmey and Byron Browne. Viewed in retrospect, not all of these names are familiar and some remain understudied by Art History. However, in 1946, they all were important actors in MoMA’s curatorial effort, stimulated by some galleries in Manhattan, to promote American artists in the international scene.

A striking feature of the Rockefeller selection is its diversity. While Spruce was associated to the American Regionalist painting, Jacob Lawrence and Robert Gwathmey were linked to Social-Realism, while Byron Browne and Arthur Osver worked with principles of Cubism and the formal Abstraction, as well as Alexander Calder. The reunion of artists so different in collections designed

for a foreign audience supported the narrative of multiplicity, free expression and broad aesthetic range of Modern Art.

If the presence of the European avant-garde can be linked to the work of Alfred Barr, the number of young American artists is symptomatic of Dorothy Miller. Dorothy Miller worked at MoMA for nearly 35 years. She started as Alfred Barr's assistant in 1935 and patiently ascended the hierarchy of the museum until promoted senior curator of collections, with which position she retired in 1969.²⁹ The personality and vigor of Dorothy Miller left its mark forever in the history of MoMA. She is perhaps best remembered today for the fearless persistence with which she promoted the work of American artists in pioneering new exhibitions for her time. In particular, we highlight a series of six exhibitions²⁹ entitled *Americans*, organized from 1942 to 1963. Unlike the large collective exhibitions where artists were represented by one or two works, these shows prioritized no more than 20 artists, each with a gallery entirely dedicated to their works. These exhibitions served as important showcases for the launch of new names including Everett Spruce and Morris Graves, included in the Rockefeller donation, and artists of Abstract Expressionism as Jackson Pollock and Mark Rothko in the 1950s.

In the catalog of the first edition of the series *Americans 1942 – 18 Artists from 9 States*, Dorothy Miller defines the conceptual structure of this work:

Americans 1942 is the first of a series of exhibitions which the Museum of Modern Art is planning and which will provide a continuing survey of the arts in the United States during the 1940's. [...] The number of the artist in the exhibition has been kept small in order that each might be represented by a group of works sufficient to give an indication of style and personality.³⁰

Dorothy's proposal aimed to create a definite space (and market) for the little-known artists in New York. Included in *Americans 1942*, Everett

²⁹ *Americans 1942 – 18 Artists from 9 States (1942), Fourteen Americans (1946-1956), Fifteen Americans (1952), 12 Americans (1955-1957), The New American Painting (1957-1961) e Sixteen Americans (1959-1963).*

³⁰ MILLER, Dorothy. *Americans 1942: 18 artists from 9 states*. Nova York: MoMA, 1942, p. 9.

-se a série de seis exposições²⁹ intitulada *Americans*, organizadas desde 1942 até 1963. Diferentemente das grandes coletivas em que artistas são representados por uma ou duas obras, essas exposições priorizavam não mais do que 20 artistas, cada um com uma galeria inteira só para suas obras. Elas serviram como importantes vitrines para o lançamento de novos nomes entre os quais Everett Spruce e Morris Graves, inseridos nas doações Rockefeller, e de artistas do Expressionismo Abstrato como Jackson Pollock e Mark Rothko nos anos 1950.

No catálogo da primeira edição da série *Americans 1942 – 18 Artists from 9 States*, Dorothy Miller define o pilar conceitual desse trabalho:

Americans 1942 é a primeira de uma série de exposições que o Museu de Arte Moderna de Nova York está planejando e que vai providenciar um levantamento contínuo das artes nos Estados Unidos durante os anos 1940. [...] O número de artistas desta exposição foi mantido pequeno a fim de que cada um possa ser representado por um grupo suficiente de trabalhos para dar um indicativo do estilo e personalidade.³⁰

A proposta de Dorothy tinha como objetivo criar definitivamente um espaço (e um mercado) para artistas pouco conhecidos em Nova York. Contemplados por *Americans 1942*, Everett Spruce e Morris Graves faziam parte do poleiro de Dorothy Miller e representavam, cada um à sua maneira, a diversidade da arte americana. Ao passo que Spruce era vinculado ao grupo de paisagistas texanos dedicados à representação do “grande interior americano”; Graves era vinculado ao grupo da Escola do Noroeste Americano, um movimento artístico dos arredores de Seattle que combinava elementos da estética asiática com preocupações do subconsciente humano transpostas em composições expressionistas.

Jacob Lawrence é o único artista de origem negra da

²⁹ *Americans 1942 – 18 Artists from 9 States (1942), Fourteen Americans (1946-1956), Fifteen Americans (1952), 12 Americans (1955-1957), The New American Painting (1957-1961) e Sixteen Americans (1959-1963).*

³⁰ *Americans 1942 is the first of a series of exhibitions which the Museum of Modern Art is planning and which will provide a continuing survey of the arts in the United States during the 1940's. (...) The number of the artist in the exhibition has been kept small in order that each might be represented by a group of works sufficient to give an indication of style and personality.* MILLER, Dorothy. *Americans 1942: 18 artists from 9 states*. Nova York: MoMA, 1942, p. 9.

coleção Rockefeller. Hoje ele é celebrado como um dos artistas afrodescendentes mais importantes da década de 1940. Em 1946, ele já era um fenômeno e ganhou os holofotes da cena artística principalmente via associação à galeria Downtown, de Edith Halpert. Em 1941, Halpert expôs a mais conhecida série de Lawrence, *A Migração do Negro*, catapultando o artista do Harlem para o centro do grande circuito da arte de Nova York. Depois daquela exposição na Downtown, as obras de Lawrence foram compradas pelos principais museus e coleções de arte dos Estados Unidos. Em 1944, ele seria o primeiro artista negro a ganhar uma exposição solo no MoMA. *Lecture on Architecture*, presente no acervo do MAC USP, faz parte de um rico período de produção, quando Jacob Lawrence estava no auge de sua maturidade artística e no completo domínio da linguagem visual criada por ele para expressar a vida e história da comunidade negra americana. Essa obra foi adquirida por Barr e Miller por US\$ 300 dólares da galeria de Edith Halpert, de acordo com um recibo de venda encontrado no Archives of American Art.³¹

Alexander Calder, assim como Lawrence, também era um artista com amplo trânsito no MoMA nessa época. Dos artistas americanos na coleção, Calder era, talvez, o que tinha maior proeminência internacional e seria um favorito de críticos brasileiros como Mario Pedrosa e Sérgio Milliet. Sua presença na doação é facilmente compreensível pela estatura internacional que Calder havia adquirido em meados de 1940. Para entender a escolha de um Byron Browne e Robert Gwathmey, por outro lado, é preciso olhar mais atentamente para o que estava acontecendo no meio artístico americano naquele ano. Esses artistas tinham sido inseridos, ao lado de Everett Spruce, na polêmica exposição *Advancing American Art*.

Em outubro de 1946, o governo americano organizou uma mostra com 117 exemplos da nova arte americana. O título da exposição traduzia, literalmente, o objetivo político da iniciativa. *Advancing American Art* circulou em Paris, Praga, Porto Príncipe e Havana. Organizada por J. LeRoy Davidson com dinheiro do Escritório de Informação Internacional e Assuntos Culturais, a exposição havia sido planejada para um roteiro muito mais amplo, mas foi cancelada depois de críticas aos ensejos comunistas dos artistas e teor estético das obras. A apresentação de uma arte moderna demais, abstrata demais e de nomes antes vistos

Spruce and Morris Graves were part of Dorothy Miller's group and represented, each in its own way, the diversity of American Art. While Spruce was linked to the Texan landscape artists dedicated to the representation of the Great American Scene; Graves was associated to the American Northwest School, an artistic movement from the surroundings of Seattle that combined elements of Asian aesthetic with principles of the subconscious transposed into expressionist compositions.

Jacob Lawrence is the only Afro-American artist in the Rockefeller collection. Today he is celebrated as one of the most important artists of African descent of the 1940s. In 1946, he was already a phenomenon and gained the spotlight of the art scene mainly through the association with the Edith Halpert's Downtown Gallery. In 1941, Halpert exhibited Lawrence's best known series, *The Migration of the Negro*, catapulting the artist from Harlem to the center of the New York art scene. After that exhibition in Downtown Gallery, Lawrence's works were purchased by major museums and art collectors in the United States. In 1944, he was the first black artist to win a solo exhibition at MoMA. The painting *Lecture on Architecture*, from the MAC USP, is part of a productive period when Jacob Lawrence was at the height of his artistic maturity and in complete domain of the visual language he created to express the life and history of the Afro-American community. This work was acquired by Barr and Miller for \$ 300 dollars at Edith Halpert's gallery, according to a receipt found in the Archives of American Art.³¹

Alexander Calder, like Lawrence, was also an artist with a lot of influence in MoMA. Of the American artists in the collection, Calder was perhaps the one with greater international prominence and was a favorite of Brazilian critics like Mario Pedrosa and Sérgio Milliet. His presence in the donation is easily understood by the international stature that Calder had acquired in the mid-1940s. In order to understand the choice of a Byron Browne and Robert Gwathmey on the other hand, we must look more closely at what was happening on the American art world that year. These artists had been placed next to the Everett Spruce, in the controversial exhibition *Advancing American Art*.

³¹ Downtown Gallery records, 1824-1974. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

³¹ Downtown Gallery records, 1824-1974. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

In October 1946, the U.S. government organized an exhibition of 117 examples of new American Modern Art. The exhibition's title translated literally the political objective of the initiative. *Advancing American Art* traveled to Paris, Prague, Havana and Port-au-Prince. Organized by J. LeRoy Davidson with money from the Office of International Information and Cultural Affairs, the exhibition had been planned for a much larger itinerary, but was canceled after criticism about the communist aspirations of some of the artists and the aesthetic content of the art work. The exhibition of an art too modern, too abstract and of artists whose names were only seen in select circuits — such as New York galleries, private collections and MoMA — was one of the reasons behind the immense failure of the exhibition. According to the historian Margaret Lynne Ausfeld, the significance of *Advancing American Art* is more associated to the response it generated than to the artworks themselves. “The controversy was only related to art because art itself had become a political topic in the 1930s and 1940s”.³²

We will not go further into details of this fascinating exhibition, but to recall its history is important to understand the status of Everett Spruce, Byron Browne and Robert Gwathmey in the art scene in 1946. There was such a competitive market for the works of these artists in a way that would never repeat itself in the following years. Their names were on the rise, as well as galleries which sold their works. This, in part, explains why they were included in the donation to Brazil.

Conclusion

Despite the crucial relevance of the Rockefeller donation and unquestionable caliber of artists included in the collection, it is an almost forgotten chapter in the Art History in Brazil. Through this article, an attempt was made to show an overview of the historical background leading to the selection of artworks, demonstrating how the hastily assembled gift of Nelson Rockefeller complemented his much wider economic and political agenda. Through the documentation available in the archives of MAC USP, MoMA and the Rockefeller

apenas em circuitos seletos — galerias nova-iorquinas, coleções privadas e o MoMA — teria sido um dos motivos por trás do fracasso retumbante da mostra. Segundo interpreta a historiadora Margareth Lynne Ausfeld, o significado de *Advancing American Art* se dá mais pela resposta que gerou do que pela seleção de obras em si. “A controvérsia só foi relacionada com arte porque a própria arte tinha se tornado um tópico político nos anos 1930 e 1940.”³²

Não cabe aqui entrar nos detalhes desta fascinante exposição, mas recuperar sua história é importante para entender o *status* de Everett Spruce, Byron Browne e Robert Gwathmey no cenário da arte em 1946. Havia um mercado aquecido para as obras destes artistas como nunca mais se repetiria nos próximos anos. Seus nomes estavam em nítida ascensão, assim como as galerias que comercializavam suas obras, o que faz entender melhor sua inserção da doação ao Brasil.

Considerações finais

Apesar da imensa relevância da doação Rockefeller e do calibre inquestionável dos artistas contemplados na coleção, esse é um capítulo quase esquecido da historiografia da arte brasileira. Por meio deste artigo, procurou-se pincelar o contexto histórico que envolveu a seleção das obras, mostrando como o presente de Nelson Rockefeller, reunido às pressas, vem para subsidiar uma agenda mais ampla de cunho mais econômico e político. Por meio da documentação disponível nos arquivos do MAC USP, do MoMA e do Rockefeller Archive Center, foi possível identificar Alfred Barr e Dorothy Miller como os curadores responsáveis pela compra das 14 obras enviadas ao Brasil, ficando claro como cada curador deixou sua marca no conjunto reunido. Por fim, procura-se ressaltar que a proposital diversidade estética da coleção subsidia um discurso sobre a universalidade e liberdade estética da arte moderna, tal qual defendida e chancelada pelas paredes do MoMA.

Não se sabe, ao certo, a capilaridade que essas 14 obras tiveram, se tiveram, entre artistas, críticos e intelectuais brasileiros. A bibliografia existente sobre a doação não indica que as obras tenham sido expostas, conjuntamente, para um público amplo

³² AUSFELD, M. L.; MECKLENBURG, V. *Advancing American art: politics and aesthetic in the State Department Exhibition 1946-48*. Montgomery: Montgomery Museum of Fine Arts, 1984, p. 13.

³² AUSFELD, M. L.; MECKLENBURG, V. *Advancing American art: politics and aesthetic in the State Department Exhibition 1946-48*. Montgomery: Montgomery Museum of Fine Arts, 1984, p. 13.

no ano de sua chegada ao Brasil. Sabe-se que talvez tenham sido apresentadas em uma solenidade na Biblioteca Municipal e expostas momentaneamente na Seção de Arte,³³ um dos primeiros espaços públicos para a apreciação de arte moderna no Brasil. Há um melhor registro da repercussão de duas das obras específicas — o móbile de Calder e a composição de Léger — que foram incluídas por Leon Dégand na exposição inaugural do MAM, *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, tendo contribuído para a acalorada discussão entre a arte abstrata e a figuração, que pautou o debate artístico no Brasil por boa parte da década de 1940. A inclusão do Calder e do Léger na mostra seminal do MAM atesta, novamente, para a importância histórica dessa doação. Ainda não foi feito um trabalho significativo de documentação sobre a repercussão dessas obras no Brasil, tampouco foi realizada uma análise crítica sobre o impacto que a doação Rockefeller teve nas discussões estéticas sobre arte e modernismo realizadas no Brasil dos anos 1940 e 1950. Uma mais ampla investigação neste sentido ainda se faz necessária.

Archive Center, it was possible to identify Alfred Barr and Dorothy Miller as the curators responsible for the purchase of 14 works sent to Brazil. It is clear how each curator has left his and her mark in the selection. Finally, it was possible to highlight how the aesthetic diversity of the collection subsidizes a narrative of universality and aesthetic freedom of Modern Art, as it was defended by the walls of MoMA.

No one knows for sure what was the capillarity of these 14 artworks among Brazilian artists, critics and intellectuals. The existing literature about the donation does not indicate that the works were exhibited together to a broad audience in the year of their arrival to Brazil. It is known that they may have been presented in a ceremony at the Municipal Library and briefly exposed in Art Section,³³ one of the first public spaces for the appreciation of Modern Art in Brazil. There is a better record of the impact of two specific works — the Calder mobile and the composition of Léger — that were included by Leon Dégand in the inaugural exhibition of the MAM, *Figurativismo ao Abstracionismo*, thus having contributed directly to the heated discussion between Abstract art and Figurative art, which dominated the artistic debate in Brazil for much of the 1940s. The inclusion of Calder and Léger in the seminal exhibition at MAM attests once more to the historical importance of this donation. There has not been conducted significant work of documentation about the impact of these artworks in Brazil nor a critical analysis of the impact that the Rockefeller donation had to the aesthetic discussions about art and modernism that took place in Brazil from 1940 to 1950. A broader research in this topic is still pending.

³³ GONÇALVES, Lisbeth R. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1992, p. 81.

³³ GONÇALVES, Lisbeth R. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1992, p. 81.



1



2



3



4

1 Byron Browne. *Women of the Circus* [Mulher de Circo], 1946.

2 Alexander Calder. *Yellow Plane* [Plano Amarelo ou Móbile Amarelo, Preto, Vermelho e Branco], sem data.

3 Georg Grosz. *Bestiality Marches On* [A Bestialidade Avança], 1933.

4 Morris Graves. *In the night* [Na Noite]. 1943.



5



7



6

5 Fernand Léger. *Composition* [Composição], 1938.

6 André Masson. *Germination* [Germination], 1942.

7 Marc Chagall. *Spring* [Primavera], 1938.



8

8 Jacob Lawrence. *Lecture on Architecture* [Aula de Arquitetura], 1946.

9

9 Arthur Osver. *Forest of Chimneys* [Floresta de Chaminés], 1945.



10 Max Ernst. *Picture for Young People* [Quadro para Jovens], 1943.

10

