

ATELIER 17

e a gravura moderna nas Américas

DOI: 10.11606/9788594195296

Organizadores

Carolina Rossetti de Toledo
Ana Gonçalves Magalhães
Peter John Brownlee

ebook

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

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



São Paulo

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

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

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-94195-29-6



9 788594 195296

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

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

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

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

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

Ficha Técnica do Livro

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

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

Verbetes: Carolina Rossetti de Toledo e Taylor L. Poulin

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

Registro Fotográfico: Ding Musa

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

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

Revisão: Edméa Neiva

Tradução: Cid Knipel Moreira

Projeto Gráfico/Edição de Arte: Elaine Maziero

Edição Eletrônica: Ana Beatriz Rodrigues e Roseli Guimarães

Organização e Realização



Coorganização e Patrocínio



Apoio



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

Ana Magalhães

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

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

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

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

À medida que a pesquisa no grupo avançava, nossa atenção foi movida principalmente por dois fatores. O primeiro foi o fato de que quando Rockefeller chegou ao Brasil, em novembro de 1946, e apesar do empenho do cônsul norte-americano em São Paulo e de René d'Harnoncourt como diretor artístico do MoMA nas discussões, e do comitê que prepararia a criação do MAM, o presidente do Museu, o industrial Francisco Matarazzo Sobrinho (também conhecido como *Ciccillo* Matarazzo)⁴, já estava em campanha de aquisição na Itália e na França, para trazer trabalhos representativos para o início do primeiro núcleo das coleções do Museu. O segundo foi o fato de que, não obstante os representantes norte-americanos desempenharem um papel fundamental na concepção da instituição, a presença de artistas norte-americanos não correspondia a essa influência. Um aspecto importante a ser considerado aqui é que, na segunda metade da década de 1940, a arte norte-americana ainda não havia se tornado o paradigma do modernismo, e ainda batalhava para ser vista em Paris (GUILBAUT, 1983). As políticas externas culturais dos Estados Unidos nem sempre estiveram voltadas ao Brasil,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

REFERÊNCIAS

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