

A galeria 512 do MoMA: deslocamentos artísticos e a perpetuação de uma narrativa

Yacy-Ara Froner Gonçalves
Bruno Henrique Fernandes Gontijo

Como citar:

FRONER GONÇALVES, Y.-A.; FERNANDES GONTIJO, B. H. A galeria 512 do MoMA: deslocamentos artísticos e a perpetuação de uma narrativa. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 7, n. 3, p. 709-737, set.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i3.8673200. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8673200>.

Imagem [modificada]: . Gallery 512: Circle and Square. Fonte: MoMA, Nova Iorque.

A galeria 512 do MoMA: deslocamentos artísticos e a perpetuação de uma narrativa

MoMA's 512 gallery: artistic displacements and the perpetuation of a narrative

Yacy-Ara Froner Gonçalves; Bruno Henrique Fernandes Gontijo*

RESUMO

O presente artigo pretende discutir o processo de formação de discursos e construção de narrativas no âmbito de projetos expográficos museais voltados aos movimentos de arte latino-americanos. Essa análise será realizada à luz do que Jacques Derrida (1930-2004) denominou de “mal de arquivo” (1995), em diálogo com o conceito de imaginação curatorial, conforme pensado por André Malraux (1901-1976) em *Le Musée Imaginaire*, de 1947. O referencial teórico concernente às noções de coleções e colecionismo será obtido a partir do texto “O Colecionador”, de Walter Benjamin (2009). Por meio da interlocução com esses autores e através de uma reflexão autoral, o texto propõe uma análise da Galeria 512, atualmente em exposição no *The Museum of Modern Art* (MoMA), em Nova Iorque, questionando e revendo a narrativa reiterada que conecta os artistas concretos latino-americanos a Piet Mondrian (1872-1944), por meio do descolamento dos conceitos pré-concebidos.

PALAVRAS-CHAVE

Coleção. MoMA. Mal de arquivo. Museu Imaginário. Neoconcretismo.

ABSTRACT

This article intends to discuss the construction of discourses and narratives carried out within the framework of museum expographic projects aimed at Latin American art movements. This analysis will be carried out in the light of what Jacques Derrida (1930-2004) called “archive fever” (1995), in dialogue with the concept of curatorial imagination, as thought by André Malraux (1901-1976) in *Le Musée Imaginaire*, 1947. The theoretical framework concerning the notions of collections and collecting is obtained from the text *The Collector*, by Walter Benjamin (2009, 1st ed. 1982). Through dialogue with these authors and through an authorial reflection, the text proposes an analysis of Gallery 512, currently on display at The Museum of Modern Art (MoMA),

in New York, questioning and reviewing the reiterated narrative that connects Latin American concrete artists to Piet Mondrian (1872-1944), through the detachment of pre-conceived concepts.

KEYWORDS

Collection. MoMA. Archive Fever. Imaginary Museum. Neoconcretism.

Introdução

Em livro publicado originalmente em 1947 e traduzido para o português em 2001, Jacques Derrida (1930-2004) propõe uma discussão em torno da natureza do arquivo a partir da teoria psicanalítica de Sigmund Freud (1856-1939), no que ele chamou de “mal de arquivo”; nessa obra, ele sinaliza a existência do princípio de destruição e, portanto, da pulsão de morte na iminente perda da memória. Nas estruturas que constituem o arquivo, a “memória que ele abriga é o mesmo que dizer que a esquece” (Derrida, 2001: 12); o lugar do abrigo é também o da dissimulação, em que outras perspectivas são apagadas para dar lugar a uma narrativa que é reafirmada.

Assim, um projeto curatorial será sempre excludente, pois, diante das infinitas ordenações possíveis para a formação e extroversão do acervo selecionado a partir das coleções dos museus, seriam possíveis incontáveis leituras para os momentos históricos e artísticos não colecionados ou revelados. A pulsão presente nos arquivos, como conclui Derrida, tem a “vocação silenciosa” de queimá-los e de levar à “amnésia”. A repetição, por sua vez, é indissociável da pulsão de morte, perpetuando discursos narrativos que deslocam os objetos artísticos de outros contextos e

interpretações possíveis.

André Malraux (1901-1976) antecede Derrida ao argumentar que a ação profunda do *Museu Imaginário* se assenta em sua relação com a morte, já que pelo processo de metamorfose nasce um novo mundo “em que cada obra-prima tem por testemunhas todas as outras e se torna obra-prima de uma arte universal cujas obras, reunidas em assembleia, estão a criar valores ignorados” (Malraux, 2004: 250).

O autor atenta para a existência de um sistema de substituição e de transferência de sentidos a partir do modo como os museus apresentam suas coleções, sendo que este mecanismo é construído através do princípio da exclusão: “a reunião de tantas obras-primas, e a ausência de tantas outras obras-primas, convoca, em imaginação, todas as obras-primas” (Malraux, 2004: 11). Malraux sugere a existência de um “Museu Imaginário” em que as obras são apresentadas fora do seu contexto histórico/cultural e submetidas a um processo de metamorfose, no qual passam a pertencer simultaneamente ao “mundo real”, em que foram produzidas, e a um “mundo irreal”, que prolonga e atua sob a sua significação. O sentimento da perda, do apagamento e da ausência pode ser encontrado em diversas obras suas, como *As Vozes do Silêncio*, de 1951, ou mesmo nas inúmeras orações fúnebres proferidas em momentos exemplares, como durante a transferência das cinzas para o Panthéon, em Paris, do mentor da resistência francesa durante a Segunda Grande Guerra (1939-1945), Jean Moulin (1899-1943), em 1964; ou nos funerais de Georges Braque (1882-1963) e de Le Corbusier (1887-1965). Ao lado da compreensão profunda da efemeridade dos homens diante da morte, instala-se um sentimento contraditório que reconhece a permanência da obra – das ideologias e da criação – ao mesmo tempo que compreende sua fragilidade diante do tempo.

Walter Benjamin (1892-1940) apresenta uma perspectiva anterior à de Malraux sobre o tema, quando considera que “o verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço (e não nos representar no espaço delas)” (Benjamin, 2009: 240). Segundo Benjamin,

a contemplação do passado e de todos os seus feitos só pode ser realizada no tempo presente através de uma perspectiva atualizada que pertence ao “nosso espaço”.

O autor aponta como característica do colecionismo e do colecionador a capacidade de organizar os objetos através de um “arranjo surpreendente” que leva em consideração o passado em suas vertentes de gênese e de qualificação objetiva, produzindo uma espécie de “enciclopédia mágica” para cada item da coleção. Para tanto, são consideradas algumas questões, tais como a proveniência, preços de aquisição e toda a crônica que envolve o objeto até que ele convirja em parte de uma coleção específica. Conforme destaca Benjamin, todos esses atributos ligados ao objeto permitem que ele galgue um posto de valorização na coleção, já que “as coisas se enriquecem através do conhecimento de sua gênese e sua duração na história” (Benjamin, 2009: 245).

Assim, a intenção maior do colecionador é aniquilar a dispersão e, de certa forma, dirimir o caos como as coisas estão ordenadas no mundo. Os critérios mais usuais utilizados nos arranjos das coleções são provenientes do agrupamento pela afinidade ou através da progressão histórica dos objetos. Benjamin ressalta a proximidade existente entre alegoristas e colecionadores, pois a coleção está fadada a ser eternamente fragmentada se lhe falta uma peça; é exatamente esse o princípio da alegoria, que desliga as coisas de seu contexto e “confia na meditação para elucidar seu significado” (Benjamin, 2019: 245). Por fim, já que a acumulação nunca será completa, uma peça pode ser substituída por outra sem que seja possível prever o resultado que será instaurado ao conjunto.

Como demonstra Froner (2015), o colecionismo artístico que emerge entre os séculos XIX e a primeira metade do século XX é pautado pela perspectiva de construção de uma narrativa. As curadorias se organizam de modo a categorizar estilos, escolas e artistas, estruturando uma História da Arte e da Estética “oficialmente” instituída, porém excludente. Froner alerta para o fato de que o gosto aparentemente individual do colecionar está

diretamente impregnado pelo paradigma estrutural que é constantemente reafirmado por modelos acadêmicos e museais, “se a percepção é uma função do tempo, a passagem do tempo pelo crivo civilizatório subsiste pela narrativa” (Froner, 2015: 167). O discurso que se revela a partir da análise das coleções e de sua exposição pública está alinhado com uma “visão de mundo específica” que notadamente distingue o “eu” do “outro”.

Pretendemos, neste artigo, discutir de que forma e em qual medida os textos acima anunciados podem dar conta da singularidade poética na arte abstrata geométrica produzida na América Latina nas décadas de 1940-50?

Descolamentos na Galeria 512 do MoMA

Primeiramente, torna-se importante compreender o alinhamento de narrativas que envolve os movimentos da Arte Concreta e do Neoconcretismo no Brasil em relação às vanguardas europeias da primeira metade do século XX e de que forma esses discursos são reproduzidos nos processos curatoriais e colecionistas dos museus; em um segundo momento, a percepção de que essa enunciação dominante torna excludente – e, portanto, ausente, silenciado ou esquecido – qualquer outro modelo de análise.

O 5º andar do prédio do The Museum of Modern Art (MoMA), em Nova Iorque, é inteiramente destinado à exibição da Collection 1880s-1940s que se divide em 21 galerias temáticas. Tal como explica o próprio museu em sua página institucional, as salas estão dispostas de uma forma vagamente¹ cronológica e buscam explorar um argumento particular. Para tanto, todas elas possuem uma numeração sequencial de três dígitos que vai do 500 ao 523, além de um título que faz sugestão à tônica explorada.

A sala de número 512 da coleção do MoMA, em exposição desde 2020 em substituição à sala *Abstraction and Utopia* (que esteve aberta de 2019

a 2020), é denominada *Circle and Square, Joaquín Torres-García and Piet Mondrian: abstraction above and below the equator* (Círculo e Quadrado, Joaquín Torres-García e Piet Mondrian: abstração acima e abaixo do equador). *Circle and Square* é uma menção ao grupo *Cercle et Carré*, fundado em 1929 pelo uruguaio Joaquín Torres-García (1874-1949) e pelo belga Michel Seuphor (1901-1999), que atuou na divulgação da corrente construtivista internacional, tanto por meio de obras e exposições quanto através da publicação de uma revista especializada de mesmo título. O lema do grupo – “*Notre programme fût ‘Construction’, fusse figuratif ou non-figuratif*” (Nosso programa será ‘Construção’, seja figurativa ou não-figurativa) – foi exposto na primeira coletiva do grupo em abril de 1930, na Galeria 23, em Paris².

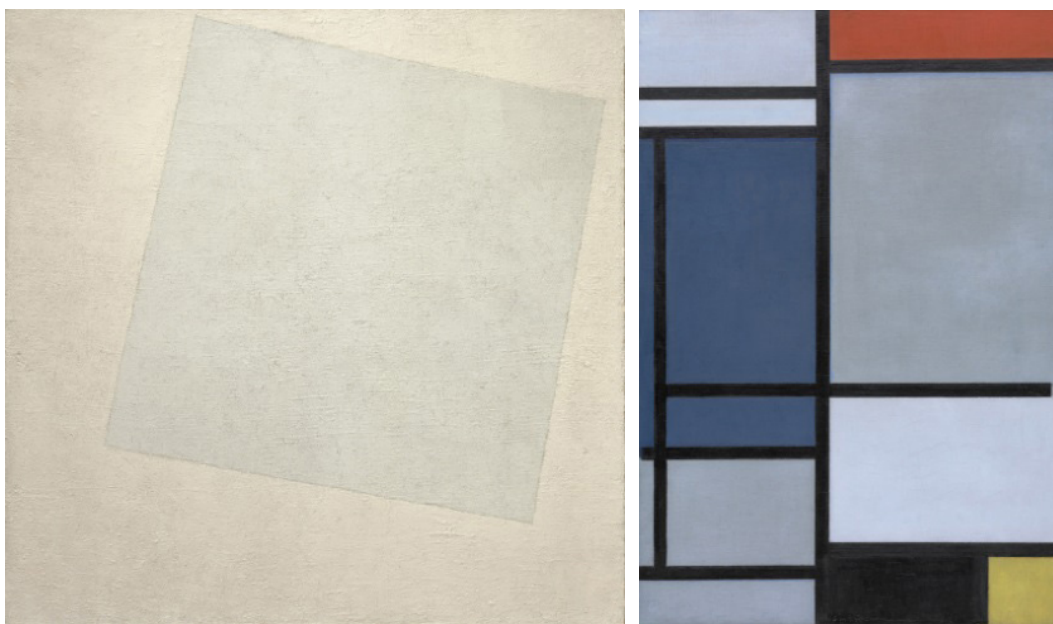


FIG. 1. Kazimir Malevich, *Suprematist Composition: White on White*. 1918. Óleo s tela, 79,4 x 79,4 cm.

Fonte: MoMA, Nova Iorque.

FIG. 2. Piet Mondrian, *Composition with Red, Blue, Black, Yellow, and Gray*. 1921. Óleo s tela, 76 x 52,4 cm.

Fonte: MoMA, Nova Iorque.

No caso do projeto expográfico anterior do MoMA, a curadoria

privilegiou obras de artistas europeus considerados “protagonistas” da vanguarda abstrata na década de 1920. Do Suprematismo Russo estavam representados Kazimir Malevich (1879-1935), com três obras [Fig. 1]; El Lissitzky (1890-1941), com uma obra; Liubov Popova (1889-1924), com uma única obra; e Aleksandra Ekster (1882-1949), também com uma obra. Como representantes do Neoplasticismo, integrantes e criadores do *De Stijl*, estavam Piet Mondrian (1872-1944), com três pinturas [Fig. 2], e Georges Vantongerloo (1886-1965), com uma escultura.

O projeto curatorial que atualmente³ está em exibição aponta para notadamente uma outra perspectiva: a suposta “influência” derivada das vanguardas abstratas da década de 1920 na construção de uma linguagem concreta na América Latina nos anos de 1940 e 1950, em especial na Argentina, Brasil e Uruguai. A configuração vigente da sala reitera um discurso que filia uma vertente da abstração geométrica desses países sobretudo à figura de Piet Mondrian⁴, como é possível confirmar através das citações diretas existentes no “Manifesto Neoconcreto” (1959), no Brasil, de forma indireta no “Manifesto Madí” (1946), na Argentina, e nos escritos deixados pelos próprios artistas. A lacuna deixada em *Circle and Square* é a omissão de protagonistas latino-americanos da exposição introdutória do grupo, como Jaime A. Colson (1901-1975), artista da República Dominicana, e o reforço em Mondrian, o que omite o peso de Torres-García, tanto na fundação do grupo com Seuphor, quanto no arco de internacionalização que se expande para além da territorialidade europeia.

A galeria faz parte do complexo expositivo do MoMA denominado *The David Geffen Wing*, em menção ao colecionador e filantropo norte-americano que, em 2016, fez um aporte de US\$100 milhões para o projeto de expansão do museu. Em contrapartida, três andares de novas galerias, além do conjunto de salas presente no quarto andar do edifício original, receberam o nome do magnata, conforme atesta reportagem do *New York Times* de 21 de abril de 2016. A reestruturação da atual Galeria 512 foi liderada pela curadora norte-americana Beverly Adams, que no museu exerce o cargo “Estrellita

Brodsky para a coleção de arte latino-americana”, com assistência curatorial da norte-americana Lydia Mullin e da francesa Charlotte Barat. Novamente, a lacuna reside na ausência de voz de uma curadoria latino-americana que pudesse ampliar a potência da exposição por meio de um olhar subsidiado pela autoridade da identidade.

O único quadro de Mondrian que se manteve na Galeria 512, tanto no projeto de 2019-20 como no vigente, é o em formato de losango retângulo intitulado *Composição em branco e preto* (1926) [Fig. 3]. Ao analisar esse quadro, Meyer Schapiro (2001) destacou que, apesar de aparentemente se tratar de um quadrado parcialmente encoberto e inserido no losango, Mondrian nos induz a uma continuidade da imagem para além do quadro. Para Schapiro, essa obra “não procura abolir a ilusão de um espaço que se dilata para além da tela ou dos seus limites, nem as ambiguidades de aparência e realidade” (Schapiro, 2001: 36). É exatamente o princípio da espacialidade, um dos pilares da dita ascendência derivada de Mondrian na arte abstrata latino-americana, que o museu busca explorar na nova configuração da sala.



FIG. 3. Piet Mondrian, *Tableau I: Lozenge with Four Lines and Gray*, 1926. Óleo s tela, 117.2 × 115.6 cm. Fonte: MoMA, Nova Iorque.

André Malraux (2004) destaca a capacidade que o “Museu Imaginário” possui de transformar os fragmentos sugeridos pelo domínio das formas dos antecessores, alterando as suas linguagens quando esses são “ressuscitados” e apresentados nos museus. Colocando lado a lado obras de períodos diversos e provenientes de circunstâncias distintas, o confronto induz a uma valoração técnica ou a uma busca de concordância e compatibilidade entre pares. A exposição de quatro quadros de Mondrian circundados por obras de artistas uruguaios, argentinos e brasileiros ligados ao concretismo induz à leitura de que estes, e mesmo outros da mesma escola não representados na galeria, estariam de certa forma retomando uma predeterminada linha de pesquisa. Como afirma Malraux, “o acaso quebra e o tempo metamorfoseia; mas somos nós que escolhemos” (Malraux, 2021: 182); assim, o processo de curadoria e o modo como as obras são apresentadas aos visitantes constituem-se em uma tentativa de forjar narrativas e perpetuar uma interpretação comum para a história.

No caso da Galeria 512, percebe-se a existência de um “eu” primordial que se insere na tradição oficial da História da Arte europeia e um “outro”, artistas latino-americanos, que são categorizados a partir de um estilo já historicamente consolidado e tributário dos modelos norte-centrados. Essa análise se torna ainda mais intrincada por não se tratar de um fenômeno apenas de crítica, mas notavelmente registrada pelos próprios artistas, basta ler a carta que Lygia Clark (1920-1988) escreve a Mondrian, em maio de 1959:

Hoje me sinto mais solitária que ontem. Senti uma enorme necessidade de olhar o teu trabalho, velho, também solitário. Dei com você numa foto fabulosa e senti como se você estivesse comigo e com isto já não me senti tão só. Talvez amanhã possa dar também de meus olhos, de minha solidão e de minha teimosia a alguém que será um artista como eu ou talvez mais ainda, como você. Não sei para que você trabalhava. Se eu trabalho, Mondrian, é para antes de mais nada me realizar no mais alto sentido ético-religioso. Não é para fazer uma superfície e outra (...) você já sabe que eu continuo o seu problema, que é penoso (Clark, 2006: 46)⁵.

O sentimento expresso nesta carta é, ao mesmo tempo, um sentimento de ausência presentificada, o tributo que só existe na intermitência da morte, e uma compreensão profunda das conexões da nova arte brasileira à arte de Mondrian, chamada de velha, apesar da temporalidade curta, pois provém do Velho Mundo. A modernidade se anuncia, assim, sob o luto e a melancolia da novidade efêmera.

O paradoxo instalado no título dado à Galeria 512 está, simultaneamente, na busca do elo direto entre as vanguardas europeias e o concretismo latino-americano, ao mesmo tempo em que procura encontrar uma autonomia expressiva abaixo da linha equatorial das Américas. O papel decisivo de Torres-García na fundação do grupo *Cercle et Carré*, em 1930, em Paris, além da sua participação na exposição homônima, conecta o artista uruguaio ao holandês e aos belgas Michel Seuphor e a Georges Vantongerloo, como citado anteriormente, na sala do MoMA com a escultura *Construction of Volume Relations* (1921)⁶ [Fig. 4].



FIG. 4. Georges Vantongerloo, *Construction of Volume Relations*, 1921. Mogno, 41 x 14.4 x 14.5 cm. Fonte: MoMA, Nova Iorque.

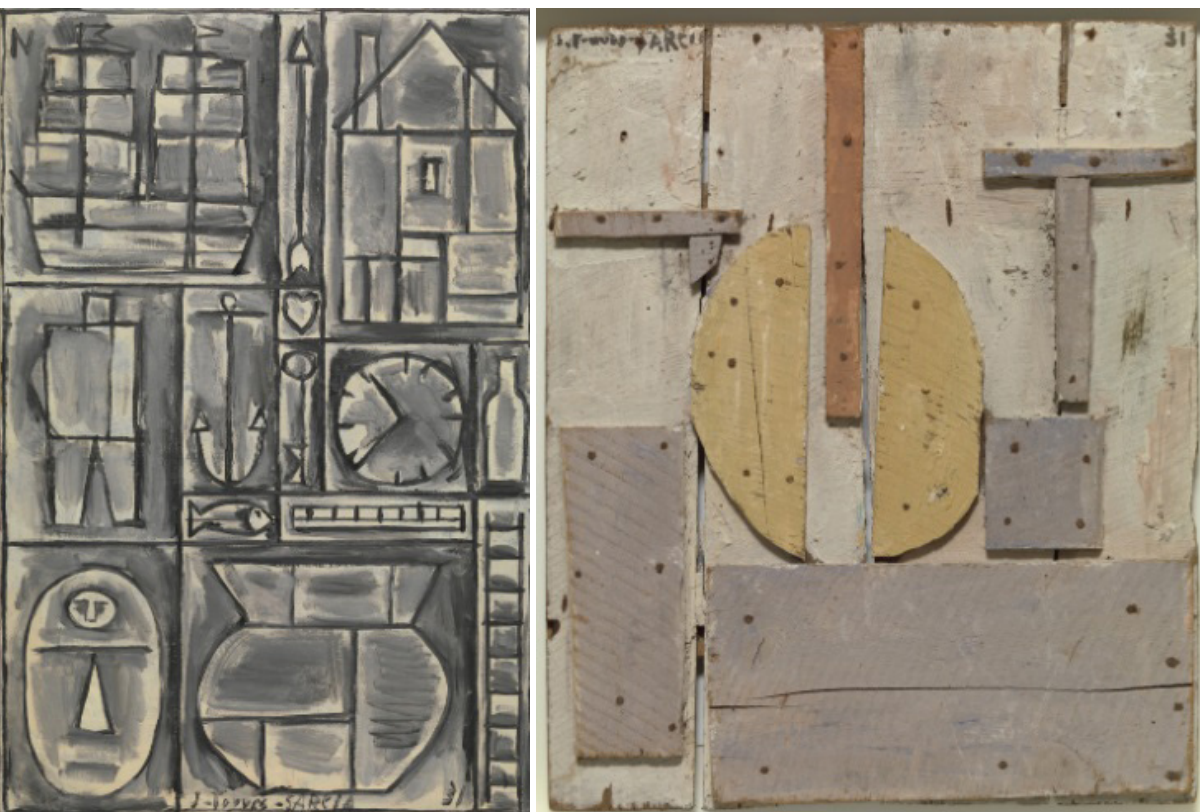
A trajetória de Torres-García vai ao encontro da de Piet Mondrian, quando, no ano de 1929, planejam uma ação conjunta contra a tendência Surrealista do período. Conforme constata Juan Fló (1991), no ambiente parisiense do início da década de 1930 eram ínfimas as possibilidades de se destacar como artista aqueles que se opusessem às correntes artísticas relacionadas ao formalismo de vanguarda. Por outro lado, as obras neoplasticistas, marcadas por um austero radicalismo, mas tão alheias à produção artística de Torres-García do período, parecem tê-lo impressionado e estimulado a uma reavaliação pessoal frente às vanguardas.

O grupo *Cercle et Carré* expandiu as fronteiras em sua exposição inaugural, reafirmando a propensão pela utilização de uma plástica pura nos 130 trabalhos exibidos. Nos quatorze dias⁷ em que as obras puderam ser visitadas na *Galerie 23*, da Rue La Boétie, foram expostos trabalhos de artistas como Georges Vantongerloo, Fernand Léger (1881-1955), Wassily Kandinsky (1866-1944), Piet Mondrian e do próprio Torres-García⁸.

As obras de Torres-García presentes na exposição de 1930 apresentam algumas correspondências e outros tantos desajustes com o programa neoplasticista, sendo ele notoriamente o mais flexível e “menos atado a las exigencias estrictas de un programa de abstracción y geometría” (Fló, 1991: 16). De modo tal que Fló (1991) considera difícil precisar o quanto das experiências do grupo de Mondrian foi realmente absorvido no trabalho de Torres-García durante esse período e nos trabalhos posteriores. O sentido metafísico nas obras do uruguaio, em congruência com o sentido “extraestético” das artes primitivas, tem o seu apogeu quando o artista retorna ao seu país natal, em 1934, desenvolvendo e consolidando o conceito de Universalismo Construtivo. De toda forma, integrando um grupo como o *Cercle et Carré*, com amarras estéticas bem delimitadas, o artista dificilmente poderia empreender um projeto tão anômalo em relação ao coletivo.

É justamente Torres-García o segundo artista com maior número de obras na sala do MoMA: duas delas ainda do seu período na Europa,

Composition (1931) [Fig. 5] e *Construction with Curved Forms* (1931) [Fig. 6], e outra produzida após seu retorno ao Uruguai, *Construction in White and Black* (1938) [Fig. 7], já sob a égide do Universalismo Construtivo. Posto isso, a narrativa essencial que o MoMA vai reforçar com a estruturação da Galeria 512 está lançada: a continuidade e a transformação da corrente abstrata geométrica nos trópicos Sul-Americanos. Contudo, cabe a pergunta: se o princípio da modernidade é internacionalista, refratário aos princípios geográficos, por qual razão, e apesar do protagonismo de um artista latino-americano na formulação dos princípios, a zona de influência permanece europeia, assim como o artista indiciário, em uma sala que, em princípio, deveria compreender a modernidade latino-americana?



FIGS. 5-6. Joaquín Torres-García. *Composition*. 1931. Óleo s tela, 91.7 x 61 cm. *Construction with Curved Forms*, 1931. Óleo s tela, 49.5 x 41 x 1.3 cm. Fonte: MoMA, Nova Iorque.

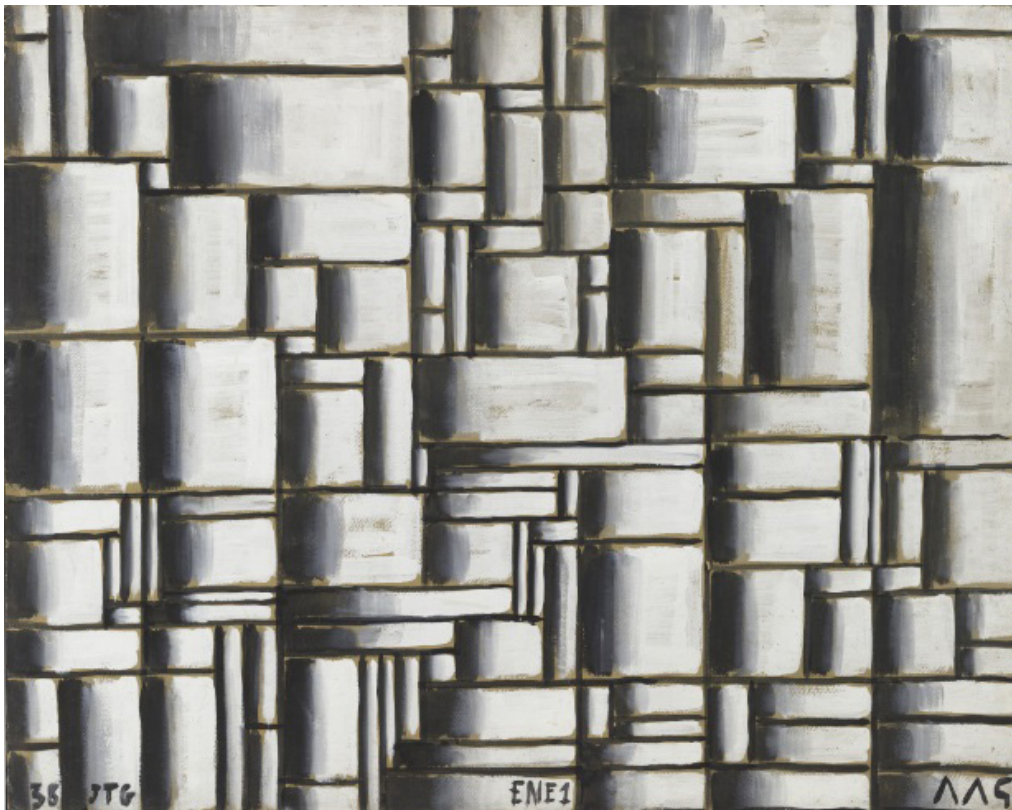


FIG. 7. Joaquín Torres-García, *Construction in White and Black*. 1938. Óleo s tela, 80.7 x 102 cm.

Fonte: MoMA, Nova Iorque..

A evocação que o museu empreende ao grupo *Cercle et Carré* é da esfera da semântica, efetivamente nenhuma das obras que compõem a sala fizeram parte da exposição parisiense de abril de 1930. Uma leitura ingênua, a partir das indicações da sala do MoMA, poderia transparecer que o retorno de Torres-García ao Uruguai, em 1934, foi o embrião de um movimento que iria se instaurar de modo decisivo ao longo da década de 1940 na Argentina/Uruguai e na década seguinte no Brasil.

O processo é mais complexo e intrincado. A historiografia da arte brasileira, a partir dos artigos de época publicados pelos críticos Mário Pedrosa (1900-1981) e Ferreira Gullar (1930-2016), vincula o florescimento de um concretismo brasileiro ao “efeito” provocado pela I Bienal de São

Paulo, em 1951, e à presença das obras do suíço Max Bill (1908-1994). A influência das obras de Torres-García para os artistas concretos, em São Paulo, e neoconcretos, no Rio de Janeiro, é pouco conclusiva, a começar pelos próprios manifestos. Além disso, os artistas brasileiros tentam se desvincular da experiência concreta rioplatense, iniciada uma década antes, e continuar a discussão plástica a partir de Mondrian e Malevich.

Na edição do jornal *Correio da Manhã* de 6 de agosto de 1960, Waldemar Cordeiro (1925-1973) rebate a crítica⁹ de Ferreira Gullar à exposição dos artistas concretos de São Paulo no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio). Em tom de deboche, a começar pelo título do artigo, “Néo-retórica”, Cordeiro denuncia a expressão “arte neoconcreta”; nas palavras do artista, “um mero jogo de palavras” para afirmar uma suposta superioridade do movimento carioca frente ao grupo paulista.

Na cultura contemporânea não há lugar para Robinsons Cruzoos, mesmo quando se apresentam como concretos, pós ou neos. Citei “supostos problemas novíssimos” referindo-me a falsos problemas noticiados em termos de “furo” jornalístico, como o da moldura por exemplo (aliás, explorado anteriormente à exaustão pelos Madí). (Cordeiro, 1960: 8).

A tréplica de Ferreira Gullar viria uma semana depois, na edição do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* (SDJB) de 13 de agosto de 1960. Com o título de “Resposta a Cordeiro”, o poeta maranhense acusa Waldemar Cordeiro de não ter “conhecimento do assunto” ao mencionar os Madí. Para Gullar, o movimento argentino não teria “exaurido” o problema da moldura, mas somente roçado “inconscientemente”, tal como antes dele haviam tentado artistas como Robert Delaunay (1885-1941), Kazimir Malevitch, Vladimir Tatlin (1885-1953), Hans Arp (1886-1966) e Sofia Taeuber (1889-1943). Gullar argumenta que todos esses artistas tangenciaram o problema, mas sem tirar as “consequências necessárias”, sem que houvesse uma colocação objetiva, que permitiria uma “nova interpretação dessas experiências”, como ele acredita suceder entre os artistas neoconcretos (Gullar, 2015).

Até que ponto essa posição epistemológica não serve mais a um confronto de posição em um mesmo território de projeção, mantendo a relação conservadora de uma intelectualidade norte-centrada, em detrimento do reconhecimento de uma autonomia poética construída por meio das inúmeras vertentes da modernidade artística latino-americana?

Os neoconcretos, em particular, dão especial atenção à obra de Mondrian na construção do discurso teórico de suas experimentações. O poeta Ferreira Gullar atua como uma espécie de porta-voz desse coletivo de artistas, cabendo a ele a redação do “Manifesto Neoconcreto”, além da série de artigos que publica sistematicamente no SDJB. Na edição de 25 de junho de 1960, escreve Gullar, “outra característica da arte concreta está na sua re colocação do problema da bidimensionalidade do espaço pictórico, que tinha sido um dos pontos fundamentais da estética neoplástica de Mondrian” (Gullar, 1977a: 106). É no próprio manifesto, no entanto, que Gullar releva de modo mais explícito o impacto proporcionado pelas obras e teorias do holandês para a investigação da espacialidade pretendida pelos Neoconcretos.

Ou bem a profecia de uma total integração da arte na vida cotidiana parece-nos possível – e vemos na obra de Mondrian os primeiros passos nesse sentido – ou essa integração nos parece cada vez mais remota e a sua obra se nos mostra frustrada. Ou bem a vertical e a horizontal são mesmo os ritmos fundamentais do universo e a obra de Mondrian é a aplicação desse princípio universal ou o princípio é falho e sua obra se revela fundada sobre uma ilusão. Mas a verdade é que a obra de Mondrian aí está, viva e fecunda, acima dessas contradições teóricas. De nada nos servirá ver em Mondrian o destrutor da superfície, do plano e da linha, se não atentarmos para o novo espaço que essa destruição construiu (Gullar, 1977c: 80-81).

No “Manifesto Madí”, de junho de 1946, também está implícito um desejo de dar continuidade às experimentações em arte a partir do ponto em que foram interrompidas pelas vanguardas europeias, além de superá-las através de novas soluções plásticas e de tratamento dos planos, a saber:

Ao articular os planos de cor, estritamente proporcionados e combinados, Madí projeta a pintura para além da velha fórmula que continha o pretensão planismo do neoplasticismo, do não-objetivismo, do construtivismo e de outras escolas da arte concreta em geral (1946, in *La pintura Madí*, tradução nossa)¹⁰.

É justamente essa nova espacialidade das experimentações concretas e neoconcretas, derivadas de Mondrian, que o MoMA dá ênfase ao colocar lado a lado [Fig. 8] uma obra do artista holandês, *Casulo* (1959) de Lygia Clark, o quadro *Sem título* (1956) de Lygia Pape (1927-2004) e a tela *Concreto 61* (1956) de Judith Lauand (1922-2022). Os casulos de metal produzidos por Clark são o primeiro intento da artista em superar o campo bidimensional e atravessar o espaço com suas lacunas. Mesmo que ainda os mantenham afixados na parede, a artista dá os primeiros passos para chegar à série *Bichos* (1960), que marca definitivamente a suplantação do plano da representação, não somente no que diz respeito à participação do espectador, mas também pela qualidade envolvida no processo. Em seu novo papel de participante, o espectador “aprende o seu desligamento com tudo que é fixo e morto e isso é o começo de uma aventura ética de se identificar à vida e não a um plano fixo que fixe a vida em uma representação” (Clark apud Borja-Villel, 1998: 123). É o projeto de fusão das esferas da arte e da vida, teorizado por Mondrian em seus escritos.

O quadro de Piet Mondrian que está exposto na galeria do museu em contraponto às obras das artistas brasileiras é *Broadway Boogie Woogie* (1942-43), pertencente, portanto, à última fase do pintor nos anos em Nova Iorque. As últimas telas produzidas pelo artista são consideradas menos ortodoxas e Mondrian permite-se apartar de alguns dos dogmas instaurados no período neoplástico das décadas de 1920 e 1930. Como bem observou Yve-Alain Bois (1994), os anos finais de Mondrian apontam para uma verdadeira libertação da cor e do ritmo, o que foi amplamente celebrado pela crítica.

E desta libertação vem *Victory Boogie Woogie*, esta que é muito apropriadamente considerada uma obra-chave, na qual São Jorge

finalmente mata seu dragão. Não há mais nenhuma superfície estável: mesmo os grandes blocos centrais de branco, que logicamente poderiam ser vistos como um fundo, parecem estar situados acima dos limites dos planos de cores (Bois, 1994: 361, tradução nossa)¹¹.

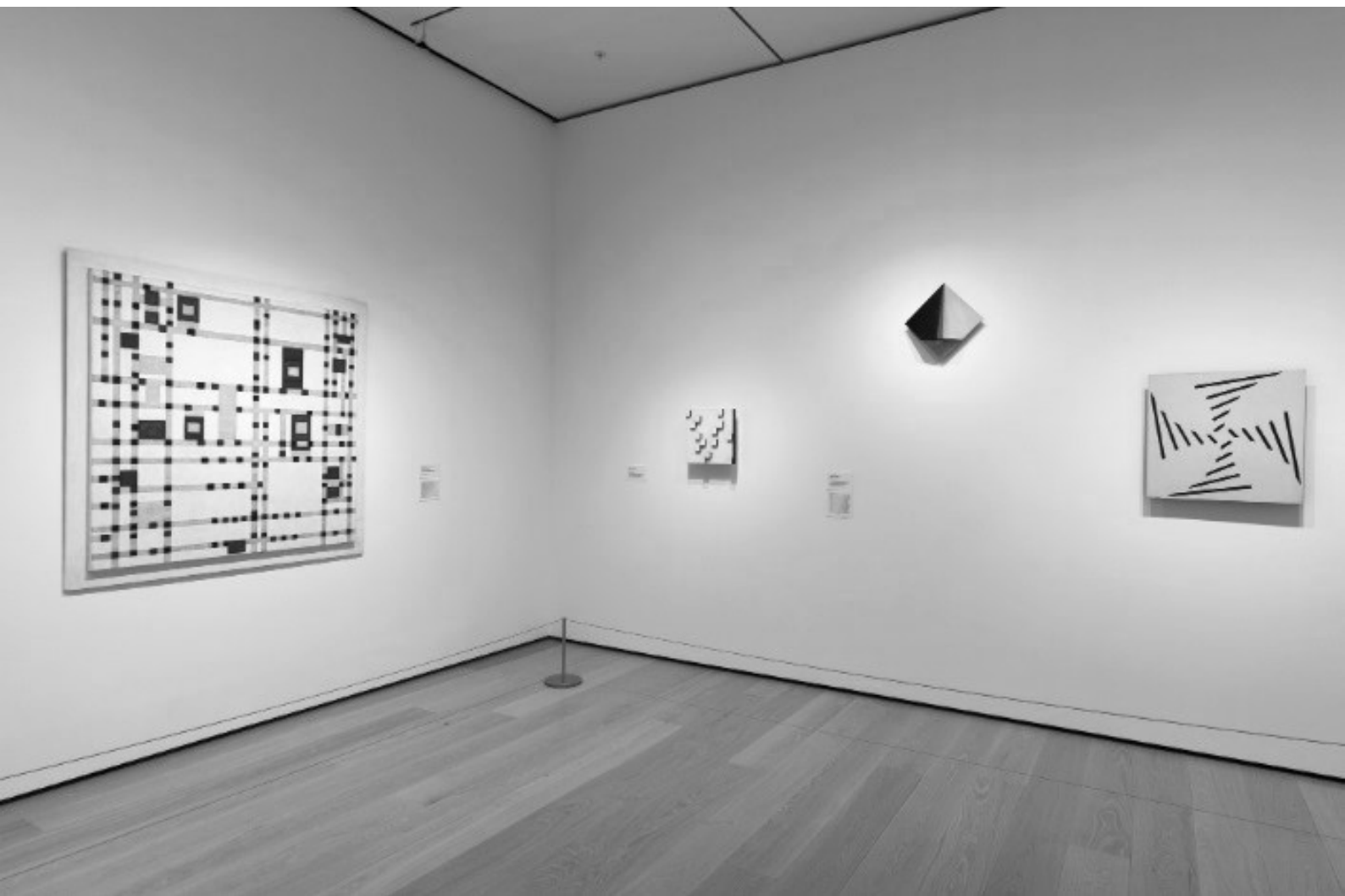


FIG. 8. Gallery 512: *Circle and Square*. Fonte: MoMA, Nova Iorque.

O diálogo entre as obras de Mondrian e de Torres-García e os artistas do *Movimiento Arte Madí* aparece na parede oposta da galeria. O quadro de Mondrian ali exposto é *Composition in White, Black and Red* (1936) [Fig. 9], a

mesma tela reproduzida na edição única da revista *Arturo* (1944), publicada em Buenos Aires poucos meses após o falecimento do artista. A publicação, considerada um marco introdutório da corrente abstrata geométrica rioplatense, utilizou a imagem do quadro do pintor holandês para ilustrar o artigo de Rhod Rothfuss (1920-1969) sobre a solução das molduras recortadas, portanto, irregulares. A justaposição do quadro de Rhod Rothfuss, utilizando o *marco recortado*, com a tela de Mondrian claramente sugere uma superação do projeto das vanguardas europeias. Ainda que fazendo uso de uma outra tela [Fig. 10] de Rothfuss, mesmo porque a que foi reproduzida na publicação encontra-se desaparecida, a Galeria 512 reproduz em sua parede [Fig. 11] um confronto de imagens que remete à revista *Arturo*.



FIG. 9. Piet Mondrian, *Composition in White, Black and Red*, 1936. Óleo s tela, 102.2 x 104.1 cm. Fonte: MoMA, Nova Iorque.

FIG. 10. Rhod Rothfuss, *Yellow Quadrangle*, 1955. Alquídicó e guache, 37 x 33 cm. Fonte: MoMA, Nova Iorque.



FIG. 11. Gallery 512: *Circle and Square*. Fonte: MoMA, Nova Iorque.

Sustentada por um pedestal no espaço entre o quadro de Mondrian e o de Rhod Rothfuss está uma escultura da artista argentina Yente (1905-1990) de 1946¹². A artista foi uma das pioneiras do abstracionismo geométrico argentino, tendo atuado tanto no *Movimiento Arte Madí* quanto na *Asociación Arte Concreto-Invencción*. Outro pintor argentino presente com uma obra na mesma parede, ao lado do quadro de Rothfuss, é o argentino Alfredo Hlito (1923-1993), cofundador da *Asociación Arte Concreto-Invencción* e signatário do *Manifiesto Invencionista* no ano de 1946¹³.

Das nove obras de artistas latino-americanos presentes na sala, sete delas são provenientes da coleção Patricia Phelps de Cisneros. Como discute Froner (2015), as instituições geradas pelo capital financeiro conduziram a “um novo formato de colecionismo particular que sai da esfera do privado e passa ao domínio público” (Froner, 2015: 170). A constituição de fundações culturais ligadas às coleções privadas é marcada pela presença da lógica financeira que se alia sobretudo à arte que envolve os princípios de modernidade e que reitera um discurso de progresso e desenvolvimento, considerando-se que “as coleções mais importantes na primeira metade do século XX surgem pelo capital das indústrias petrolíferas, de construção, de maquinário, têxteis e automobilísticas” (Froner, 2015: 170).

O MoMA foi beneficiário de duas grandes doações realizadas pela fundação dos Phelps de Cisneros. A primeira delas, em 2016, com o aporte de 102 obras, 64 de artistas brasileiros, no que o museu considerou à época uma doação “sem precedentes”, a maior já recebida até então. Somadas também 40 obras que foram doadas ao longo de um período de 16 anos anteriores a 2016, além de outras 90 obras doadas ao museu no ano de 2018, pelo menos 232 obras atualmente no acervo de arte latino-americana da instituição são originárias da coleção Patricia Phelps de Cisneros. Há de se notar que as doações de obras de artistas latino-americanos para grandes museus da Europa e dos Estados Unidos coincidem com um momento de sistemática internacionalização da arte produzida no continente, além de uma valorização monetária das obras de alguns desses artistas no mercado de arte global.

A reiteração do discurso expográfico que concatena o abstracionismo latino-americano com o neoplasticismo é verificável em outros museus euro-estadunidense-centrados. É o caso da sala *A view from São Paulo: Abstraction and Society*, em exibição na Tate Modern, em Londres. Com curadoria do inglês Matthew Gale, a galeria se propõe a decifrar as origens para a “invenção de uma nova sociedade”, a partir da I Bienal, de 1951, e da influência exercida pelos artistas europeus da primeira metade do século

XX. O texto curatorial destaca a abordagem rigorosa da arte geométrica na América do Sul que, aliada a um idealismo político, tinha o projeto da mudança social através da negação do passado.

O caráter orgânico da arte construtiva latino-americana se adapta à realidade da região, “variada, dispersa, contraditória, lúdica” (Morais, 1978: 38), especificidades que levaram Roberto Pontual (1939-1994) a cunhar a terminologia “geometria sensível” (1978) para definir o fenômeno. Pontual destaca o paradoxo existente na junção de duas palavras, a princípio conflitantes, em que o cálculo e a rigidez matemática se associam a uma ideia de imprevisibilidade e de prática intuitiva. A “geometria sensível” seria o extremo oposto da “geometria programada”, marcada pela visualidade estrita e pela clausura. Portanto, ela estaria impregnada da “alma” dos artistas locais que se influenciaram pelos estilos europeus e russos para, em um processo antropofágico, produzir uma arte abstrata de matriz construtiva muito peculiar. Essa arte, porém, não se manifesta de modo uniforme em todos os países da América Latina, com uma vertente teórica mais acentuada entre o que ele chama de países do “Sul”.

Também Frederico Moraes, em ensaio publicado originalmente em 1978, ressalta a vocação para uma arte construtiva na América Latina que se alicerça sobre bases contrastantes. A dicotomia epistemológica nesses países (Argentina, Brasil, Uruguai) sublinham extremos antagônicos, tais como: “o ótico e o orgânico, a lógica e a intuição, a máquina e o corpo, o visual e o plurisensorial” (Morais, 1997: 38). Essa oposição é facilmente identificada nos grupos que se formaram: *Asociación Arte Concreto-Invención/Arte Madí*, na Argentina, e Concretismo/Neoconcretismo, no Brasil.

O que parece ser uma constante nos países latino-americanos é uma proposta de construção de uma nova sociedade que perpassa o âmbito da arte, mas que se manifesta sobretudo na arquitetura. Nesse ponto, arte concreta desenvolvida nos países do Cone Sul se aproximam do desejo utópico entranhado no projeto do Construtivismo Russo e do Neoplasticismo holandês, com um caráter otimista que se assenta na ordenação do caos,

como observa Moraes. As profundas mudanças de cunho econômico e social necessárias para o surgimento dessa nova ordem utilizariam a arte-arquitetura a seu favor, tal como se verifica no plano desenvolvimentista brasileiro do presidente Juscelino Kubitschek (1902-1976).

A sala da Tate Modern confronta obras como *Composition C (No.III) with Red, Yellow and Blue* (1935) de Piet Mondrian, *Dynamic Suprematism* (1915-16) de Kazimir Malevich e *No. 98 2478 Red/135 Green* (1936) de Georges Vantongerloo com obras dos neoconcretos Lygia Clark (onze obras) e Hélio Oiticica (1937-1980) (três obras), além de uma tela de Carmelo Arden Quin (1913-2010), fundador do *Arte Madí*¹⁴.

Outro museu norte-centrado que utiliza o mesmo discurso curatorial para estabelecer uma sucessão direta entre as vanguardas europeias e os movimentos latino-americanos do Conesul é o Kunstmuseum Wolfsburg, na Alemanha, que inaugurou em 11 de março de 2023 a exposição *Re-inventing Piet. Mondrian and the consequences*¹⁵ [Fig. 12].



FIG. 12. Panorâmica da mostra "Re-inventing Piet. Mondrian and the consequences".

Re-inventing Piet. Mondrian and the consequences.
Fonte: Kunstmuseum Wolfsburg. Foto: Marek Kruszewski.

Com projeto curatorial do alemão Andreas Beutin, a mostra destaca a recepção da obra de Piet Mondrian nas gerações posteriores de artistas que referenciaram o pintor através de procedimentos construtivos, adaptativos ou citacionais. Lygia Clark está representada na exposição com a obra *Arquitetura Fantástica*, da série *Bichos* (1963) [Fig. 13], mas Hélio Oiticica também é lembrado com a reprodução fotográfica do *Bólido B17*, conhecido como “Homenagem a Mondrian” (1965). No catálogo da exposição alemã, Marek Wieczorek ressalta a experiência brasileira por ela ter sido capaz de desajustar, mas, ao mesmo tempo, apontar uma nova direção para o projeto neoplasticista, demonstrando o valor contínuo do pintor holandês para uma geração subsequente de artistas. O catálogo publicado pelo Kunstmuseum Wolfsburg acrescenta fotografias do sambista Nildo da Mangueira com os parangolés Po4 e P15, reafirmando Mondrian como uma das principais fontes de inspiração para o movimento neoconcreto empurrar os limites da arte para um território desconhecido.



FIG. 13. Lygia Clark. *Arquitetura fantástica*, da série *Bichos*, em exibição na mostra “*Re-inventing Piet. Mondrian and the consequences*”. Fonte: Kunstmuseum Wolfsburg.

Considerações finais

Como discutido, os modelos curatoriais dos museus operam através de uma moeda de duas faces; todo processo de inclusão e construção de narrativas traz, como efeito, a exclusão e o apagamento de outros textos. Em geral, as alocações referentes ao “outro” são contadas pela ótica do “eu”, perpetuando um discurso que é sistematicamente propagado. A ordenação das coleções é um mecanismo utilizado para demarcar e distinguir narrativas conflitantes que emergem do processo civilizatório ocidental. O modelo estruturado é conivente com o alinhamento de discursos; é conduzido por práticas de equivalências de “conhecimento e cultura, associadas ao valor capital do acervo, um patrimônio financeiro que, pelo sistema de interlocução, amplifica o valor individual do objeto ou da obra pela interseção em série” (Froner, 2015: 167).

Os projetos curatoriais apresentados nesse artigo corroboram para a estruturação de uma versão da história que correlaciona o neoconcretismo brasileiro e o invencionismo portenho com as vanguardas europeias e seus artistas, principalmente a partir da influência do *De Stijl*. Regularmente interpretadas através do arquétipo do abstracionismo geométrico europeu na cultura artística local, as especificidades do contexto brasileiro e latino-americano são desconsideradas em detrimento de propostas semelhantes, mas concebidas sob efeito de circunstâncias diversas.

No que tange às referências à Piet Mondrian nos movimentos concretos latino-americanos das décadas de 1940 e 1950, esse processo ocorre inicialmente de dentro para fora, já que os primeiros registros reivindicando uma continuidade e superação das vanguardas da década de 1920 partem dos próprios artistas. É recorrente que museus e exposições sediadas em países norte-centrados, curadas, muitas vezes, por profissionais oriundos das próprias instituições, se limitem a rememorar essa narrativa única e restritiva, contando a história pelo mesmo viés, tal como nos exemplos da

Galeria 512, no MoMA; da sala *A view from São Paulo: Abstraction and Society*, na Tate Modern; e da mostra *Re-inventing Piet. Mondrian and the consequences*, organizada pelo Kunstmuseum Wolfsburg.

Um modelo de alteridade aplicado a projetos curatoriais que poderia se mostrar mais eficaz e plural abarcaria a presença de profissionais oriundos de países latino-americanos para assessorar na ordenação e exposição dessas coleções. Um programa baseado em iniciativas contra hegemônicas, menos subordinadas, portanto, aos modelos historiográficos norte-centrados, possivelmente acolheria trabalhos artísticos omitidos ou silenciados pelo sistema. As narrativas que tentam traduzir esse momento da arte de matriz concreta no Cone Sul merecem ser visitadas com maior abrangência e pluralidade, elencando outros artistas que fizeram parte desses movimentos, mas que são preteridos por uma pequena elite de artistas constantemente referenciados.

Referências

- AMARAL, A. (org.). *Projeto Construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- ARTURO. REVISTA DE ARTES ABSTRACTAS. Edición facsimilar: ensayos y traducciones / Edgar Bayley ... [et al.]; coordinación general de María Amalia García. - 1a edición bilingüe - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Espigas, 2018.
- BENJAMIN, W. O Colecionador. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 237-246.
- _____. Der Sammler, Das Passagen-Werk. In: *Gesammelte Schriften*, v. 1, org. por Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp, 1982, p. 269-280.
- BOIS, Y.-A. The Iconoclast. In: RUDENSTINE, A. et al. *Piet Mondrian*. Verona: Leonardo Arte in association with the National Gallery of Art and The Museum of Modern Art, 1994, p. 313-372.
- BORJA-VILLEL, M. (org.). *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998.
- CLARK, L. Carta a Mondrian. In: FERREIRA, G.; CONTRIM, C. (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 46-49.

- CORDEIRO, W. Néo-retórica. *Jornal Correio da Manhã* (impresso), São Paulo, 6 ago. 1960.
- DERRIDA, J. Enxergo. *Mal de arquivo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 7-46.
- FLÓ, J. *Torres García en (y desde) Montevideo*. Montevideo: Arca Editorial S.R.L., 1991.
- FRONER, Y-A. Coleção e arquivo como prática coletiva: a narrativa, a retórica e o semiológico. *Revista Pós*, n. 9, 2015, p. 165-177.
- GULLAR, F. Arte concreta. In: AMARAL, A. (org). *Projeto Construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977a, p. 105-107.
- _____. Concretos de São Paulo no MAM do Rio. In: AMARAL, A. (org). *Projeto Construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977b, p. 139-141.
- _____. Manifesto Neoconcreto. In: AMARAL, A. (org). *Projeto Construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977c, p. 80-84.
- _____. Resposta a Cordeiro. In: SILVA, R. R. da; MONTEIRO, B. M. (orgs.). *Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil / Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015, p. 251-254.
- JIMÉNEZ, A. *Desenhar no espaço: artistas abstratos do Brasil e da Venezuela na coleção Patricia Phelps de Cisneros*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010. Catálogo de exposição.
- MALRAUX, A. *O Museu Imaginário*. Lisboa: coleções 70, 2004.
- MORAIS, F. A vocação construtiva da arte latino-americana. *Continente Sul Sur*, n. 6, nov. 1997, p. 25- 39.
- PEDROSA, M. Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro, 1967. In: ARANTES, O. (org.) *Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 361-366.
- _____. Paradoxo da arte moderna brasileira, 1959. In: ARANTES, O. (org.) *Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 317-319.
- POGREBIN, R. Museum of Modern Art receives \$100 million from David Geffen. *New York Times*, abril 21, 2016.
- PONTUAL, R. *América Latina: geometria sensível*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil GBM, 1978.
- QUIN, A.; KOSICE, G. Manifesto Madí. In: AMARAL, A. (org). *Projeto Construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 62-64.
- ROTHFUSS, R. El marco: un problema de plástica actual. *Arturo. Revista de artes abstractas*. Edición facsimilar: ensayos y traducciones / Edgar Bayley ... [et al.]; coordinación general de María Amalia García. – 1a edición bilingüe – Ciudad Autónoma

de Buenos Aires: Fundación Espigas, 2018.

SCHAPIRO, M. *Mondrian: a dimensão humana da pintura abstrata*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

WIECZOREK, M. *Mondrian's Avant-Garde. Re-Inventing Piet. Mondrian and the consequences*. Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg, 2023, p. 75-87.

Notas

* Yacy-Ara Froner Gonçalves. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Doutora em História Econômica, com ênfase em patrimônio cultural, pela Universidade de São Paulo – USP; mestre em História Social, pela Universidade de São Paulo - USP; graduada em História pela Universidade Federal de Ouro Preto; especialista em restauração pelo Centro de Conservação e Restauração-CECOR e em conservação de coleções pelo Getty Conservation Institute - GCI; especialista em Arte e Cultura Barroca pelo IAC-UFOP. Consultora e pesquisadora nas áreas de História da Arte, História das Coleções e Conservação Preventiva. Pesquisadora do LACICOR (Laboratório de Ciências da Conservação). E-mail: froner@ufmg.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5675-6945>

Bruno Henrique Fernandes Gontijo. Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG; especialista em História da Arte pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas); graduado em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). E-mail: gontijobruno@ufmg.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8957-581X>

- 1 O website do MoMA utiliza o advérbio *loosely* em sua descrição da Collection 1880s-1940s, o que indica que a cronologia é um indicador expográfico, porém, como se verá mais adiante, ele não é rígido. Em boa parte das galerias (ou salas), a disposição das obras no ambiente se dá por temáticas compartilhadas ou para promover comparações, mesmo que haja décadas de diferença entre elas.
- 2 Aproximadamente 45 artistas participaram da exposição, representantes da nova geração europeia e latino-americana.
- 3 Aberto à visitação no outono de 2020 e em vigor ainda em agosto de 2023.
- 4 Piet Mondrian é quem possui maior quantidade de obras na Gallery 512, totalizando 4 telas: *Tableau I: Lozenge with Four Lines and Gray* (1926); *Composition No. II, with Red and Blue* (1929); *Composition in White, Black, and Red* (1936) e *Broadway Boogie Woogie* (1942-43).
- 5 Documento original disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/61897/carta-a-mondrian-diario-2>. Acesso em 22 abr. 2023.
- 6 A mesma obra também estava presente na configuração anterior da Galeria 512. Ao lado da pintura *Tableau I: Lozenge with Four Lines and Gray* (1926), de Piet Mondrian, foram as duas obras que se mantiveram nos dois projetos expográficos.
- 7 A exposição *Cercle et Carré* ocorreu na Galerie 23 durante os dias 18 de abril a 10 de maio de 1930.
- 8 Os artistas participantes da exposição, conforme catálogo consultado são: Hans Arp (1886-1966),

Willi Baumeister (1889-1955), Ingebörg Bjarnason, Carl Buchheister (1890-1964), Marcelle Cahn (1895-1981), Francisca Clausen (1899-1986), Jaime A. Colson (1901-1975), Germán Cueto (1893-1975), Serge Charchoune (1888-1975), Pierre Daura (1896-1976), Aleksandra Ekster (1882-1949), Fillia (1904-1936), François Foltyn, Jean Gorin (1899-1981), Wanda Chodasiewicz-Grabowska (1904-1982), Huib Hoste, Vilmos Huszár (1884-1966), Vera Idelson (1893-1977), Wassily Kandinsky, Luc Lafnet (1899-1939), Le Corbusier (1887-1965), Fernand Léger (1881-1955), Oscar Luethy (1882-1945), Piet Mondrian, Stefan Moszczyński, Erik Olson (1901-1986), Amédée Ozenfant (1886-1966), Antoine Pevsner (1884-1962), Enrico Prampolini (1894-1956), Luigi Russolo (1885-1947), Alberto Sartoris (1901-1998), Kurt Schwitters (1887-1948), Henryk Stażewski (1894-1988), Nechama Szmuszkowicz (1895-1977), Stella, Hans Suschny, Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), Joaquín Torres-García, Vordemberge-Gildewart (1899-1962), Adya Van Rees (1876-1959), Otto Van Rees (1884-1957), Georges Vantongerloo, Hans Welter (1894-1934), H.N. Werkman (1882-1945) e Wanda Wolska.

- 9 A crítica de Ferreira Gullar é publicada na edição de 16 de julho de 1960, no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* (Gullar, 1977b).
- 10 Tradução do texto original: "Al articular los planos de color, estrictamente proporcionados y combinados, Madí proyecta la pintura más allá de la fórmula antigua donde se encerraba el pretendido planismo del neoplasticismo, no-objetivismo, constructivismo y otras escuelas de arte concreto en general".
- 11 Tradução do texto original: "And from this liberation comes Victory Boogie Woogie, this very aptly named key work, in which Saint George finally slays his dragon. There is no longer any stable surface: even the large central blocks of white, which could logically be seen as a ground, seem to be situated above the bordering color planes". Documento original disponível em: <https://icaamobile.mfah.yourcultureconnect.com/e/cut-out-structures/gyula-kosiceclippings-por-una-invencion-madica-madi-destruye-el-tabu-del-cuadro-la-pintura-madi-sheet-from-portfolio>. Acesso em: 22 de abr. de 2023.
- 12 Yente (Eugenia Crenocivh), *Object*. 1946. Madeira pintada, 23 × 27 × 13 cm.
- 13 Alfredo Hlito, *Curves and Straight Series*. 1948. Óleo s tela, 70.5 × 70.5 cm.
- 14 As obras desses artistas expostas na sala são: Lygia Clark: *Obra Mole* (1964); *Bicho de bolso* (1966); oito *Estruturas de Caixas de Fósforo* (1964); *The Acrobates Structures* (1964). Hélio Oiticica: *Parangolé P11 Capa 7* (1966); *B30 Bólido Caixa 17 variação do B1 caixa poema* (1965-1966); *Bandeira "Seja Marginal, Seja Herói"* (1968). Carmelo Arden Quin: *Carres* (1951).
- 15 O período de exibição de *Re-inventing Piet. Mondrian and the consequences* foi de 11 de março a 16 de julho de 2023.

Artigo submetido em abril de 2023. Aprovado em agosto de 2023.