

**Cinco  
ensaios  
sobre  
o MASP**

# **Geometrias**

**Texto da exposição  
em fonte ampliada**

**Português**

# GEOMETRIAS

Para a abertura do Edifício Pietro Maria Bardi, o MASP apresenta cinco exposições em torno de seu acervo e de sua história. Neste andar, *Geometrias* reúne 62 trabalhos concebidos a partir de figuras geométricas elementares, como o círculo e o retângulo. Ainda que o acervo do MASP seja constituído majoritariamente de pinturas figurativas (paisagens, retratos, cenas cotidianas), as obras abstratas (sem figuras) vêm sendo paulatinamente incorporadas à coleção — nesta exposição, 57 delas foram incorporadas nos últimos dez anos, sendo 21 delas por ocasião da organização desta mostra.

Historicamente, as correntes artísticas que se baseiam em princípios geométricos se desenvolveram na Europa no início do século 20.

No Brasil, como em outros países da América Latina, a abstração geométrica emergiu na década de 1950 e se consolidou fortemente com características próprias. Esta mostra apresenta trabalhos do acervo realizados por artistas que despontaram naquela época em diálogo com contemporâneos que empregam diferentes conceitos para tornar a potencializar a geometria.

Na pintura, em um primeiro momento, formas geométricas distribuídas na superfície da tela eram rigorosamente calculadas e preenchidas com pouca variação de cores. Ao longo tempo, esse radicalismo perdeu espaço para experiências poéticas, em que o cuidadoso preparo das tintas possibilita pesquisas cromáticas complexas. Padrões geométricos também fazem parte do repertório de artistas indígenas e podem ganhar significados

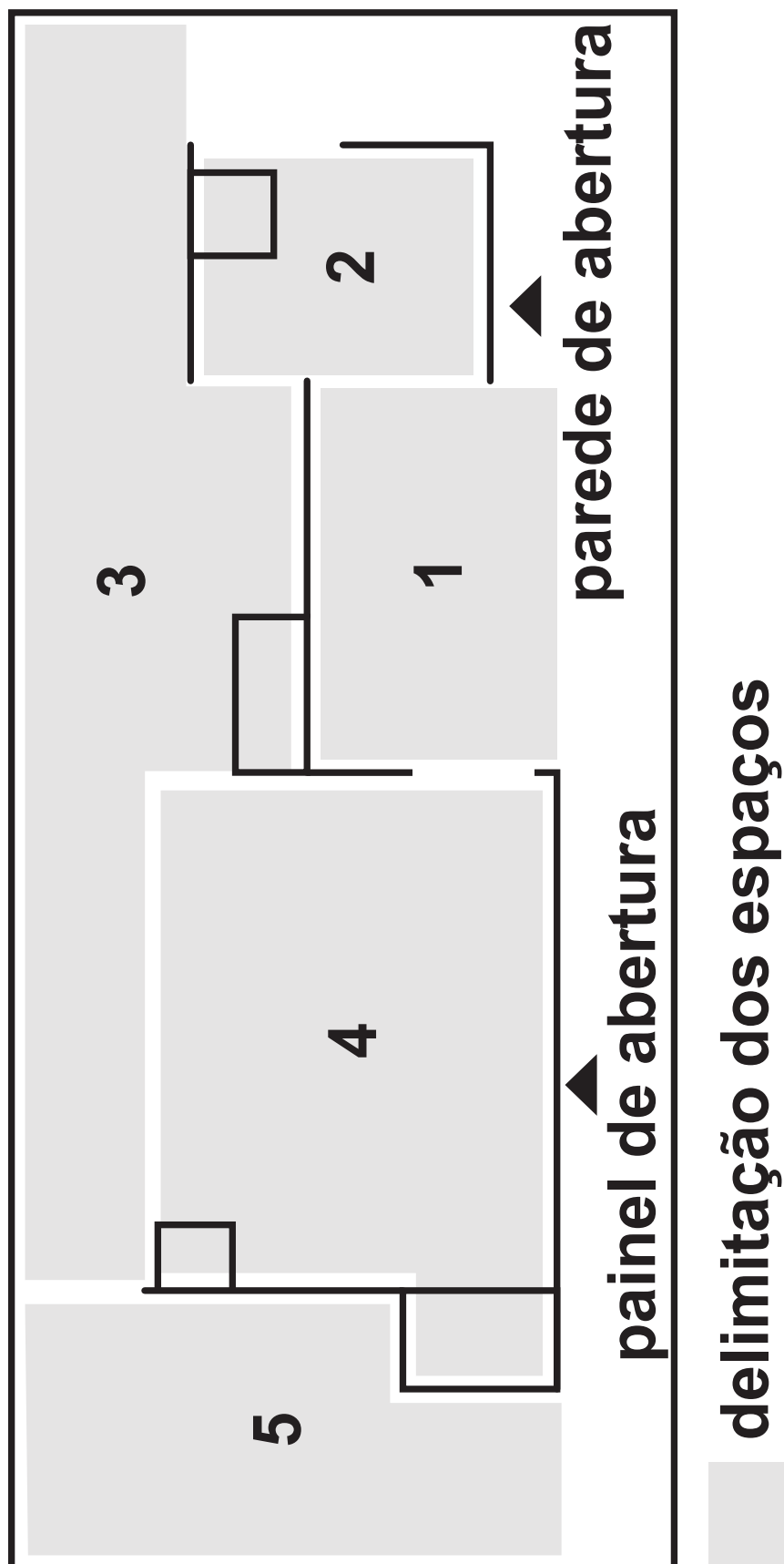
simbólicos e espirituais. Para outros, as padronagens geométricas extrapolam a aparência decorativa e abstrata, passando a remeter a questões sociais e políticas, caso das fotografias do angolano Kiluanji Kia Henda. Para além da pintura, há também artistas trabalhando com formas tridimensionais, tecidos e fotografias em composições marcadamente geométricas.

*Geometrias* busca não apenas salientar a diversidade de abordagens e utilizações das figuras geométricas na arte, mas também promover diálogos entre obras de diferentes épocas, territórios e materialidades. Longe de desenhar um panorama sobre a abstração ou a figuração geométrica, a exposição aponta para novas possibilidades de compreensão e desenvolvimento de um acervo historicamente marcado pela presença da figura humana, algo que sempre

refletiu a vocação consolidada por Pietro Maria Bardi (1900-1999), diretor-fundador do MASP.

*Geometrias* é curada por Adriano Pedrosa, diretor artístico, e Regina Teixeira de Barros, curadora coordenadora e de acervo, com assistência de Matheus de Andrade, assistente curatorial, MASP.

A mostra integra o conjunto de *Cinco ensaios sobre o MASP*, exposições que inauguram o Edifício Pietro Maria Bardi e ocupam outros cinco andares: *Histórias do MASP* (6º andar), *Renoir* (5º andar), *Artes da África* (3º andar), *Isaac Julien: Lina Bo Bardi – um maravilhoso emaranhado* (2º andar). *Geometrias* continua no 10º andar.



# PAREDE DE ABERTURA



## IONE SALDANHA

Alegrete, Rio Grande do Sul, Brasil, 1919–2001,  
Rio de Janeiro, Brasil

1. Da esquerda para a direita:

***Ripa 14***, 1988

Acrílica sobre madeira

Doação Luiz Sève, 2021

***Sem título***, 1970-2000

Acrílica sobre madeira

Doação Almeida & Dale Galeria de Arte, 2021

***Ripa***, 1986

Acrílica sobre madeira

Doação Gustavo Rebello, 2021

***Ripa***, circa 1967

Acrílica sobre madeira

Doação Max Perlingeiro, 2021

***Ripa***, 1970-2000

Acrílica sobre madeira

Doação Conrado e Ronie Mesquita, 2021

***Sem título***, 1970-2000

Acrílica sobre madeira

Doação Bruno Baptistella, 2021

***Ripa***, 1986

Acrílica sobre madeira

Doação Paulo Kuczynski, 2021

Saldanha tinha habilidades de carpintaria, tendo produzido alguns de seus despojados móveis e molduras. Foi a partir de uma ripa usada para sua moldura que a artista criou, em 1967, a primeira *Ripa*. Naquele ano, ela escreveu: “Um dia tive a vontade de eliminar chassis e telas, sair do retângulo. Só me interessavam as verticais de cores. E mais e sobretudo ficar com o *mínimo*: uma ripinha e uma ripinha encostada na parede, apoiada no chão, eliminando o rodapé”. Assim, a *Ripa* é uma pintura mínima e radical – se uma pintura é frequentemente composta por um chassi de madeira e um pedaço de tecido, a *Ripa* é uma única longa e delgada peça de madeira, sem tela, sem linho, lona ou pregos. Encostada na parede, ela também se torna um objeto, com sua existência no espaço, questionando, portanto, as distinções tradicionais entre pintura e escultura. O que a artista alcança é a autonomia

da moldura, que se torna um suporte para a pintura, um objeto tridimensional pintado. A extrema simplicidade da *Ripa* não impediu que Saldanha desenvolvesse um excepcional e complexo trabalho de pintura, utilizando suas ricas, sutis e sedutoras variações e combinações de cores e pinceladas. “Pintei durante oito meses, cada dia uma *Ripa*, e fui enchendo a casa”. Fotos de época mostram a artista em seu ateliê cercada por uma multidão delas. O despojamento do suporte permite que as obras sejam remanejadas, com infinitas possibilidades de composição e ritmo.

# PAINEL DE ABERTURA

## CARLOS CRUZ-DÍEZ

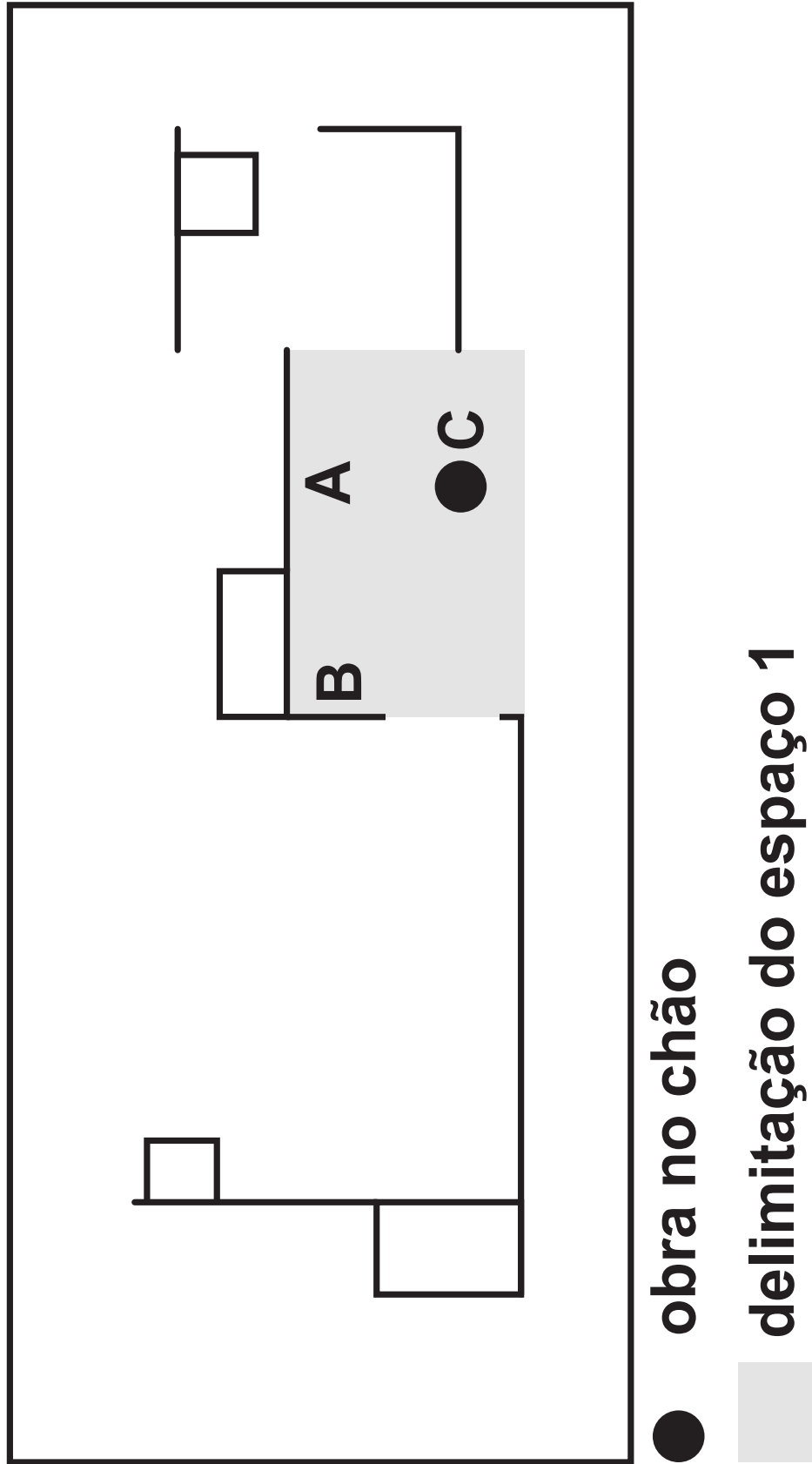
Caracas, Venezuela, 1923 – 2019, Paris, França

*Introdução cromática a dupla  
frequência 1, 2018*

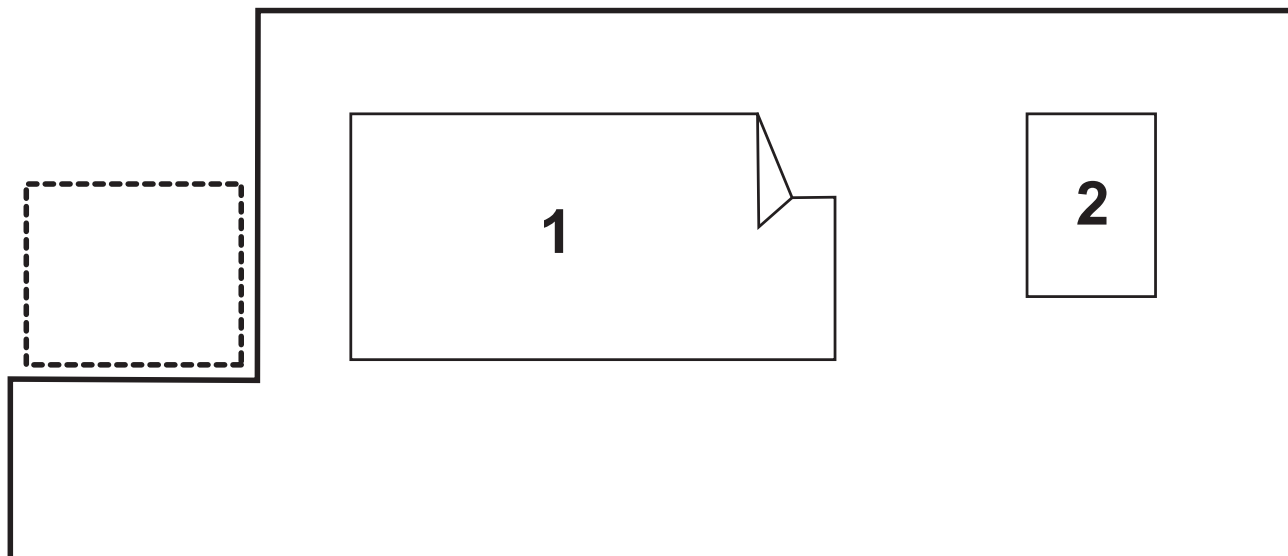
Impressão digital sobre adesivo vinílico

Doação Carlos Cruz Delgado, Atelier Cruz-  
Diez SAS e Galeria Raquel Arnaud, 2025

# ESPAÇO 1



# PAREDE A DO ESPAÇO 1



## KARIN LAMBRECHT

Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, 1957

### 1. *Sem título*, 2002

Terra em emulsão acrílica e fios de cobre  
sobre tela

Doação Vera e Miguel Chaia, 2021

# BRÍGIDA BALTAR

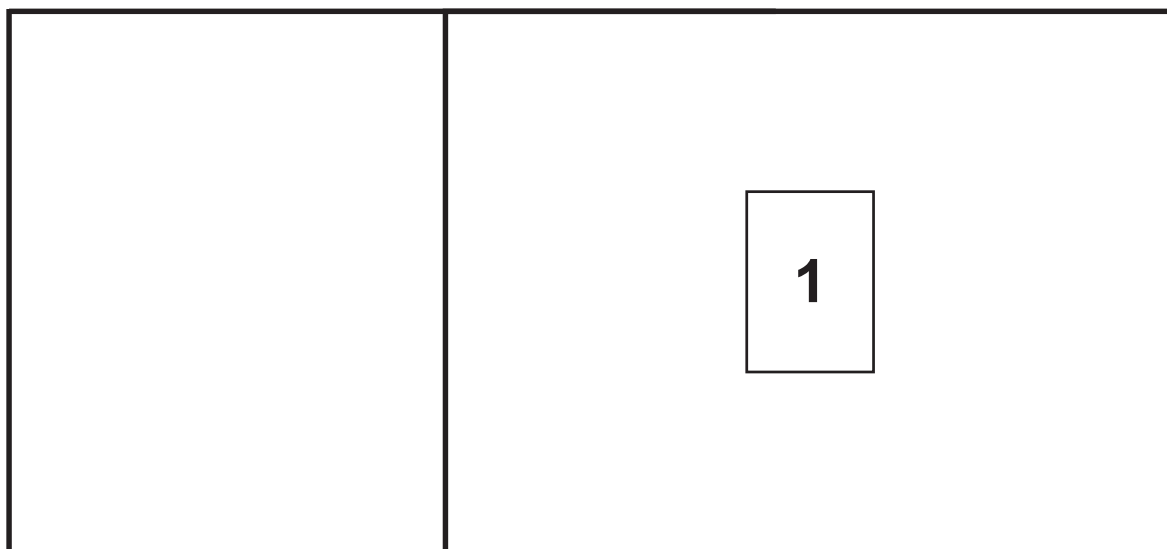
Rio de Janeiro, Brasil, 1959–2022

## 2. **Chão**, 2022

Pó de tijolo moldado com cola PVA

Doação Instituto Brígida Baltar, 2025

# PAREDE B DO ESPAÇO 1



**MATEO LÓPEZ**

Bogotá, Colômbia, 1978

## **1. *Caja de Pinturas (Vale Mist)*, 2019-20**

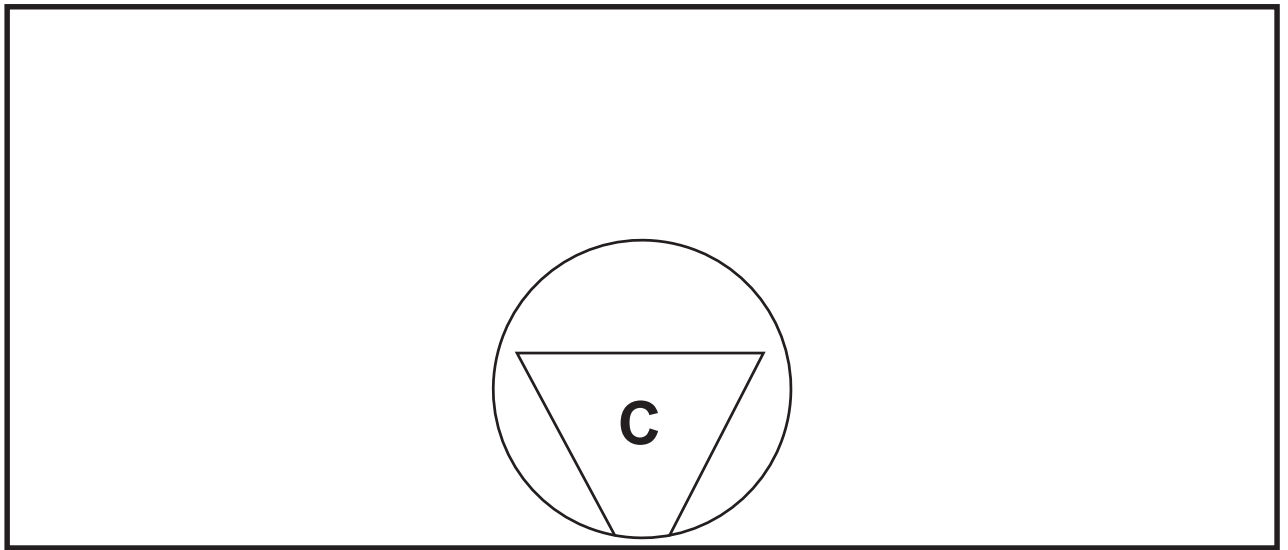
Vinílica sobre tecido e papelão sobre madeira

Doação do artista, 2022

As obras de Mateo López frequentemente embaralham os limites entre desenho, pintura e escultura, transitando entre o bidimensional e o tridimensional, o projeto e o acaso, a construção artesanal e a apropriação de objetos encontrados. Este trabalho é formado por uma moldura retangular e três painéis que podem ser deslocados no interior do quadro, criando diferentes sobreposições e deixando ver até mesmo a parede onde a obra está pendurada. A possibilidade de alteração dos painéis cria uma composição móvel e sugere abstrações, arquiteturas e paisagens que podem ser rearticuladas, como uma pintura que não está fixa. Cada uma das faixas dentro da caixa tem dois campos de cor divididos em diferentes proporções: um bege, construído com um tecido usado para encadernação, e um levemente esverdeado, feito com tinta acrílica, gerando sutis

combinações cromáticas entre esses materiais. O tecido de encadernação lembra a textura do linho, um material historicamente usado na pintura, e também se refere à dimensão narrativa que ela pode conter, como se fosse um livro ou um caderno. O título refere-se às caixas de pinturas que guardam as tintas e paletas dos pintores mais tradicionais e também ao nome da própria paleta de cores (*Vale Mist*) [(Névoa do vale)] usada para a construção do trabalho. Assim, López associa diversos materiais, convenções e práticas da pintura, produzindo uma obra que testa os limites dessa linguagem em relação à escultura ou mesmo à literatura.

# OBRA C DO ESPAÇO 1



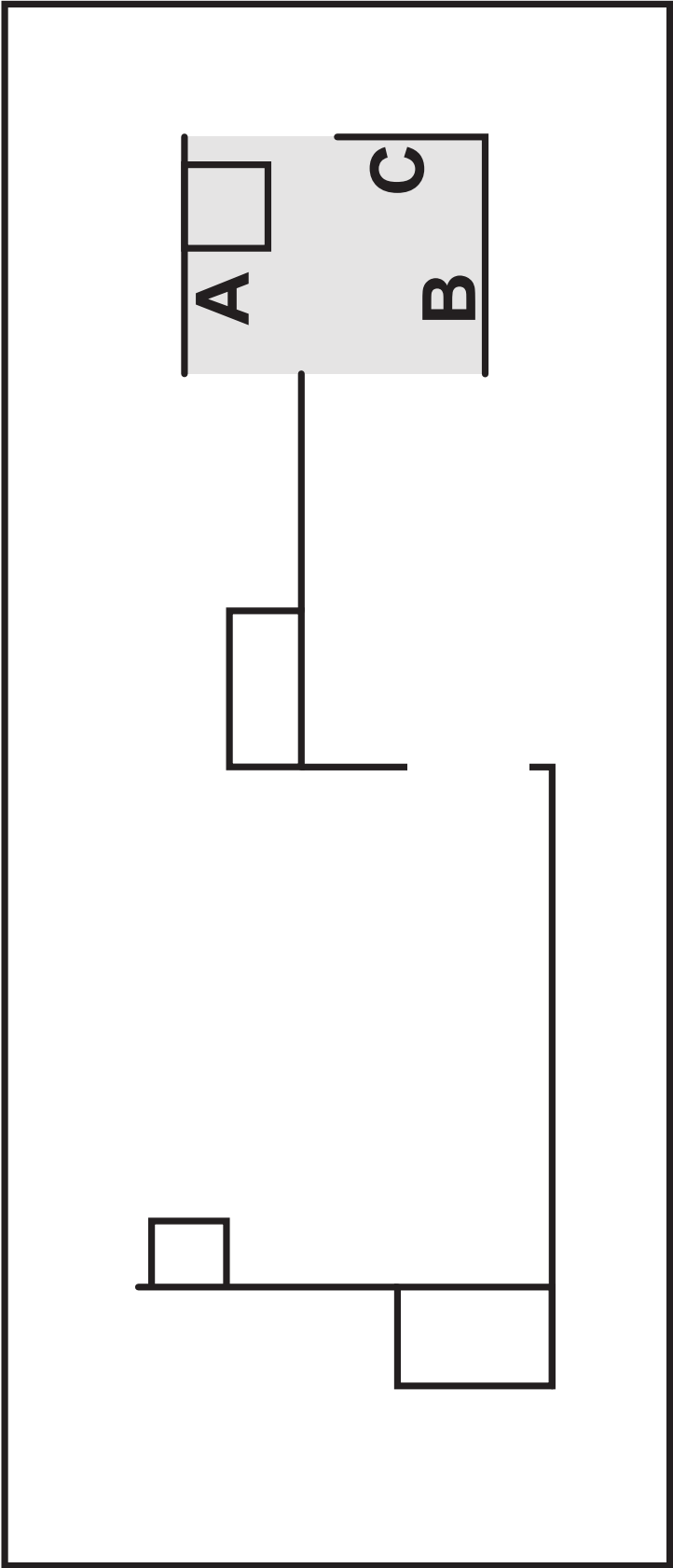
## AMILCAR DE CASTRO

Paraisópolis, Minas Gerais, Brasil, 1920–2002,  
Belo Horizonte, Brasil

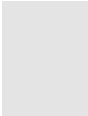
***Sem título***, 1996

Aço

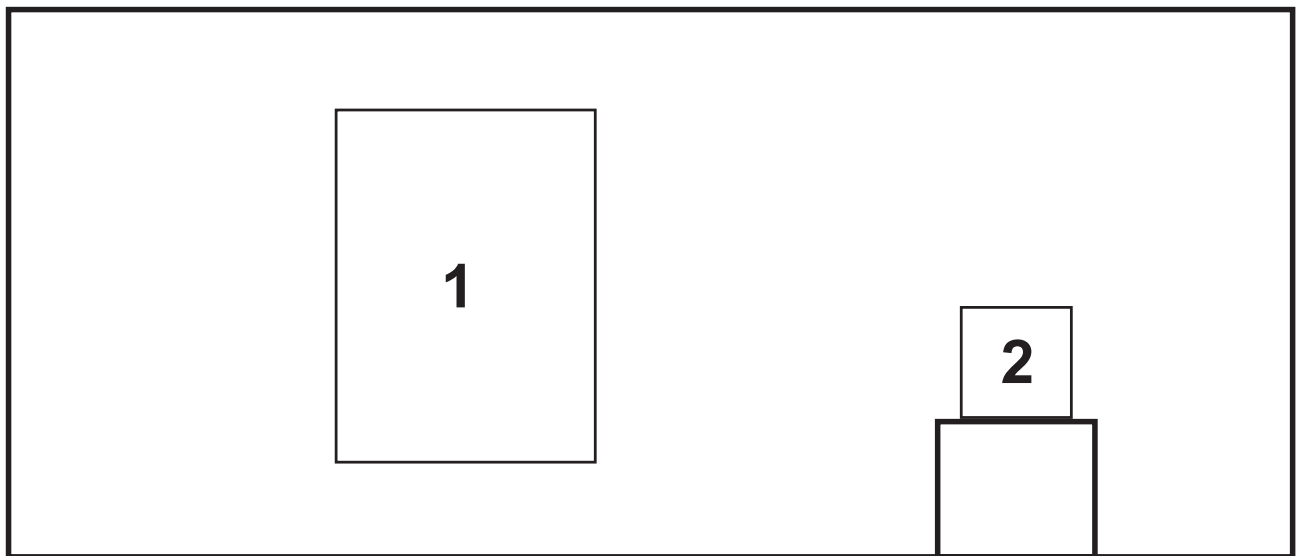
Doação Instituto Amilcar de Castro, 2025



delimitação do espaço 2



# PAREDE A DO ESPAÇO 2



**PAULO PASTA**

Ariranha, São Paulo, Brasil, 1959

## **1. *Spleen e ideal*, 2021**

Óleo sobre tela

Doação do artista e Almeida e Dale Galeria  
de Arte, 2025

**FRANZ WEISSMANN**

Knittelfeld, Áustria, 1911–2005,

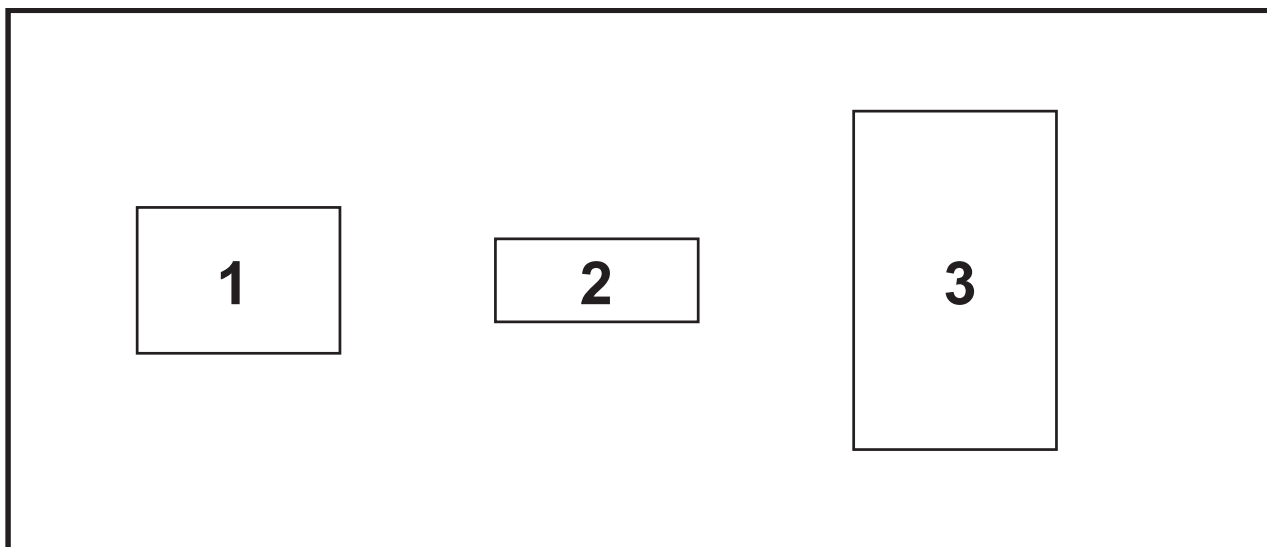
Rio de Janeiro, Brasil

**2. *Três lâminas articuladas*, década de 1980**

Aço

Doação Unisys do Brasil, 1997

# PAREDE B DO ESPAÇO 2



**RODRIGO ANDRADE**

São Paulo, Brasil, 1962

**1. *Sem título*, 1999**

Óleo sobre tela

Doação da artista, 2024

# WILLYS DE CASTRO

Uberlândia, Minas Gerais, Brasil, 1926–1988,  
São Paulo, Brasil

## **2. *Objeto ativo*, 1959**

Óleo sobre tela

Doação Hércules Barsotti, 1994

# FABIO MIGUEZ

São Paulo, Brasil, 1962

## **3. *Sem título (Dobras)*, 2024**

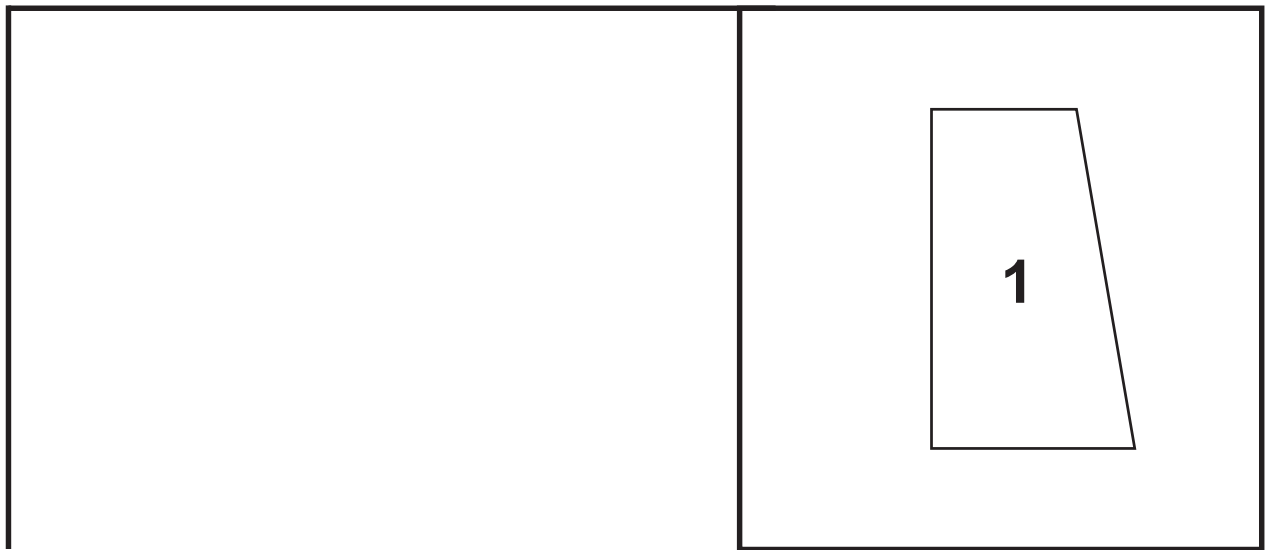
Óleo e cera sobre tela

Doação do artista e Nara Roesler, 2024

Fabio Miguez estudou arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo nos anos 1980. Entre 1982 e 1985, integrou o coletivo paulista Casa 7, grupo de jovens artistas que participou do movimento de retomada da pintura no Brasil, em diálogo com o neoexpressionismo e outras tendências do período. Suas pesquisas sobre o espaço, a materialidade e o comportamento da cor em relação aos limites da forma levaram Miguez a um profícuo encontro com a obra de Alfredo Volpi (1896-1988), resultando em uma série de pinturas que, de maneira precisa e elegante, relaciona-se com a produção do artista autodidata de origem italiana. Neste trabalho, Miguez busca uma interlocução íntima com *Fachada com bandeiras* (1959), do acervo do MASP, compartilhando com Volpi o cuidado na disposição dos elementos e, sobretudo, a escolha

por formas geométricas que assumem um papel simultaneamente estruturante e organizador do espaço pictórico — recurso que o pintor italiano adotava com base em suas célebres fachadas e bandeirinhas. O trabalho de Miguez pode ser entendido como uma reencenação, uma vez que não apenas se inspira em elementos e soluções formais de outro artista, mas se apropria deles. Uma operação crítica e, ao mesmo tempo, um tributo à tradição representada pelo artista ítalo-brasileiro. Assumindo a posição do discípulo que homenageia o grande mestre, porém sem deixar de notar as limitações desse processo, a obra de Miguez constrói para si um lugar instável, de ambiguidade, simultaneamente aquém e além do ponto onde Volpi parou.

## PAREDE C DO ESPAÇO 2



### MANFREDO DE SOUZANETTO

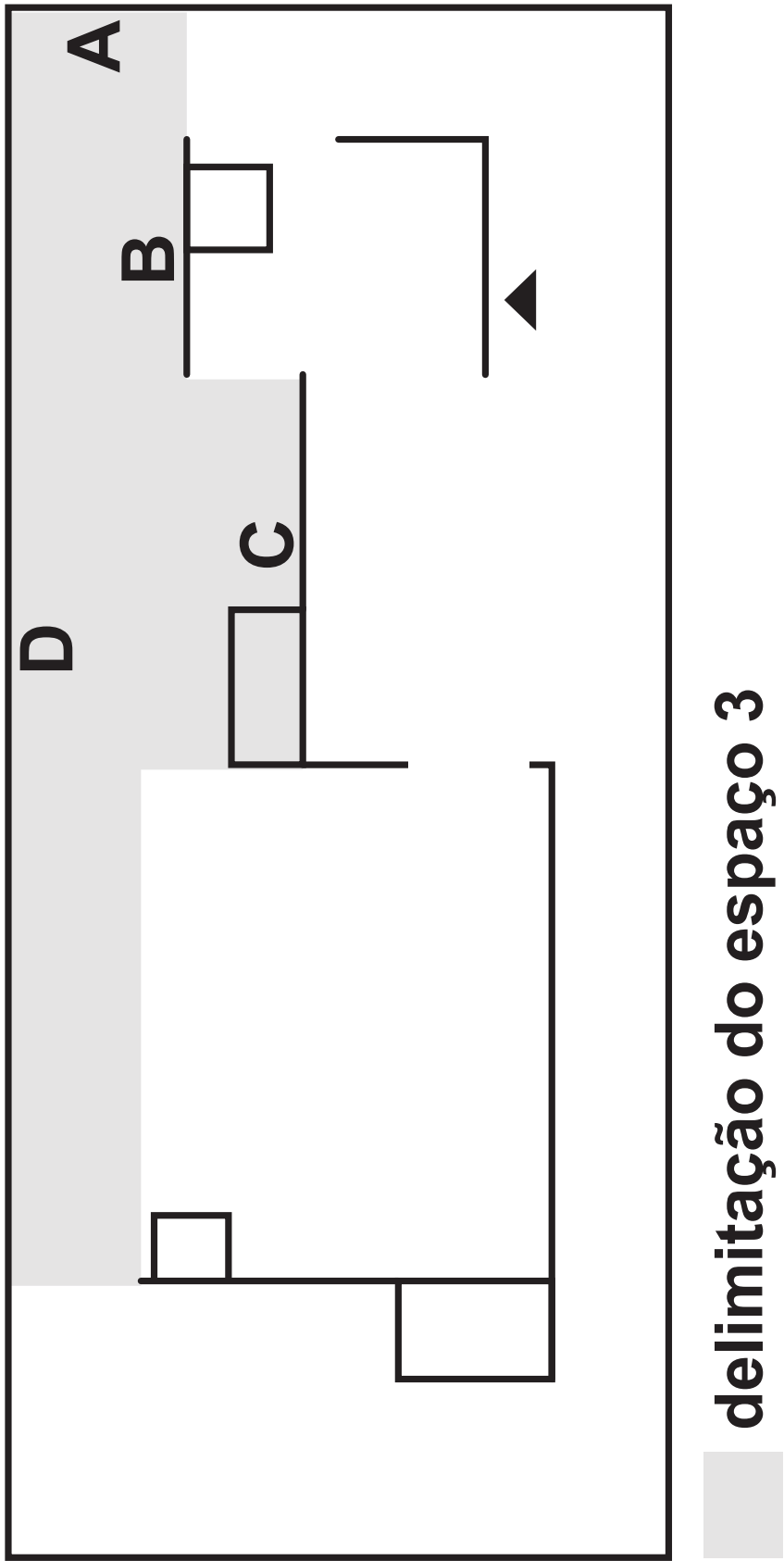
Jacinto, Minas Gerais, Brasil, 1947

**1. 36.89.2016**, 1989–2016

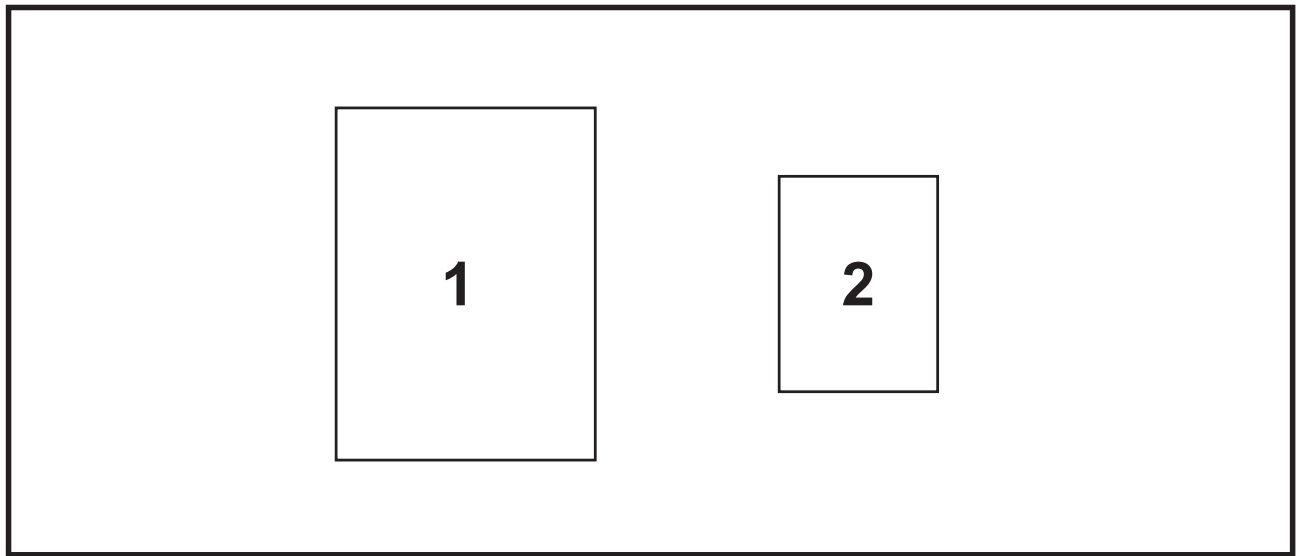
Pigmentos naturais com resina acrílica  
sobre tela

Doação do artista e Galeria Simões  
de Assis, 2025

ESPAÇO 3



## PAREDE A DO ESPAÇO 3



# ABRAHAM CRUZVILLEGAS

Cidade do México, 1968

***1. An overexcited blind self portrait after reading ‘. . . On the State of the Union’ by Aimé Césaire, listening to ‘Tainted love’ in a beautiful version by Devendra Banhart, recorded at the Teatro Lírico some years ago, during a stormy night, before going for a couple of tobalá Mëjk Nëēj from La Chicocana Mixe, and some grilled pork tacos, feeling the urgent need to dance cumbias all night long, after watching the great documentary film ‘1994’, by Diego Enrique Osorno, a brilliant and handsome journalist... 1968, 2024***

Tinta acrílica sobre recortes de jornal,  
papelão, fotografias, desenhos, cartões-  
postais, envelopes, ingressos, vouchers,  
cartas, cartazes, panfletos, cartões, receitas,  
guardanapos e alfinetes de aço  
Doação do artista, 2025

Há alguns anos, Abraham Cruzvillegas desenvolve uma série de obras baseadas no conceito de autoconstrução. Seus trabalhos, que variam de instalações a pinturas e objetos, emergem de uma prática que mescla técnicas e processos de construção frequentemente improvisados, inspirados pela vida na Cidade do México. O artista viveu por muitos anos com sua família em um assentamento em Ajusco, onde observou como as pessoas construía suas casas de forma autônoma, adaptando-as às suas condições específicas. Cruzvillegas se

apropriada de materiais e objetos encontrados no cotidiano, muitas vezes de forma precária, com o intuito de atribuir novos significados a eles. Nesta obra, ele apresenta papéis recortados e pintados de vermelho, fazendo referência à tradição artesanal mexicana. O título sugere um autorretrato inspirado por ações cotidianas, como ler, ouvir música, comer tacos e assistir a um documentário. Dispostos na parede, os papéis parecem aludir a um conjunto de retratos, ou à formação de um novo mapa para uma comunidade. Tanto a obra quanto seu título revelam um acúmulo de ações e referências, configurando um trabalho que reflete um modo de fazer em diálogo com a bricolagem, conceito formulado por Claude Lévi-Strauss (1908-2009) que descreve a prática de reunir, recombina e sintetizar elementos já existentes de uma cultura de maneira improvisada e criativa. No entanto,

a metodologia de Cruzvillegas é marcada pelos contextos sociais e políticos das comunidades em que viveu, expressando uma articulação de desejos e necessidades de diferentes identidades latino-americanas.

## **WAXAMANI MEHINAKO**

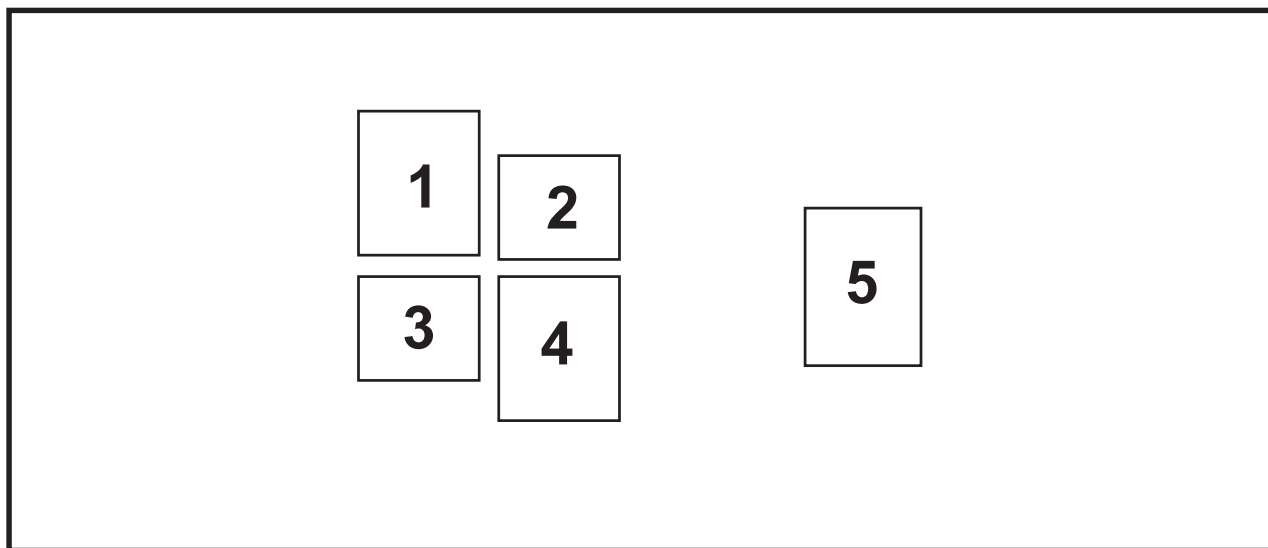
Aldeia Kaüpuna, Alto Xingu, Mato Grosso,  
Brasil, 1994

### **2. *Kulupeiyana*, 2023**

Pigmento natural à base de carvão, ingá e  
urucum sobre tela

Compra no contexto da exposição *Histórias  
indígenas*, 2023

## PAREDE B DO ESPAÇO 3



### GERMAN LORCA

São Paulo, Brasil, 1922–2021

#### 1. *Chuva na janela*, 1950

Fotografia analógica, ampliação sobre  
papel fotográfico

Comodato MASP Foto Cine Clube Bandeirante

**IVO FERREIRA DA SILVA**

Brasil, 1911–1986

**2. *Pauta para um ritmo de guerra*, entre  
décadas de 1950 e 1960**

Fotografia analógica, ampliação sobre  
papel fotográfico

Comodato MASP Foto Cine Clube Bandeirante

**GERALDO DE BARROS**

Chavantes, São Paulo, Brasil, 1923–1998,  
São Paulo, Brasil

**3. *Formagrama 2 ou Fotoforma n. 13,***  
*circa 1949*

Fotografia analógica, ampliação sobre  
papel fotográfico

Comodato MASP Foto Cine Clube Bandeirante

# GERTRUDES ALTSCHUL

Berlim, Alemanha, 1904–1962, São Paulo, Brasil

## **4. *Arquitetura ou Triângulo ou Composição*, década de 1950**

Fotografia analógica, ampliação sobre  
papel fotográfico

Comodato MASP Foto Cine Clube Bandeirante

# LUISA LAMBRI

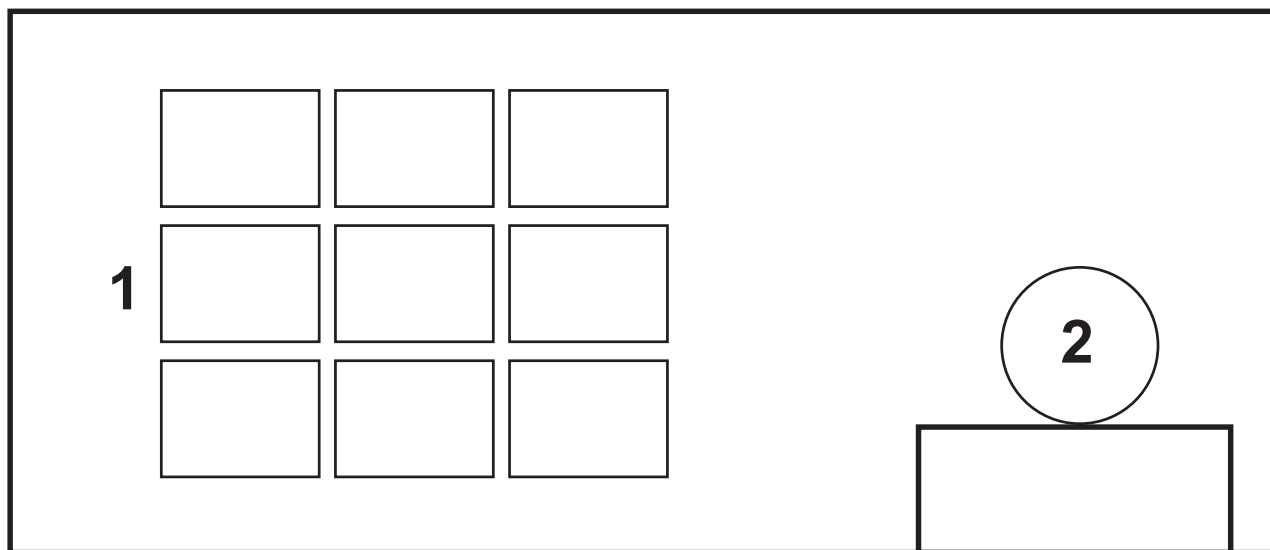
Como, Itália, 1969

## **5. *Sem título (Casa Barragán, #27)*, 2005**

Impressão sobre papel fotográfico

Doação Luiza Malzoni Strina, 2025

## PAREDE C DO ESPAÇO 3



### KILUANKI KIA HENDA

Luanda, Angola, 1979

#### 1. *A balada geométrica do medo*, 2015

Fotografia digital, impressão sobre  
papel de algodão

Doação Rose e Alfredo Setubal, Teresa e  
Cândido Bracher, no contexto da Biennale  
di Venezia, 2024

# LYGIA CLARK

Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, 1920–1988,  
Rio de Janeiro, Brasil

## 2. *Bicho*, década de 1960

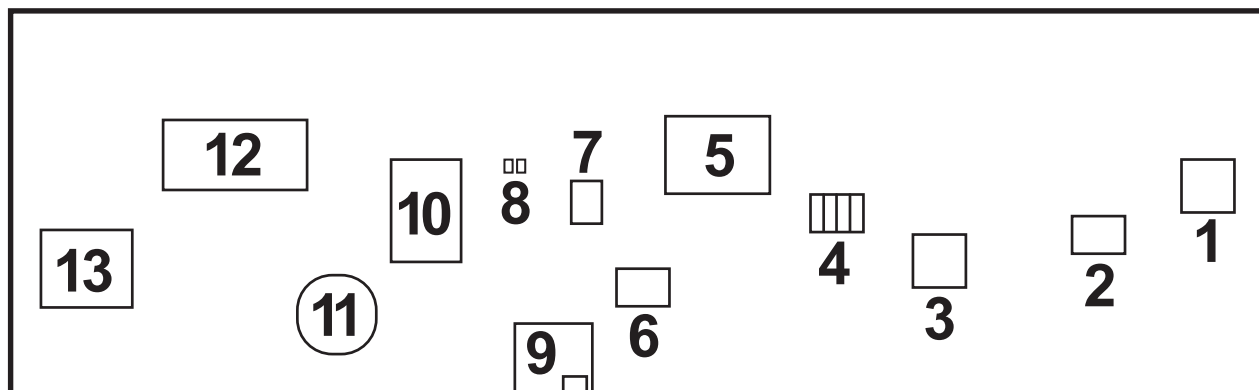
Alumínio

Comodato MASP B3–Brasil, Bolsa, Balcão,  
em homenagem aos ex-conselheiros da  
BM&F e Bovespa

Lygia Clark é uma das artistas brasileiras mais influentes do século 20. Seus Bichos, feitos nos anos 1960, representam uma ruptura profunda com a escultura moderna, questionando o distanciamento do trabalho de arte da própria vida e a pureza intocável e inatingível da obra. O espectador é convidado a tocar e alterar a configuração dos Bichos, apagando as distinções

tradicionais entre autor/criador e espectador/consumidor de arte. Ao manipular a obra, o espectador assume um papel ativo e criativo, e não mais meramente passivo de observador. Apesar de suas feições de máquina sugeridas pelos materiais industriais (dobradiças e folhas de alumínio) e de sua aparência geométrica e abstrata, a referência à natureza está inscrita no próprio título da obra — *Bicho*. Em português, “bicho”, diferentemente de animal, tem um tom familiar, doméstico — bicho é também aquele que não reconhecemos, de quem não sabemos o nome. O que o espectador segura em suas mãos e manipula é, portanto, carregado de referências animais desconhecidas. Hoje, os Bichos de Clark são objetos raros e delicados, e, por motivos de conservação, não é mais possível permitir ao público que os toque como em outros tempos.

# PAREDE D DO ESPAÇO 3



**JUDITH LAUAND**

Pontal, São Paulo, Brasil, 1922–2022,

São Paulo, Brasil

## **1. *Acervo 29, Concreto 33*, 1956**

Esmalte sobre aglomerado de  
madeira recortado

Doação Yara e Alberto Khoury (*in  
memoriam*), 2022

Nascida no interior de São Paulo em 1922, Lauand formou-se na Escola de Belas Artes de Araraquara, na época um importante polo artístico. Em 1952, mudou-se para a capital com a família e, em 1954, foi monitora na 2ª Bienal de São Paulo, um marco em sua trajetória. Nesse momento entrou em contato com artistas concretos, tendo sido a única mulher a participar das atividades do Grupo Ruptura, grupo liderado por Waldemar Cordeiro (1925-1973) que se interessava por pesquisas ligadas ao construtivismo e ao abstracionismo geométrico. Esta obra foi realizada no ano em que Lauand participou da *1ª Exposição Nacional de Arte Concreta*, organizada pelo grupo nos museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro. O trabalho é representativo da fase de consolidação de suas experimentações concretistas, quando a artista já não se limitava

a dogmatismos do movimento e experimentava de maneira cada vez mais ambiciosa com os materiais e as cores. Aqui, apesar da estrutura quadrada formada por dezesseis círculos dispostos equidistantes uns dos outros, a simetria do conjunto é rompida pela variação cromática no interior de cada círculo, criando contrastes e ritmos. Os círculos são recortes feitos na chapa de madeira superficial, pintada de preto, que permitem entrever outras camadas: uma chapa secundária, pintada de verde, e a própria parede onde a obra está pendurada, que funciona como uma terceira camada. Podemos ver parcialmente três quadrados pintados de vermelho na chapa secundária, que criam a ilusão de haver outros três à esquerda, que se transformam conforme a cor da parede se altera.

# CASSIO MICHALANY

São Paulo, Brasil, 1949–2024

## **2. *Pintura-objeto*, 2014**

Esmalte acrílico sobre madeira

Doação Vera Lucia Michalany Chaia, Sylvio  
Michalany Filho, Almeida e Dale Galeria de  
Arte, 2025

# CHARLOTTA ADLEROVÁ

Berlim, Alemanha, 1908–1989, São Paulo, Brasil

## **3. *Palco 3*, 1957**

Óleo sobre tela

Doação da artista, 1983

## **LYGIA PAPE**

Nova Friburgo, Rio de Janeiro, Brasil, 1957–  
2004, Rio de Janeiro, Brasil

### **4. *Sem título*, da série *Tecelares*, 1957**

Xilogravura sobre papel japonês

Doação Almeida e Dale Galeria de Arte, 2025

## **CASSIO MICHALANY**

São Paulo, Brasil, 1949–2024

### **5. *Sem título*, 2018**

Esmalte acrílico sobre madeira

Doação Vera Lucia Michalany Chaia, Sylvio  
Michalany Filho, Almeida e Dale Galeria de  
Arte, 2025

# PAULO ROBERTO LEAL

Rio de Janeiro, Brasil, 1946–1991

## 6. *Sobretela*, 1974

Óleo sobre tela costurada

Doação Antonia Bergamin e Conrado

Mesquita, 2025

# ALFREDO VOLPI

Lucca, Itália, 1896–1988, São Paulo, Brasil

## 7. *Composição concreta*, circa 1957

Têmpera sobre tela

Comodato MASP Banco Central

# FERREIRA GULLAR

São Luiz, Brasil, 1930 – 2016, Rio de Janeiro, Brasil

## 8. *Sem título*, década de 1960

Acrílica sobre tela

Doação Rafael de Moraes, 2025

# RODRIGO GARCIA DUTRA

Rio de Janeiro, Brasil, 1981

## 9. *Tabom*, da série *Tabom concreto*, 2013

Madeira, tecido e livros impressos

Doação do artista, 2016

# RUBEM VALENTIM

Salvador, Brasil, 1922–1991, São Paulo, Brasil

## **10. *Emblema: logotipo poético de cultura afro brasileira n. 8*, 1976**

Acrílica sobre tela

Doação Ana Dale, Carlos Dale Júnior, Antonio Almeida, Thais e Paulo Darzé, 2019

Manuscritos e cartas de Rubem Valentim preservados no Centro de Pesquisa do MASP revelam um esforço constante do artista de articulação teórica e prática em sua trajetória. Após uma temporada na Europa, o artista se estabeleceu na então recém-criada Brasília, em 1967, onde atuou como professor e ativista cultural. Juntamente com sua esposa, Lúcia Alencastro Valentim (1921-*circa* 2000),

conceberam o projeto inovador de um centro cultural voltado ao ensino de artes e à preservação de uma coleção representativa da cultura brasileira, integrando as matrizes africanas, indígenas e europeias — elementos que ele considerava fundantes da identidade nacional. Embora o projeto não tenha se concretizado plenamente, ele reflete o compromisso de Valentim com a arte enquanto ferramenta de transformação social e valorização cultural em um contexto de infraestrutura artística ainda incipiente. Valentim situou a herança afro-brasileira como eixo central de sua produção, desafiando as narrativas eurocêtricas predominantes. Suas obras integram formas e cores inspiradas no culto aos orixás, mas também cruzam referências de tradições populares, linguagens construtivas ou mesmo da psicanálise junguiana, compondo um

alfabeto visual afro-brasileiro. Em Brasília, suas composições tornaram-se mais esquemáticas e precisas. Nesta pintura, que participou da 4ª Bienal Nacional de São Paulo (1976), Valentim reafirma sua intenção de criar uma linguagem visual universal, ainda que enraizada na poética e visualidade afro-brasileiras. O machado duplo de Xangô, representado na parte superior da tela, simboliza equilíbrio e justiça, enquanto o título da pintura reforça sua proposta de sintetizar um pensamento sobre a cultura nacional, promovendo diálogos entre tradição e modernidade.

# DHIANI PA'SARO

São Gabriel da Cachoeira, Amazonas, Brasil, 1975

## 11. *Sûophoka*, 2023

Marchetaria

Doação Mônica e Fábio Ulhoa Coelho, no contexto da exposição *Histórias indígenas*, 2023

Dhiani Pa'saro é um artista indígena que nasceu na região do Alto Rio Negro, Amazonas, primeiro da etnia Wanano a se profissionalizar, formando-se em pintura e marchetaria na Escola de Arte do Instituto Dirson Costa de Arte e Cultura da Amazônia, em 1998. Em seus trabalhos, Pa'saro expressa a sua cultura e cosmovisão em telas e marchetarias baseadas nas figuras e grafismos de sua região. Destaca-se sua série de obras arredondadas, que remete a

suportes tradicionais do artesanato indígena, como cestarias ou tecelagens, e que expressa também os movimentos rituais que circundam as aldeias, sua arquitetura e cotidiano. A partir dessas referências, o artista justapõe pequenas peças de madeira, criando grafismos de elevada complexidade que traduzem o entrelaçamento e os padrões gráficos tradicionais em um material pouco usual nas artes indígenas brasileiras.

*Sûophoka* é inspirada nas peneiras tradicionais wanano. Meticulosamente projetada em desenhos de preparação, a obra é formada por cerca de 20 tipos e cores de madeira, que compõem diversos padrões geométricos inspirados em partes e formas de animais e de alimentos. Nas bordas, Pa'saro intercala os grafismos “pegada de maçarico” — uma espécie de pássaro — e “casco de besouro”; ao centro, aparece o padrão do “beiju”, baseado no

alimento derivado da mandioca, cujo cultivo é de importância central para os Wanano. Esses elementos reiteram, a partir de uma expressão material e poética muito própria, a centralidade dos aspectos visuais e padrões característicos dos animais e vegetais para a constituição da iconografia ameríndia.

## **DAIARA TUKANO**

São Paulo, Brasil, 1982

### **12. *Kumurõ*, 2021**

Acrílica sobre tela

Doação Mônica e Fábio Ulhoa Coelho,  
no contexto da exposição *Histórias  
brasileiras*, 2022-23

Daiara Tukano cria obras a partir de profundas experiências pessoais com o *hori*, termo da língua Dahseyé (Tukano) que designa mirações, ou visões obtidas através do *kahpi*, também conhecido como ayahuasca. Mais do que expressões estéticas, as imagens acessadas por essa experiência revelam o invisível que se esconde aos olhos; são modos de visualização da existência e da cosmologia tukano, além de serem a fonte do conhecimento ancestral desse povo originário. Em *Kumurõ*, a artista explora essa conexão ancestral por meio de uma padronagem rítmica e geometrizada que provém do *hori*. O título da obra faz referência a um banco cerimonial tradicionalmente feito por homens do povo Tukano, utilizado em ocasiões sagradas. Esse objeto é recriado a partir do assento de *‘U’mukho Ñehk’u*, o Avô do Universo, e é fundamental na narrativa do povo Tukano

sobre a criação do mundo e dos seres que nele habitam. No centro da composição da obra de Daiara Tukano, o *kumurõ* é representado como o ponto de origem, de onde anéis de cores vibrantes irradiam, iluminando a complexa matriz geométrica que se estende por toda a tela.

## JANDYRA WATERS

Sertãozinho, São Paulo, Brasil, 1921

### 13. *Sem título*, 1982

Óleo sobre tela

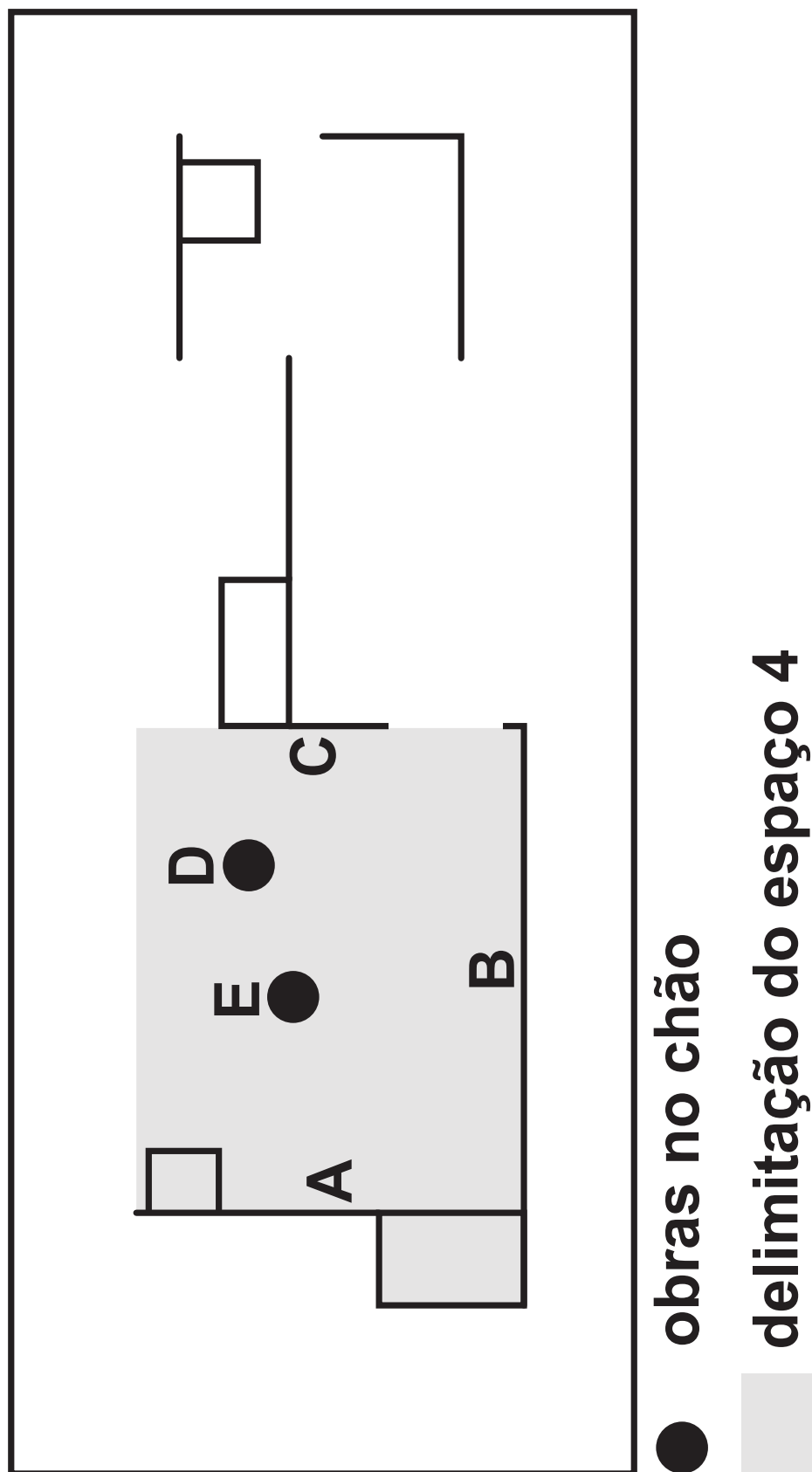
Doação Lais H. Zogbi e Telmo G. Porto, 2021

Nas pinturas geométricas de Jandyra Waters é recorrente o uso de composições centrífugas, em que diagonais simétricas criam um movimento do centro para a borda do quadro, sugerindo algo que emana de dentro para fora. A combinação de cores brilhantes gera uma alternância entre figura e fundo, enfatizando a sensação de vibração.

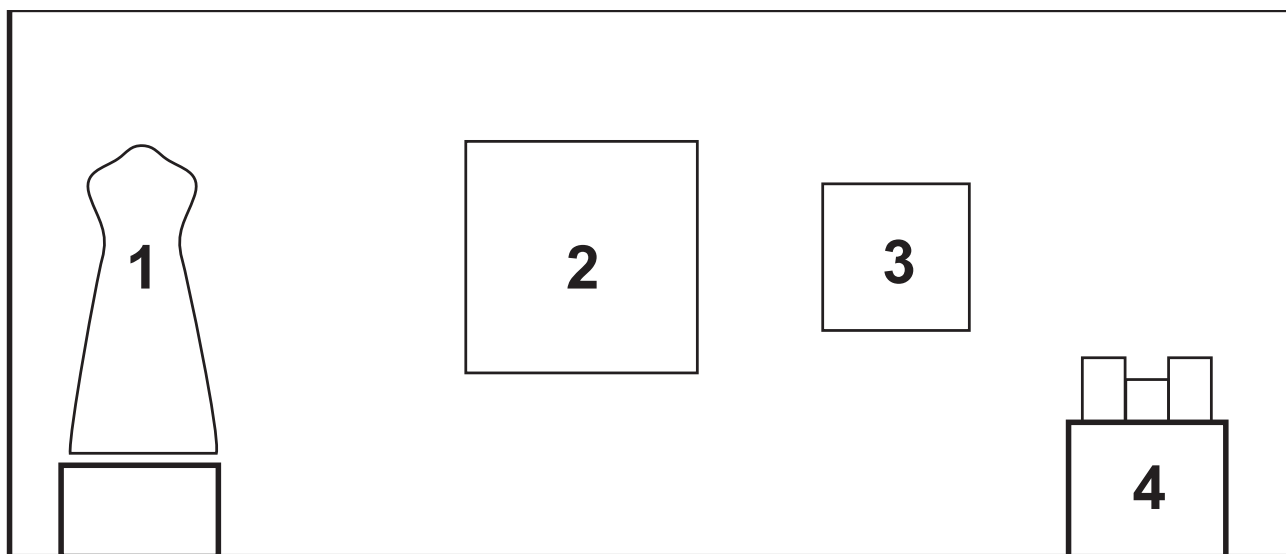
Nesta obra, a impressão de irradiação a partir do centro é bastante enfática. Ao centro, losangos azuis e marrons se intercalam, seguidos por triângulos alongados e, depois, duas grandes áreas trapezoidais, criando uma gradação. Desde a década de 1950, Waters experimenta com a geometria, mas só a partir dos anos 1970 é que a artista consolidou essa linguagem como seu principal meio de expressão, utilizando uma paleta de cores não puras e chapadas. Se a geometria na tradição brasileira geralmente está ligada à tentativa de racionalização, como

no concretismo, o neoconcretismo buscou aliar essa vertente com a experiência do corpo e da sensibilidade. No caso de Waters, a geometria está ligada a conteúdos místicos. Outro fator em sua obra que problematiza a suposta racionalidade da geometria é a presença de frestas, janelas e mandalas, que sugerem um espaço interior, associado à ideia de espiritualidade, o que também se confirma na série de maquetes desenvolvida nos anos 1970 intitulada *Templos*.

## ESPAÇO 4



## PAREDE A DO ESPAÇO 4



### ALCEU PENNA | HÉRCULES BARSOTTI

Curvelo, Minas Gerais, Brasil, 1915–1980, Rio de Janeiro, Brasil | São Paulo, Brasil, 1914–2010

#### **1. *Vestido longo (vestido coluna em camadas)*, 1966**

Tecido Tela Rhodosá

Doação Rhodia, 1972

# SARAH MORRIS

Londres, Reino Unido, 1967

## **2. *Com o Supremo, com tudo* (*gráfico de som*), 2019**

Esmalte sobre tela

Doação da artista e Fortes D'Aloia & Gabriel  
com recursos adicionais fornecidos pelo  
MASP, 2025

# JOSÉ PATRÍCIO

Recife, Pernambuco, Brasil, 1960

## **3. *Obra cega*, 2014**

Tachas de cobre sobre madeira  
Doação do artista, 2021

José Patrício parte da repetição de certos procedimentos para produzir seus trabalhos: acumular pequenos objetos e fixá-los em uma superfície seguindo uma ordem predeterminada. As regras podem ser definidas por variações de cor, tamanho ou número, desde que cada obra seja composta por um mesmo tipo de peça. Dados, dominós, canetas, botões e outros materiais são ressignificados e passam a ser considerados principalmente por visualidade, ainda que sejam reconhecidos por suas funções originais e valores simbólicos. A sequenciação quase compulsória dá origem a desenhos e padrões de cor, composições geométricas que valorizam a bidimensionalidade sem que a materialidade total dos artefatos seja desconsiderada. *Obra cega*, por outro lado, não possui variação tonal, sua superfície homogênea evidencia a sutil textura provocada pelas 15.624

tachas de cobre. Dentro de um pensamento matemático, um quadrado é formado por linhas e colunas de 125 unidades, exceto pelo centro, onde há um espaço vazio que direciona o olhar e se comporta como uma força centrípeta, conduzindo os pesos visuais. Por questões de conservação, o trabalho foi emoldurado com a proteção de um vidro e não pode ser tocado, apesar do título sugerir uma interação tátil – contradição que aponta os desafios enfrentados pelo museu em termos de preservação e interação com o público.

# IRAN DO ESPÍRITO SANTO

Mococa, São Paulo, Brasil, 1963

## 4. *Lata C, D, E, F, H, I e J*, 2003–04

Aço inoxidável

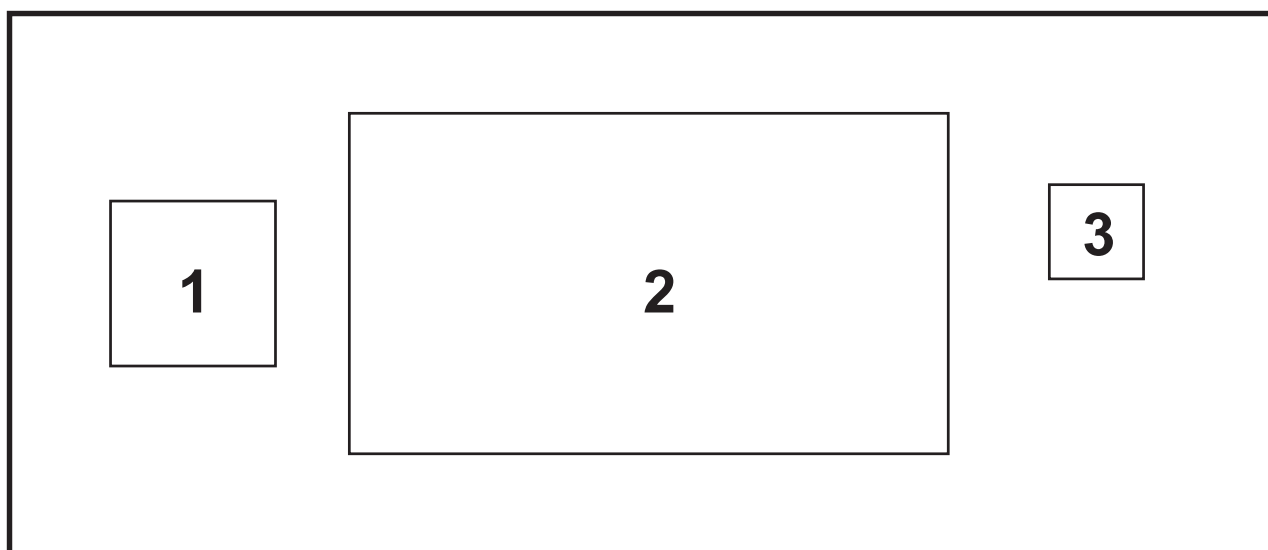
Doação do artista, 2019

O trabalho de Iran do Espírito Santo altera a percepção de espaços e objetos, criando novas possibilidades instalativas e escultóricas de existência para eles. O artista realizou diversas obras a partir de itens encontrados no mercado de construção, embalagem e decoração: porcas e roscas, lâmpadas, globos de vidro, caixas de fósforo e de sapato, abajures, velas e castiçais. Entre 2003 e 2009, o artista executou a série *Lata*, com 16 peças no total. Cada letra (de “A” a “P”) se refere a um tipo de recipiente para

produtos alimentícios: ervilha, tomate, café, óleo, atum. A concepção do trabalho vai do estudo e da medição de latas comuns do mercado até a produção das esculturas em uma metalúrgica especializada em aço inoxidável. Além de recorrer a esse metal, muito mais resistente do que a liga normalmente utilizada, as esculturas são sólidas e pesadas, e medem o dobro dos objetos originais. As latas remetem a obras de nomes da *pop art* estadunidense, como Jasper Johns e Andy Warhol (1928-1987). Espírito Santo investiga a possibilidade de um exame matemático das coisas e de elas serem descritas, calculadas, representadas e reproduzidas precisamente pelo artista-escultor. Ele evidencia os potenciais efeitos da alteração de materiais, escalas e contextos sobre a percepção desses elementos — nesse caso, as gôndolas do supermercado transpostas para o museu. O

artista fixa no tempo algo que normalmente é tomado como descartável, transformando um recipiente comum — de existência atrelada à utilidade — em obra de arte, sofisticada e desprovida de função prática. Ao retirar etiquetas ou adornos, o artista sublinha a complexidade formal e arquitetônica desses objetos cotidianos supostamente banais.

# PAREDE B DO ESPAÇO 4



## TOMIE OHTAKE

Quioto, Japão, 1913–2015, São Paulo, Brasil

### 1. *Composição*, 1978

Óleo sobre tela

Doação da artista, 1979

**JOSÉ DÁVILA**

Guadalajara, México, 1974

***2. O fato de constantemente retornar  
ao mesmo ponto ou situação, 2023***

Impressão serigráfica e tinta vinílica sobre linho  
Doação Galeria Nara Roesler, 2024

José Dávila produz pinturas, colagens e esculturas que partem do vocabulário da arte moderna, em especial suas tradições construtivas e geométricas, cruzando referências de diferentes contextos geográficos e históricos. Na série e, o artista replica círculos produzidos por diversos artistas ao longo do século 20, mimetizando seus estilos e modos de pintar. Ele parte de nomes como Hilma af Klint (1862-1944), Frank Stella (1936-2024), Ellsworth Kelly

(1923-2015), Willys de Castro (1926-1988), Sonia Delaunay (1885-1979), Sol Lewitt (1928-2007), Hélio Oiticica (1937-1980), Bridget Riley, entre tantos outros mais ou menos reconhecíveis em sua obra. Os círculos de Dávila são incompletos, sobrepostos e deslocados sobre as telas de linho cru, embaralhando essas referências. A pintura do MASP é feita de duas telas justapostas, o que enfatiza ainda mais a descontinuidade desses círculos, perturbando, assim, a ideia de ordem da tradição construtiva. Há áreas de cores chapadas e outros trechos com variações de pinceladas aparentes e diferentes espessuras de tinta, em um contraste entre círculos regulares e irregulares. O título é apropriado de uma definição do dicionário sobre o conceito de circularidade, sendo, assim, algo literal sobre as formas apresentadas na obra, mas que ganha conotações existenciais e poéticas. O fato de

o artista partir de um conjunto de imagens já existentes que são rearticuladas em sua obra também leva a pensar sobre a história da arte como algo cíclico, o que é interpretado simultaneamente de maneira bem-humorada e crítica na produção de Dávila.

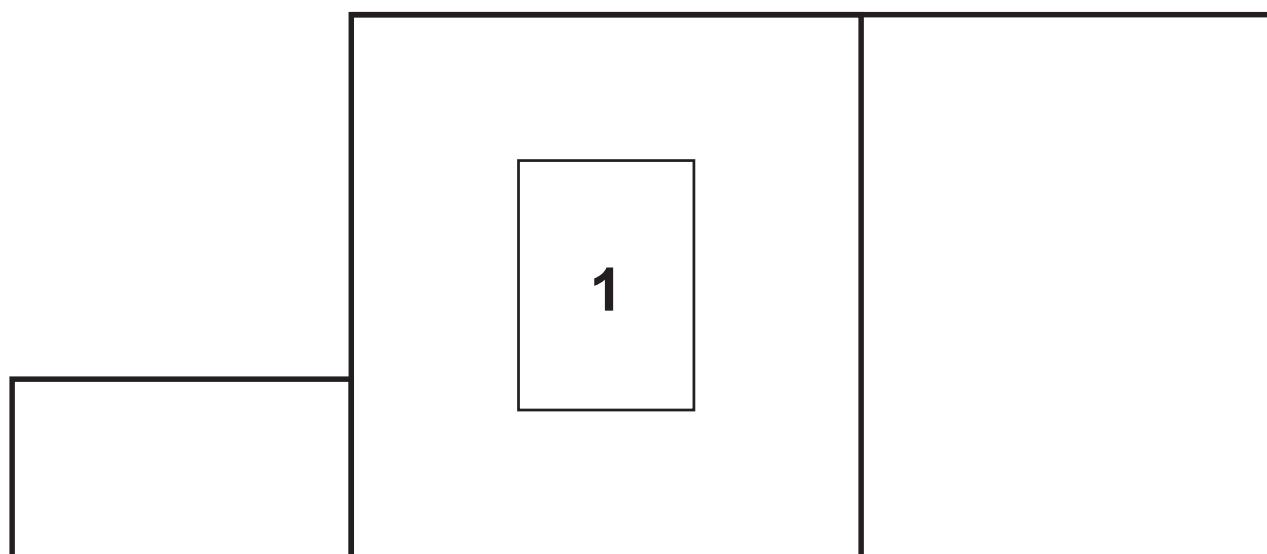
## **MAURÍCIO NOGUEIRA LIMA**

Recife, Brasil, 1930–1999, Campinas,  
São Paulo, Brasil

### **3. *Pintura-objeto n. 4*, 1957**

Tinta em massa e sintética sobre aglomerado  
Doação Selma Sevá, por intermédio do  
Instituto Maurício Nogueira Lima, 2025

## PAREDE C DO ESPAÇO 4



**HABUBA FARAH**

Getulina, São Paulo, Brasil, 1931

**1. *Sem título*, 1952**

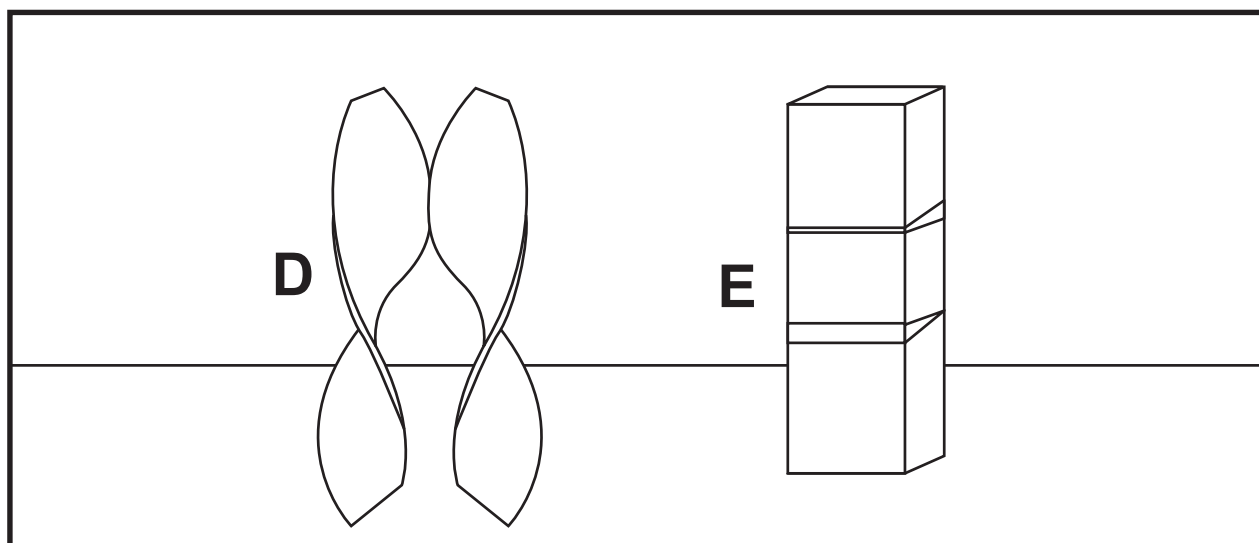
Óleo sobre tela

Doação da artista, 2021

De ascendência árabe, Habuba Farah Riccetti teve seus primeiros contatos com aulas de pintura ainda na infância. Nos anos 1950, acompanhou os artistas Samson Flexor (1907-1971) e Mário Zanini (1907-1971) em seus ateliês e estudou na Associação Paulista de Belas Artes, onde aprofundou seu interesse por estudos cromáticos, em especial pela soma de cores complementares que resulta em cinzas coloridos. Referência para a artista, o químico Michel Eugène Chevreul (1786-1889) chamava esses tons de neutros. Nesta pintura, é possível observar semelhanças com outras telas iniciais da artista, feitas quase sempre na mesma escala e com a mesma paleta, do branco aos cinzas coloridos. O branco é usado direto do tubo, como pigmento industrial puro, mas os pretos e cinzas são constituídos por misturas de cores. Nas áreas pretas, nota-se

trechos azulados ou avermelhados, o que gera diferentes profundidades, e nas áreas cinzas, há uma variedade de temperaturas e tonalidades. A pintura figura uma forma única composta por diagonais em diferentes ângulos, remetendo a raios luminosos sobre um fundo escuro. A assimetria gera a impressão de movimento, e as transições de cores resultam em uma tela que tem a luz como um de seus principais temas.

## OBRAS D e E DO ESPAÇO 4



### ASCÂNIO MMM

Fão, Portugal, 1941

#### **D. *Escultura 20*, 1978/2010**

Madeira pintada

Doação do artista no contexto da exposição

Histórias da dança, 2020

Ascânio Maria Martins Monteiro, conhecido como Ascânio MMM, é um escultor português radicado no Brasil desde os anos 1960. Sua formação em arquitetura influencia diretamente sua produção artística, marcada pela precisão geométrica e pelo uso de materiais de naturezas diversas.

Ascânio explora a relação entre repetição e variação, construindo formas abstratas que rompem com a rigidez dos materiais e a percepção de movimento. *Escultura 20* exemplifica o interesse do artista pela repetição modular e pelo efeito dinâmico que suas obras produzem no espaço. Composta por ripas de madeira pintadas de branco, organizadas em uma torção progressiva, a escultura cria a sensação de movimento a partir da interação entre luz, sombra e forma. Esse jogo ótico reforça a fluidez da obra, ao mesmo tempo que altera a impressão de estaticidade do objeto escultórico.

A composição evoca um fluxo rítmico, que pode ser associado ao movimento de corpos em dança, ainda mais por sua escala de dimensões humanas, e a repetição dos módulos geométricos sugere uma coreografia de formas e volumes.

A obra dialoga com o ambiente ao seu redor, oferecendo ao espectador diferentes percepções conforme o ângulo de observação, transcendendo a materialidade do trabalho e criando uma experiência visual dinâmica e interativa.

# MARCIUS GALAN

Indianápolis, Estados Unidos, 1972

## **E. *Coluna (para Lina)*, 2021**

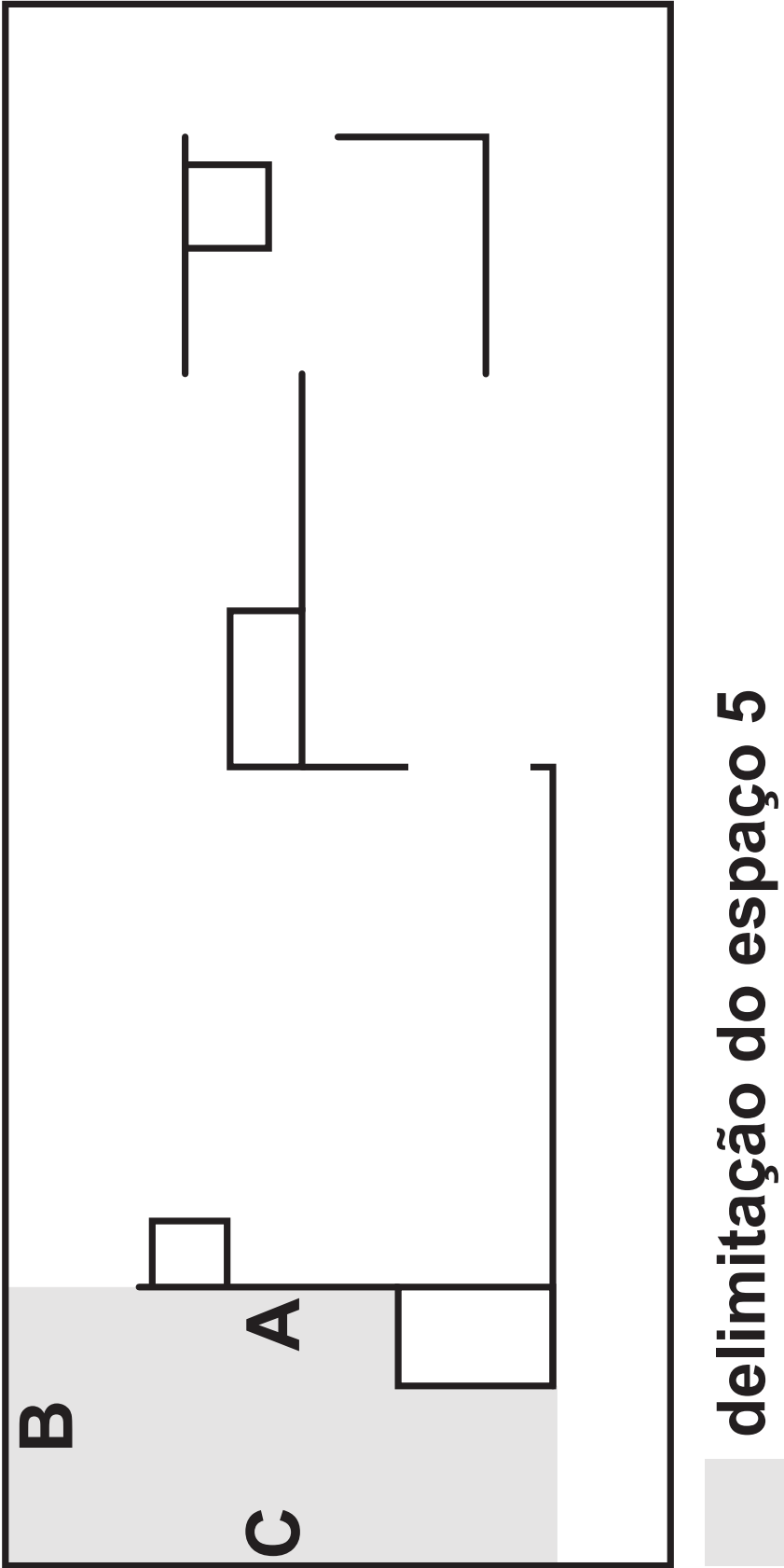
Concreto e madeira

Doação do artista, 2021

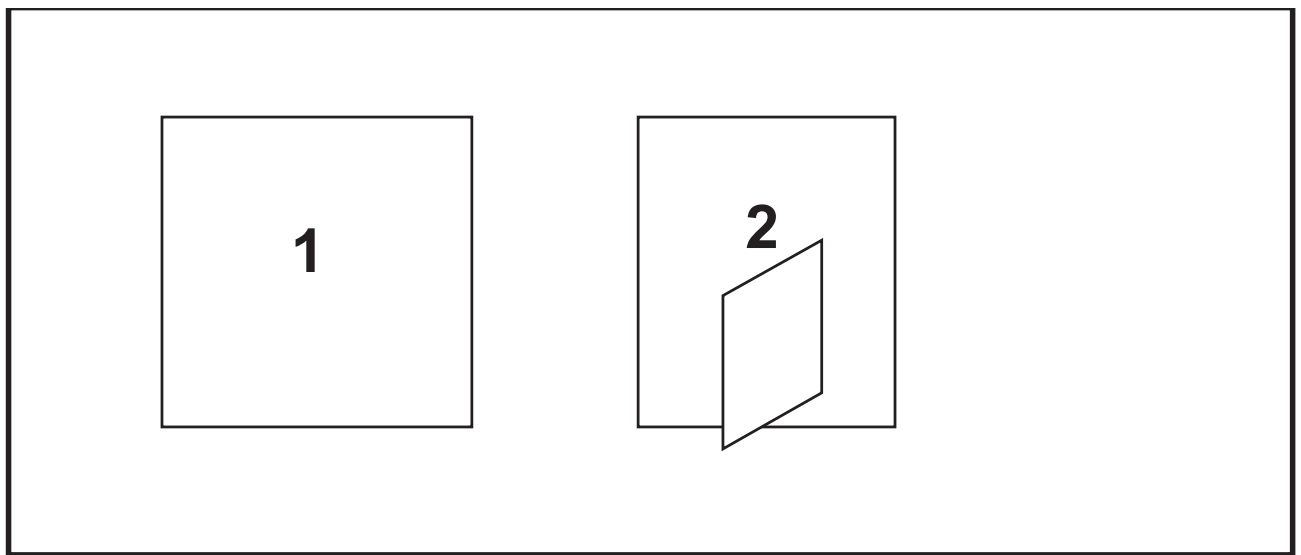
Marcus Galan trabalha com esculturas, desenhos e instalações que questionam e relacionam a geometria, a arquitetura e a cartografia. No trabalho *Coluna (para Lina)*, uma coluna de concreto de 170 cm de altura é cortada por cunhas de madeira que sustentam a escultura. A referência no título é à Lina Bo Bardi (1914-1992), arquiteta que projetou o edifício MASP e os famosos cavaletes de vidro em que são expostas as obras do museu. Ao incorporar as cunhas na escultura, Galan as transforma em

algo estrutural para o trabalho, já que elas foram usadas como as formas de moldagem de suas partes em concreto. Ainda que bastante robusta, a obra é constituída por peças encaixadas, sugerindo instabilidade na coluna, um elemento utilizado para a sustentação na arquitetura ou no corpo. Não por acaso, a escultura tem a altura de uma pessoa adulta. Em *Coluna (para Lina)*, a escultura tem a mesma largura e profundidade da base dos cubos de concreto que sustentam os cavaletes de vidro. Do mesmo modo, as cunhas da escultura remetem às dos cavaletes de Bo Bardi, ambas de madeira. Assim, a obra de Galan, feita especialmente para o museu, estabelece uma relação direta com a pinacoteca do MASP e seus cavaletes, homenageando quem a concebeu: Lina Bo Bardi.

ESPAÇO 5



# PAREDE A DO ESPAÇO 5



## LAURA LIMA

Governador Valadares, Minas Gerais, Brasil, 1971

### 1. *Retrato de Naor*, 2014-15

Madeira, vidro e tecido

Doação da artista, 2021

Muitos trabalhos de Laura Lima revelam seu interesse pelo tecido, tanto como matéria-prima quanto como meio de explicitar o processo de fabricação coletiva das obras. *Retrato de Naor* foi produzido no contexto de uma mostra individual da artista no Bonnefanten Museum, na Holanda, em 2014. Embora já tivesse trabalhado com “costumes” de vinil em 2001, essa foi a primeira colaboração de Lima com alfaiates, prática que depois levou para outras instituições. Nesses projetos, os alfaiates executam, no espaço do museu, roupas customizadas para chassis de madeira a partir de desenhos criados pela artista. As composições costuram formas que remetem diretamente aos cortes e às cores da alfaiataria tradicional do lugar onde o trabalho se realiza. Lima parte da tradição do retrato para construir, por meio de formas geometrizadas, uma versão abstrata de personagens, sejam

eles reais ou fictícios. Na obra do MASP, Naor é o nome de um tio da artista — a composição remete a um detalhe da lapela de um casaco que ele costumava usar. A partir da abstração geométrica, vertente desenvolvida nas artes visuais no século 20, a obra de Lima dialoga com o gênero do retrato, um dos mais antigos da pintura, no qual a Holanda tem forte tradição, com mestres como Frans Hals (1582-1666), presente no acervo do MASP. Ao contrário da pintura, no trabalho de Lima o tecido não é esticado no chassi, mas veste de forma solta um quadro branco que, entendido tradicionalmente como suporte bidimensional, passa a assumir contornos tridimensionais.

**LIZ COLLINS**

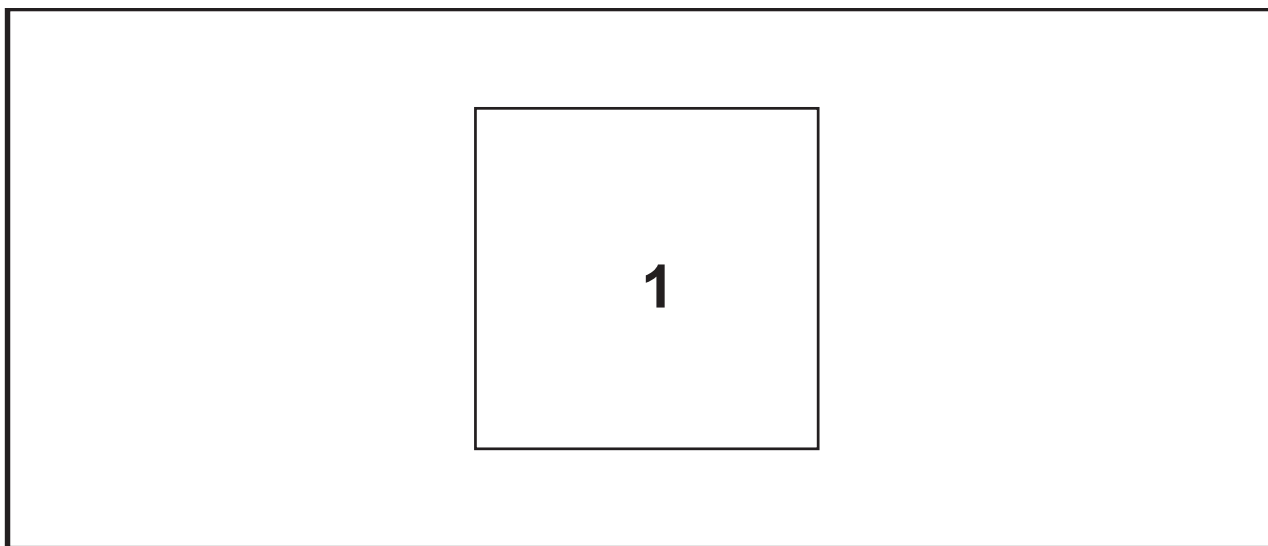
Alexandria, Virgínia, Estados Unidos, 1968

**2. *Inclinado*, 2023**

Acrílica, tecido e fio com corante

Doação da artista, 2025

# PAREDE B DO ESPAÇO 5



**DELSON UCHÔA**

Maceió, Brasil, 1956

**1. *Fiação*, 2009**

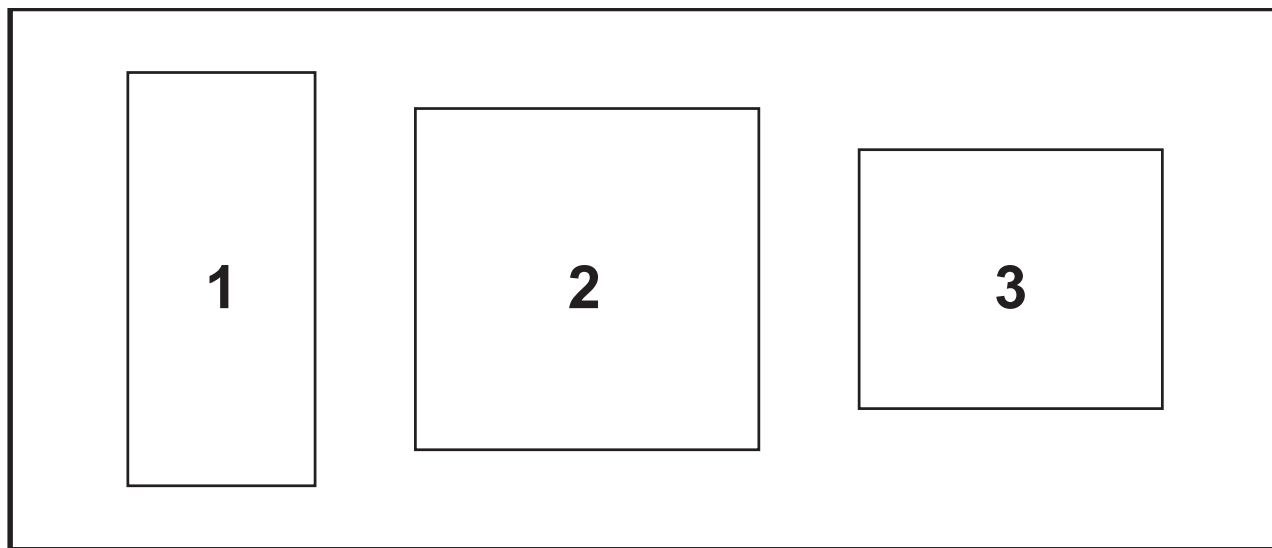
Fios elétricos sobre alumínio

Doação do artista e Luciana Brito Galeria, 2023

Os trabalhos de Delson Uchôa incorporam materiais variados e combinam elementos geométricos em cores vibrantes. Integrante de uma geração de artistas que explorou caminhos para a renovação da pintura brasileira a partir dos anos 1980, período em que viveu no Rio de Janeiro, Uchôa participou da exposição coletiva *Como vai você, Geração 80?*, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, instituição da capital fluminense. Trabalhando elementos pictóricos a partir de materiais variados (lona, plástico, metais, lã, algodão, camurça) combinados à tinta acrílica, Uchôa explora o que chama de “exercícios geométricos”. A obra *Fiação* é característica da produção do artista, tendo fios de cabos elétricos como base para sua composição. Entrelaçando-os em uma trama, quase como um crochê, Uchôa cria uma obra que já não se reduz ao plano e ganha aspecto têxtil

com o meticuloso fazer manual. Com diferentes padronagens, organizadas de modo concêntrico e envoltas por uma borda ornamentada, assemelha-se ao formato de um azulejo — aqui, porém, em escala monumental. Nesta obra, a escolha dos cabos elétricos também tensiona oposições entre o trabalho manual, associado às artes aplicadas, e os elementos produzidos industrialmente. A cor exuberante, articulada em padronagens, e a escala contundente de suas obras sugerem a ideia de uma pintura híbrida e dinâmica, que transborda os limites da tela.

## PAREDE C DO ESPAÇO 5



**ANTONIO JOSÉ GUZMÁN & IVA JANKOVIC**

Cidade do Panamá, 1971 | Ruma, Sérvia, 1979

***1. Mecânica orbital – movimento Nkyinkyim  
e linhas intergalácticas, 2024***

Tecido de algodão tingido de índigo,  
estampado manualmente com a técnica Ajrakh  
Doação dos artistas no contexto da Biennale  
di Venezia, 2024-25

# CLAUDIA ALARCÓN & SILÄT

La Puntana, Santa Victoria Este, Argentina, 1989

## 2. *Chelhchup (El otoño)*, 2023

Fibra de chaguar fiada à mão, corantes naturais e corantes de anilina, tecido e ponto yica

Doação anônima, no contexto da Biennale di Venezia, 2024

Claudia Alarcón é uma artista do Povo Wichí, que vive às margens do rio Pilcomayo, entre a Bolívia e a Argentina. Os Wichí são uma comunidade indígena de orientação matriarcal cujas tradições têxteis são centradas em materiais vegetais, em especial o chaguar, uma espécie de bromélia de aspecto lenhoso, cujas fibras podem ser fiadas. Para os Wichí, os têxteis têm importância econômica, social e simbólica, pois transmitem

conhecimentos, narrativas e histórias por meio de suas tramas. Alarcón interpreta as tradições têxteis de sua comunidade, variando entre objetos utilitários e obras em média e grande escalas, e trabalha com diferentes técnicas, o que pode resultar em pontos mais fechados, gerando relevos e volumes, mas centralmente tramas com pontos bastante abertos, o que confere um aspecto evanescente às imagens. A abstração presente nas peças da artista também tem a ver com o fato de que os Wichí valorizam formas de comunicação não verbal e pensamentos que não podem ser expressos por palavras, pela linearidade ou pela racionalidade que domina o pensamento ocidental. Além de mitos fundadores, Alarcón tematiza especialmente mulheres, sensações, a passagem do tempo e as estações do ano, como nessa obra com uma composição assimétrica e a predominância de tons terrosos que fala sobre o outono.

# AUTORIA DESCONHECIDA

Pensilvânia, Estados Unidos

## **3. Colcha (quilt) “lâminas de catavento”, circa 1890**

Bordado sobre seda e veludo

Compra no contexto da exposição *Histórias das mulheres, histórias feministas*, 2019

*Quilts* são mantas acolchoadas feitas da junção de vários tecidos, técnica conhecida na Europa desde pelo menos 1600. Foi a partir do século 18 que esse tipo de produção ganhou força nos Estados Unidos, a ponto de hoje ser associada principalmente a esse país. Em 1776, as colônias americanas declararam sua independência, o que resultou na proibição do comércio com o Reino Unido e estimulou a produção local de tecidos.

Logo na sequência, essa produção têxtil ganhou escala industrial, com as mulheres constituindo-se como a principal força de trabalho. No norte do país, as mulheres empregadas na indústria têxtil (brancas ou negras, normalmente jovens e solteiras) poderiam ter uma vida mais independente do ponto de vista econômico e acesso a uma variedade de bens de consumo para si e para suas famílias, incluindo tecidos para roupas, cortinas, toalhas e *quilts*.

Em busca de uma posição social mais estável, muitas fizeram parte de organizações de caridade. Essas associações permitiam que ampliassem sua atuação na comunidade e asseguravam a formação de redes de solidariedade e pertencimento, para além do espaço doméstico que lhes era reservado até então. A venda das *quilts* em feiras beneficentes acabou, também, se revelando uma estratégia

importante para angariar fundos para diversos projetos sociais e políticos, como a abolição da escravidão, o sufrágio feminino e a luta pelos direitos dos trabalhadores. Durante a Guerra Civil norte-americana (1861-1865), estima-se que tenham existido entre 7 e 20 mil associações de mulheres, chamadas genericamente de “Ladies’ Aid Society” [Sociedade assistencial de moças], que apoiaram ambos os lados do conflito. Dessa maneira, os *quilts* não apenas desmentem a função meramente “decorativa”, em geral atribuída a eles, como também apresentam um verdadeiro vocabulário geométrico, muito anterior ao dos artistas (homens) modernos que se consagrariam como pioneiros da arte abstrata.