

Propositores de espaço- Franz Weissmann, Jorge Oteiza e a Bienal de 57

Bernadette Panek

Artista plástica, professora e pesquisadora. Especialista em História da Arte pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná/EMBAP (1997). Mestre em Poéticas Visuais (2003) e Doutora em História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2008). Pós-doutorado com bolsa da Capes, no Departamento de Escultura da Universidade do País Vasco/EHU, onde é colaboradora internacional no Grupo de investigação consolidado IT655-13. Atualmente é professora na Graduação-EMBAP.

Resumo: Esta pesquisa pretende como objetivo inicial traçar e indagar a presença da obra de Jorge Oteiza e de Franz Weissmann na IV Bienal de São Paulo, 1957. A ideia é verificar quais as possibilidades de conexão entre algumas obras de Oteiza, quem recebe o *Prêmio de melhor escultor estrangeiro* na IV Bienal, e as obras de Franz Weissmann, quem recebe o *Prêmio de melhor escultor nacional* na citada Bienal. O estudo se propõe a explorar as trocas surgidas no meio artístico brasileiro e de que forma elas aconteceram. E finalmente, expor estas trocas desde o fenômeno escultórico, para uma consideração do fazer da arte, e a partir da arte.

Palavras-chave: Jorge Oteiza, Franz Weissmann, IV Bienal de São Paulo, escultura, espaço receptivo.

Proponents of space – Franz Weissmann, Jorge Oteiza and the 57 Biennial

Abstract: The initial purpose of this study is to establish and investigate the presence of Oteiza's work and Franz Weissmann's work in the 1957 Biennial of Sao Paulo. The idea is to examine the possible connections between some of the works by Oteiza – awarded the best foreign sculptor prize of the IV São Paulo Biennial, in 1957 – and the works of Franz Weissmann, recipient of the best national sculptor award presented by the same Biennial. This study intends to explore the exchanges that emerged within the Brazilian artistic scene and how they took place. And finally, it aims to expose these exchanges going from the sculptural phenomenon to a reflection on the making of art, from art.

Keywords: Jorge Oteiza, Franz Weissmann, IV Bienal de São Paulo, sculpture, receptive space.

Por aproximar-se a esta vida morre sempre a arte.

(Oteiza, 1952, p.11)

Se para Jorge Oteiza (1908-2003-País Vasco/Espanha) a escultura como massa é um sistema esgotado, a escultura brasileira na época da Bienal de São Paulo, em 1957, com certeza, lhe atrairia. As propostas nas quais estavam trabalhando os artistas

brasileiros, nesse momento, não falavam sobre massa escultórica, no que se refere à massa pesada, fechada, compacta. A exemplo da dinâmica construída nas esculturas de Franz Weissmann (1911-Áustria-2005-Brasil) e nas obras de Lygia Clark (1920-1988-Brasil) para a mesma Bienal, na qual Oteiza recebe o *Prêmio de melhor escultor estrangeiro*. Por outro lado, isso conseqüentemente comprova a acolhida às propostas do artista basco, para esse período, no ambiente artístico brasileiro.

Naquela Bienal, Oteiza e Weissmann travam conhecimento de suas respectivas obras e, de imediato, percebem as diferenças e as aproximações em seus processos de trabalho. Algumas das declarações deixadas por estes artistas comprovam tal afirmativa. Oteiza procurava construir algo “fora” da escultura, assim como Lygia, Weissmann e Hélio Oiticica (1937-1980-Brasil) buscavam instalar algum acontecimento “fora” da obra, mas que partisse desde a própria obra. Buscavam criar um entorno estético-espacial à estrutura formal, inquiriam com persistência algo que emanasse do objeto plástico.

Segundo depoimento do próprio Weissmann (2002, p.23), ele conhece Oteiza no Brasil, na exposição da Bienal de 57, e afirma: “...achei uma grande afinidade entre o meu trabalho e o dele. Meu trabalho era tão parecido com o dele, esteticamente falando, que levei até um susto...”. Oteiza mostra publicamente empatia pelo trabalho de Weissmann quando em visita ao Rio de Janeiro ainda na época da Bienal (Gullar, 20-10 -1957), na companhia de Lygia Clark, mostra forte interesse em visitar o ateliê de Weissmann. Na verdade, Lygia, naquele momento, gostaria de lhe mostrar o que é a natureza no Rio de Janeiro, ao que Jorge Oteiza lhe contesta preferir visitar o estúdio de Franz. Para alguns isso é uma prova de que para o escultor basco a natureza não lhe interessava. Particularmente, mostro total desacordo, Oteiza quando de sua viagem a América, chega a San Andrés na Colômbia, e proclama de forma poética a imensidão do cosmos derramado sobre a terra. Em ulterior situação, ainda criança, através de um buraco feito por ele mesmo num pequeno bloco de pedra de arenito, começa, através dessa cavidade improvisada na pedra, a buscar pequenos mundos imaginários, ou através dele, localizar uma rama, um pássaro (Orosco, 1979, p.63).

O vazio ativo – receptivo

O *vazio ativo* é um conceito que serve de base ao pensamento construtivista moderno. Uma busca comum, por parte dos artistas aqui referidos, é ativar o vazio, assim como estetizá-lo e potencializá-lo, seguindo uma das propostas centrais da tradição construtiva.

Por meio dessa proposição construtiva inicial, verifica-se a possibilidade de conexão entre algumas obras de Jorge Oteiza, quem recebe o *Prêmio de melhor escultor estrangeiro* na IV Bienal de São Paulo, em 1957, e as obras de Franz Weissmann, quem, por sua vez, recebe o *Prêmio de melhor escultor nacional* na citada Bienal. Os referidos artistas, desde tais premiações, mantiveram de uma forma ou de outra, apesar da distância que os uniam ou os separavam, algum contato, por menor que fosse, devido às suas investigações escultóricas. Nessa mesma Bienal, participam Hélio Oiticica, assim como Lygia Clark, quem recebe um prêmio de aquisição.

Enquanto Jorge Oteiza teoriza a problemática da *desocupação espacial* na escultura e, de certa forma, constrói uma estética sobre o vazio, Weissmann insiste nesta mesma busca, mas com uma particularidade distinta – trabalha o vazio, a desocupação do cubo, de acordo com a percepção. Weissmann desenvolve sua escultura por meio de um olhar próprio, intuitivo, na prática direta do fazer escultórico. Ele mesmo afirmava que se não acontecia em pequeno, não funcionaria numa escala maior¹. Em sua investigação construtivista busca obter um cubo vazio de um cubo sólido. Desenvolve formas abertas, enquanto articula construções partindo da figura plana do quadrado. Assim como extrai vantagem da tridimensionalidade do cubo, onde busca a virtualidade a fim de chegar nas edificações vazias. Ou seja, constrói o espaço. Ademais de incorporar a cor à sua escultura, momento no qual explora cores fortes, e assim caracteriza calidamente a presença de suas obras.

Chama a atenção como a trajetória, na exploração de um propósito plástico, nestes escultores, se entrecruza em vários momentos. Não por uma questão de convivência, e sim por uma busca comum, e certamente com uma série de particularidades. Indagações condizentes a um momento dentro da história, na qual estamos todos inseridos, procura pelos mesmos desejos, que se revelam em angústias, por vezes similares.

Ao contemplar a problemática pelo viés cultural, nota-se a diferença de enfoque na conceituação do vazio em Weissmann e em Oteiza. Considerando também a hipótese

¹ Conversa com Wal Weissmann, Rio de Janeiro, fevereiro de 2012.

de assinaladas vivências proporcionarem conceitos caracterizados no resultado final da prática escultórica. Oteiza tem um imaginário cultural muito particular, o qual ele irá contextualizar em suas propostas plásticas. Segundo o próprio artista, o conceito de vazio no qual trafega tem uma genealogia cultural procedente do *cromlech* basco. O vazio originário da cultura basca, o vazio procedente de suas obras. Em primeira instância, com certeza, considera-se a sensibilidade e o olhar fartamente estético do artista.

Weissmann, europeu de nascimento, com apenas 11 anos de idade, vem ao Brasil, com a família. Sua vivência na fase de formação escultórica passa por algumas capitais brasileiras, e enfim permanece no Rio de Janeiro. Poderia então questionar nesse momento, se o vazio em sua obra não teria marcas de uma linhagem pré-cabralina². O poeta concreto, Haroldo de Campos (1996, p.251-261) no depoimento aos 40 anos da *Exposição Nacional de Arte Concreta*, considera que o construtivismo brasileiro poderia reivindicar raízes na arte aborígine, desde a cerâmica à pintura corporal e também na arte plumária, devido à exuberância no acorde de luzes e cores. Além da reivindicação das origens no Barroco brasileiro miscigenado, de tradição ibérica mas *caldeado no trópico* (Campos, 1996, p.251-261). As cores utilizadas por Weissmann são prova visível dessas origens. Além é claro, da luz, do sol e do carnaval do Rio de Janeiro.

A geografia do Rio impressiona, é de uma natureza frondosa e exuberante, ademais de corporal. A mescla entre cidade e natureza gera uma beleza organicamente sensual. É nesse ambiente que Weissmann produz uma série de esculturas de dimensão absolutamente humana. Aliás, suas obras públicas conversam com a escala compassiva do homem. É essa organicidade trazida à sua escultura que o aproxima, o conecta ao movimento neoconcreto (Gullar, 5-11-1960). Suas esculturas causam uma sensação estética de amplitude espacial e ao mesmo tempo nos acolhem. Nos recebem nesse vazio construído, nesse espaço deixado para que entremos não apenas visualmente em sua obra mas também corporalmente.

Bienal de 57

Esta pesquisa traça e indaga a presença das obras de Weissmann e de Oteiza, na Bienal de 57. Assim como mostra as trocas surgidas no meio artístico brasileiro e de que forma elas aconteceram. E finalmente, expõe estas trocas desde o fenômeno escultórico,

² O termo *pré-cabralina* faz a diferença ao termo pré-história, o qual parte de uma noção eurocêntrica de mundo.

para uma consideração do fazer da arte, e a partir da arte. Ou seja, verifica como funcionam as obras de Weissmann e as de Oteiza. Avalia suas contribuições em suas diferenças. Assim como, o que busca um no outro, desde tais diferenças. Atendendo sempre a uma reflexão de âmbito estético.

Primeiramente seria relevante destacar a quem foram aportados os prêmios para escultura, nas bienais anteriores. Lembrado pelo próprio Oteiza (documento sem data) prêmios oferecidos a artistas já de renome. Na I Bienal em 51, Max Bill recebe o *Prêmio de melhor escultor estrangeiro*, artista que exerceu significativa importância para o contexto artístico brasileiro dos anos 50, sem contar a importância direta na obra de Weissmann. Em 53, Henry Moore é consagrado com tal premiação e na Bienal de 55, Marino Marini, à diferença de Oteiza que no momento da Bienal, era praticamente desconhecido.

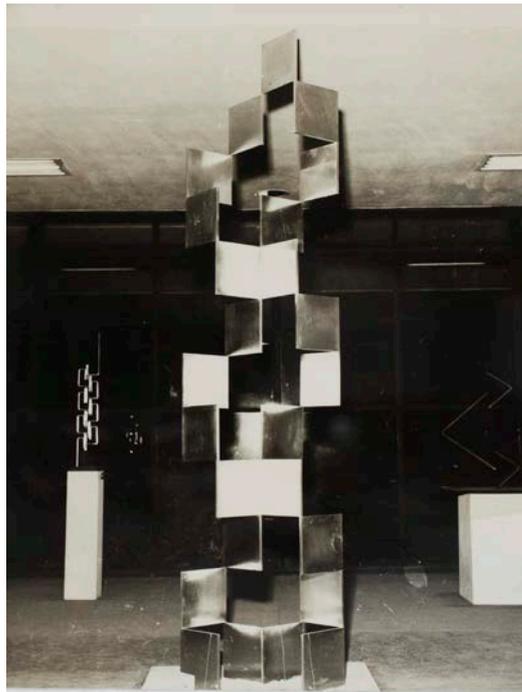


Figura 1. IV Bienal de São Paulo - Arquivo Histórico Wanda Svevo - Fundação Bienal de São Paulo. Autor da foto desconhecido.

A obra de Max Bill é, para Weissmann, um indicador, ademais de ser uma referência para os artistas brasileiros. Bill faz uma individual, em 1950, no MAM de São Paulo, um ano antes de receber o Prêmio na I Bienal. Conforme escreve Ferreira Gullar (5-11-1960), Weissmann, em 1953, se liberta das superfícies contínuas de Bill e passa a

trabalhar o vazio. Por outro lado, Weissmann, ademais de receber vários prêmios em salões de renomada importância no Brasil, participa nas três bienais anteriores, além de receber o segundo prêmio de escultura na de 55. O *Cubo vazado* (1950-51), apresentado à Bienal de 51, é recusado, mas dentro dos paradoxos destas exposições, esta obra de Weissmann tem uma importância proeminente, pois *é a primeira obra rigorosamente concreta criada no Brasil* (Morais, 1994). Weissmann, em 1954, igualmente havia realizado o “Monumento à Liberdade de Expressão do Pensamento” no Rio de Janeiro, primeira obra de arte construtiva colocada em espaço público no país. Porém, infelizmente demolido em 62, segundo consta, devido a uma ampliação urbana na região.

Ademais, Ferreira Gullar (27-10-1957) compara a importância, para o meio artístico brasileiro, da premiação conferida a Oteiza na Bienal de 57, à premiação atribuída a Max Bill na I Bienal. É curioso como a obra de Bill permanece na memória brasileira, enquanto a de Oteiza não, por que será? Ele que de certa forma passa a cidade, passa à vida (Oteiza, 2013, pp.96-103), ponto importante para um atrelamento com os artistas brasileiros da época. Na verdade, a premiação ocorreu para um conjunto de obras, que consistia em algo mais que a própria escultura. Este grupo de obras incidia em todo um propósito que almejava dar conta de um compromisso da escultura de uma época. E afinal, no Brasil, permanece apenas uma obra, a qual acaba ficando fora do *Propósito experimental*³. Talvez seja essa ocorrência que acarrete a ausência da obra de Oteiza na recordação brasileira.

Naquele momento da Bienal, Oteiza permanece por um tempo em São Paulo, enquanto mantém contato com os poetas concretos. Em visita ao ateliê de Alfredo Volpi, critica sua obra (Gullar, 20-10-1957). Volpi, ademais de ser considerado em nosso país um mestre na pintura, participa da mesma Bienal. Num encontro com os concretistas na Bienal, Oteiza expõe suas teorias sobre a desocupação do espaço, ocasião na qual Waldemar Cordeiro lhe diz: “Você faz a teoria mas quem faz a escultura que você prega é o Franz Weissmann” (Gullar, 20-10-1957). Havia um ambiente de cálidas discussões no recinto da Bienal, com certeza frutíferas para ambos os lados.

Da sua volta à Espanha a *Revista Nacional de Arquitectura* (Oteiza, documento sem data) lhe solicita um resumo das notícias do conjunto espanhol na IV Bienal. Oteiza, em suas anotações, divide a participação espanhola em *Expressionismo abstrato*, *Irracionalismo abstrato*, *Expressionismo figurativo*, *Abstracionismo figurativo*. Inclui

³ Conjunto de obras e texto enviados à Bienal de São Paulo.

nesse mesmo inventário, a *Arte neoconcreta*, na qual ele mesmo se insere. Ou seja, se introduz num movimento categoricamente brasileiro. Na continuação, escreve o seguinte: “no imenso recinto da Exposição, os artistas participantes de 43 países me surpreenderam como um só país, como uma única família, como um único grupo humano e espiritual, em busca de uma expressão de nosso tempo e em serviço do mesmo homem, da mesma sociedade comum a todos nós.” Nesse tão apaixonante discurso, nem parece aquele mesmo homem tão compulsivo ao falar.



Figura 2. IV Bienal de São Paulo – Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza.

O ano da Bienal é o momento da efervescência do debate entre os artistas e poetas concretos e os neoconcretos. A discussão girava entorno à problemática racional, científica versus à subjetividade do artista presente na obra. Para entender estas possíveis conexões entre Oteiza e os artistas brasileiros, o texto *Escultura dinâmica*⁴, de autoria deste escultor, contribui para esboçar a construção ativa dessas interações. Neste texto, o artista propõe a criação de um espaço esteticamente receptivo. Um espaço pleno de energia ativa que interessa aos artistas aqui investigados. Naquela Bienal de 57, a questão da receptividade nas obras brasileiras estava apenas apontando.

Receptividade e desocupação

Em seu texto “Escultura dinâmica” Oteiza trata da complexidade do conceito de dinâmico em escultura. Aqui o dinâmico é similar ao ativo, ao vivo, constitui um sistema

⁴ Texto da conferência realizada na Universidade de Santander, 1952.

de forças e não de movimentos. Para ele, o dinâmico é uma questão fundamental para definir um estilo e para diferenciar o legítimo do falso. Entra direto e literalmente afirmando que “toda escultura dinâmica é uma escultura insatisfeita”. O que seria o dinâmico e o que seria a insatisfação para Oteiza? Ademais, para ele o dinâmico não se opõe ao estático. O estático equipara-se a um sistema de forças em repouso. Esse é um ponto importante no conteúdo do texto, pois para o autor “o repouso sucede em arte depois dos momentos de graves agitações, nas quais declinam os estilos”. Entendo repouso aqui, como um “corte”, onde segundo o próprio autor, nesse repouso a matéria formal se repropõe na busca de uma nova linguagem pessoal, de “uma nova dinâmica”. Aqui o próprio Oteiza coloca uma questão: “Como é a vida, o movimento, o dinâmico, na estátua?” (Oteiza, 1952, p.1)

Oteiza fala de uma escultura insatisfeita. Mas, o que é uma escultura insatisfeita? Insatisfação é um sentimento humano de desgosto, de desagrado. Numa extremidade da insatisfação poderíamos chegar à angústia. Mas nosso escultor diz que a escultura encontra-se insatisfeita. Onde poderia estar essa insatisfação no objeto escultórico? Estaria na dinâmica provocada pela obra, nessa energia que deriva das tensões da obra plástica. Seria talvez essa energia depositada pelo artista durante o fazer escultórico. Ou aquilo que falta para a obra completar-se – aquela escultura que clama à participação do espectador, aquela que cria um espaço receptivo, um espaço pleno de energia ativa. Sendo assim, não me estranharia o interesse por parte de Oteiza em manter contato com alguns artistas brasileiros, daquele momento da Bienal de 57. Pois com certeza havia uma coincidência de conceitos nas propostas dos artistas aqui nomeados.

A escultura insatisfeita necessita da participação do espectador para completar-se. A obra transpassa o plano físico e introduz na cena quem a contempla, o espectador torna-se então participador da representação. “Se trata de uma argúcia estrutural – de uma ‘quarta dimensão’, sustenta Oteiza –, que no caso de seu trabalho, determina uma sorte de ‘escultura insatisfeita’ necessitada da participação do espectador para completar-se.” (Bados, 2008, p.35)

Ao mesmo tempo, a escultura proposta por Oteiza exige um espectador, ou melhor, um *receptor* aberto, afetuoso. Porém, que seria ser um receptor acessível? Esse receptor sem o qual a escultura encontra-se insatisfeita. Na verdade, essa participação não é aquela na qual o participador⁵ atua, age fisicamente, mas sim aquela na qual o

⁵ Termo proposto por Hélio Oiticica na década de 1960.

espectador passa a receptor, entra no espaço energético proporcionado pela obra e é detido por ela. O receptor se perde no tempo cronológico, enquanto participa desse momento mágico alegado pela obra. O espectador permanece num tempo detido, a deriva. De fato, é a criação de um espaço receptivo, que detém o espectador, aquele partícipe à estética da obra.

Oteiza quando fala em estética não fala de uma busca da beleza em si. E sim de algo profundamente humano, daquele sentimento cruel e nefasto da vida. Enquanto se remete à insatisfação comum a todos, a *razão dinâmica metafísica e absoluta – a falta de vida eterna* (Oteiza, 1952, p.9). Trata também desta problemática na “Afirmção pessoal” da “Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana”, nas considerações às esculturas de San Agustín, quando de sua viagem à Colômbia. Lá, vê algo mais além do que pedras em forma de homem-jaguar. Nesse lugar certifica-se de sua *própria afirmação humana de escultor*, lá sente *a alma audaz e gigantesca daqueles homens, o desespero metafísico, a raiva criadora e o sentimento trágico de suas vidas* (Oteiza, 1952 a, p.48).

Ao participar desse alento metafísico próprio da arte, não significa completar a obra no sentido restrito da palavra, é exclusivamente uma participação requerida pela estrutura da obra. Mas não nos equivoquemos, não completamos a obra, e sim é a obra que nos completa, nos coloca estruturalmente elevados. Momento no qual se unem as duas insatisfações, o sujeito esteticamente formado e insatisfeito se depara com uma obra de arte também esteticamente construída e *insatisfeita*. Insatisfeita porque precisa da presença do ser humano para acontecer realmente. É a nova dinâmica da qual fala Oteiza, não uma dinâmica conectada diretamente ao movimento, mas ao repouso. O repouso aparece precisamente quando um corte radical, por parte da obra, insere o observador em cena, no espaço ativo, receptivo. Nesse momento o tempo para, se detém, e nesse instante se unem obra e sujeito. É o tempo estético, o tempo da escultura, é o momento em que se desocupa o espaço, para inaugurar um novo espaço. Quando uma nova estética surge e a obra se coloca no mundo, enraíza-se. Constitui-se em um lugar, enquanto encontra-se como lugar.

Weissmann, assim como Oteiza, busca algo próprio da escultura, enquanto investiga um mecanismo, a fim de clamar à inclusão do homem. Sua escultura procura acolher o ser, criar um espaço vazio e ativo dentro de uma dinâmica estrutural, que trate de inter-relacionar-se com um receptor afetivo. Para que este interaja com os espaços vazios propostos pela obra. E assim criar uma relação dinâmica e insatisfeita,

logicamente, naquela insatisfação receptiva, tratada dentro do conceito proposto por Oteiza.

Para entender a relação entre a receptividade e a insatisfação da qual fala Oteiza, num contexto brasileiro posterior ao momento da Bienal de 57, se propõe nesta pesquisa tanto o *Parangolé* de Oiticica quanto os *Bichos* de Lygia Clark. O *Parangolé*⁶ para dar-se como obra, exige a participação do receptor, enquanto gera um entorno ativo, receptivo. Conforme à teoria de Oteiza, se propõe o *Parangolé* como uma obra insatisfeita, devido à sua *incompletude* e à sua receptividade. Os *Parangolés*, em seu tempo, nas décadas de 1960/70, tiveram uma dinâmica, uma receptividade. Agora têm uma nova dinâmica, àquela das forças em repouso, são como as *Caixas Metafísicas* de Oteiza, obras posteriores à Bienal de 57. Assim como os *Bichos*⁷ de Lygia Clark, que em seu tempo de aparição tiveram uma dinâmica, haviam extraído um saber. Mas essa dinâmica pertence ao seu tempo. Acontece então o grande corte, os bichos vão para a vitrine, se detém, ou seja, estão apenas à mostra, não podem ser tocados, conseqüentemente se alcança um classicismo, um ponto culminante. Nesse exato momento ficam plácidos e imóveis, em repouso, quietos. Naquele repouso dinâmico do qual fala Oteiza. Esse é o momento no qual o traço se detém. Acontece o grande corte, consiste em um passo mais adiante, a artista soube como deter, para não gerar resíduos formalistas⁸ e *passa à vida com os demais* (Oteiza, 2013). Inicia um processo outro, a exemplo das experiências com os *Objetos Sensoriais* e os trabalhos participativos conectados ao corpo, de carácter psicanalítico.

Referências Bibliográficas

ARNAIZ, A. ELLORIAGA, J. LAKA, X. MORENO, J. *La Colina Vacía*. Bilbao: EHU press. 2008.

BADOS, Angel. *Oteiza. Laboratorio experimental*. Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2008.

⁶ A inauguração pública do *Parangolé* acontece no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1965

⁷ Os *Bichos* de Lygia Clark recebem o *Prêmio de melhor escultura nacional* na VI Bienal de São Paulo, 1961.

⁸ Oteiza, Jorge. “Nos oponemos al arte actual de expresión, llamativo y formalista, con un arte receptivo y de servicio espiritual.” P. 76 in: *La Colina Vacía*.

CAMPOS, Haroldo. **Arte construtiva no Brasil**. Revista USP. São Paulo (30): 251-261. Junho/agosto 1996.

GULLAR, Ferreira. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil – SDJB, Rio de Janeiro, 20-10-1957; 05-11-1960; 27-10-1957; 20-10-1957.

MORAIS, Frederico. **A usina criativa de Franz Weissmann**. Revista Piracema, Rio de Janeiro: Funarte, nº2, ano 2, 1994.

OROSCO, Pelay. *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1979.

OTEIZA , Jorge. *Interpretación Estética de la Estatuaria Megalítica Americana*. Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza, 1952 a.

OTEIZA, Jorge. *Escultura Dinámica*, 1952 – documento Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza.

OTEIZA, Jorge. Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza – documentos sem data.

OTEIZA, Jorge. *Ley de los Cambios*. Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2013.

WEISSMANN, Franz. *Franz Weissmann: depoimento*. Organización y entrevista: Marília Andrés Ribeiro. C/Arte, Belo Horizonte, 2002.