

LA CONSTRUCCIÓN DE UN PROPÓSITO A PARTIR DE LOS CONCEPTOS DE VACÍO Y CIUDAD EN LA ESCULTURA DE JORGE OTEIZA Y FRANZ WEISSMANN

Bernardette Panek

Escola de Música e Belas Artes do Paraná/EMBAP Curitiba Paraná, Brasil
Universidade Estadual do Paraná/UNESPAR

Resumen

Con la finalidad de favorecer un entendimiento de las diversas hipótesis que abarcan el concepto de vacío conectado a la idea de receptividad tanto en la obra y pensamiento de Jorge Oteiza, como en la obra escultórica de Franz Weissmann, quién también pensaba la escultura para la ciudad, este análisis se construye en base a documentos específicos, escritos por el escultor Oteiza y por determinados teóricos brasileños. Para el ambiente cultural de Brasil de aquella época serían esenciales, entre otros, los escritos desarrollados por Ferreira Gullar. Este análisis se fundamenta extensamente en el texto *Escultura Dinámica* (1952) de Oteiza, cuyo contenido desarrolla el concepto de vacío conectado a las tesis del tiempo así como a las particularidades de lo dinámico en escultura. Se basa también en el texto de Sonia Salzstein, quien construye un análisis de la obra de Weissmann a partir del *cuvo como prefiguración de la ciudad*.

La propuesta en cuestión busca relativizar las teorías aquí expuestas con la historia del arte, así como con la historia cultural y social del hombre. Investiga estas ideas desde las referencias culturales inherentes a cada ser, tales como los cromlechs vascos o las metrópolis con las que se identificaran los personajes aquí tratados. Propone verificar las conexiones entre los conceptos desarrollados por el escultor vasco y aquellos desarrollados por los neoconcretos brasileños. Gullar prácticamente redacta el manifiesto neoconcreto (1959) además de proponer la *Teoría del no-objeto*, en cuanto que trabaja la *ruptura del plano*. Para las hipótesis aquí indicadas resulta fundamental el *Propósito experimental 1956- 1957*, escrito que acompaña a las esculturas enviadas por Jorge Oteiza a Bienal de São Paulo. En éste, Oteiza explicita su proceso de trabajo, erigiéndolo como un propósito. A partir de esos documentos esta investigación aborda algunas conexiones con el contexto de la ciudad como espacio receptivo -o no-, en cuanto que cita determinados conceptos conectados a la receptividad y al vacío-entre los artistas y los teóricos aquí citados, además de Lygia Clark, Hélio Oiticica y el poeta Haroldo de Campos.

Palabras-clave: VACÍO; RECEPTIVIDAD; CIUDAD; WEISSMANN, FRANZ; OTEIZA, JORGE

Abstract

With the purpose of understanding the various hypotheses that encompass the concept of emptiness linked with the idea of receptiveness in the work and thoughts of Jorge Oteiza and in the sculptural work of Franz Weissmann, who thought of sculptures for the city, this analysis makes use of specific documents. For instance, a few writings by sculptor Oteiza and some Brazilian theoreticians. For the Brazilian cultural scene of that time, it would be critical to consider, among others, the writings of Ferreira Gullar. This analysis is extensively based on the text *Escultura Dinámica* (Dynamic Sculpture - 1952) authored by Oteiza, whose content expands the concept of emptiness connected to theses about time, as well as to the particulars of the dynamic in sculpture. It is also encouraged by a text by Sonia Salzstein, who constructs an analysis of Weissmann's work using the *cube as a prefiguration of the city*.

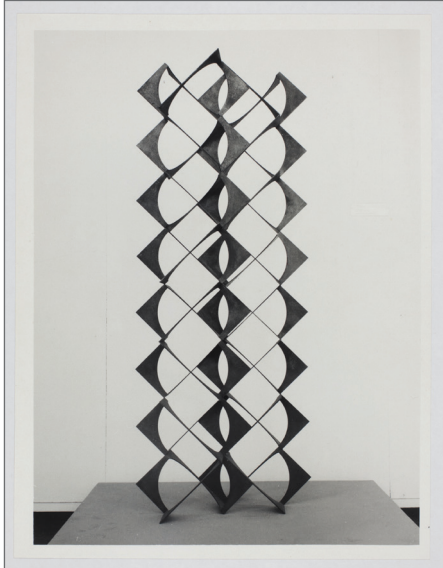
The proposal in question attempts to relate the theories exposed here to the history of art as well as to man's cultural and social history. It investigates these ideas starting from the cultural references inherent to every being, such as the Basque cromlechs, and the metropolises the people discussed here identified themselves with. It purports to study the connections between the concepts developed by the Basque sculptor and those developed by the Brazilian Neo-Concretists. Gullar practically drafted singlehandedly the Neo-Concretist Manifesto (1959), besides proposing the Theory of the Non-Object, working with the rupture of the planes. For the hypotheses indicated here, it would be crucial to take into consideration *Propósito Experimental 1956-1957* (Experimental Purpose 1956-1957), a text sent together with Jorge Oteiza's sculptures to the 4th São Paulo Biennial. In it Oteiza explains his work process, and elevates it to a purpose. Based on these documents, this study sets forth a few connections with the context of the city as a receptive space, or not, while quoting some concepts connected with receptiveness and emptiness, between the artists and theoreticians mentioned here, in addition to Lygia Clark, Hélio Oiticica, and the poet Haroldo de Campos.

Keywords: EMPTINESS; RECEPTIVENESS; CITY; WEISSMANN, FRANZ; OTEIZA, JORGE

Panek, Bernardette. 2014. La construcción de un propósito a partir de los conceptos de vacío y ciudad en la escultura de Jorge Oteiza y Franz Weissmann. *AusArt Journal for Research in Art 2* (1) (June): 22-32.

...Quién infla el universo sería la densidad de energía del vacío. El vacío sería pues una substancia activa, capaz de ejercer una repulsión gravitacional, incluso sobre sí mismo. No fue un error, sino un golpe de Einstein.

(Rújula 2008)



Franz Weissmann. *Torre*, 1957. Hierro. Archivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo. Fotos: autores desconocidos.

Mientras Jorge Oteiza, alrededor del año 1950¹, simbólicamente remueve las entrañas de las figuras, vacía las vísceras de los apóstoles-en el proyecto para la fachada de la Basílica de Aránzazu, Franz Weissmann en sus principios escultóricos trabaja con la forma vaciada. Abre, vacía la figura, pero también las une de una forma profunda y entrañable. Une dos figuras en un abrazo tan apretado, que nada las podría separar, abrazo que se deshace en el *Cubo abierto* (abierto), en la década de 1950, con la separación de esa figura en dos 'u'. Las formas de la década de 1940, en las cuales quita materia dejando huecos, son muy próximas a las esculturas de Henry Moore, hasta que Weissmann empieza a transformar esas figuras en pura geometría. El mismo afirma: *un día mis figuras se fueran geometrizando poco a poco, dejaron prácticamente de ser figuras humanas para volverse formas geométricas. Ellas pasaron a ser construcciones geométricas* (2002, 16). En adelante, Weissmann ya no trabaja más con figura humana y continuará con las construcciones abstractas. Su gran ruptura se manifiesta con el *Cubo vazado* (vaciado), 1950-51, cuando pasa a construir directamente con el concepto geométrico, quedándose la figura en el pasado (2002, 16). Este *Cubo vazado* fue rechazado en la I Bienal de São Paulo, la misma Bienal que ofrece el Premio de Escultura a la obra *Unidad tripartida* de Max Bill, artista influyente en las ideas concretas en Brasil. El jurado justificó su rechazo declarando que la obra se había presentado técnicamente mal acabada. Sin embargo, el *Cubo vazado*, tiene gran importancia y es realmente relevante en nuestra historia, siendo considerado la primera escultura constructiva brasileña (Morais 1994).

El vacío fue siempre una gran obsesión para Weissmann, *el vacío activo y no el vacío muerto*. Según su testimonio jamás le ha gustado cerrar las puertas, además, siempre se aseguraba de dejarlas abiertas, así como las ventanas, para poder ver a través de ellas el mundo (2002, 19). Es decir, para este escultor, el vacío muestra una conexión con apertura, una fisura para ver más, ver a través, ver el universo, un pasaje para la mirada. Él mismo afirma *cuando he hecho el Cubo vazado también quería abrir las ventanas, y no cerrar el mundo* (2002, 19). El concepto de apertura para Weissmann está interconectado con la receptividad, con la dimensión del espacio abierto.

Varias hipótesis engloban el concepto de vacío vinculado a la idea de receptividad tanto en la obra, cuanto en el pensamiento de Oteiza, así como en la obra escultórica de Franz Weissmann, quien pensaba la escultura para el ambiente de una ciudad moderna. Sonia Salzstein establece un análisis sobre el trabajo del escultor brasileño desde el *cubo como prefiguración de la ciudad*². Debate también la construcción de un diálogo por parte del artista con los espacios de la ciudad desde la figura del cuadrado y sus respectivos desarrollos. En verdad, esa figura será intensamente explorada por Weissmann, pero siempre pensada en base a la posibilidad de invadir el espacio real, más allá de la intención creadora y afectiva en humanizar no sólo el objeto escultórico, sino, también el propio lugar. Salzstein, para lograr el análisis relativo a la ciudad, cita también el humanismo de Mondrian vinculado a la perpendicularidad, al encuentro sensible entre la línea horizontal y la vertical. La escultura de Weissmann puede relacionarse con la dinámica quieta, silenciosa de una pintura de Mondrian, pero en el sentido de la dinámica dicha por Oteiza, aquella que no se opone a lo estático, en cuanto que trata de fuerzas y no de movimientos, la dinámica que emana del objeto estético y no de fuera de él.

Entendiendo la tesis de lo dinámico como un sistema de fuerzas y no de movimientos, en el texto *Escultura Dinámica*, de 1952, Oteiza centra el concepto de dinámico conectado a las hipótesis del tiempo, así como a la problemática del movimiento en escultura. Desarrolla con ese pensamiento ideas sobre la detención del tiempo – *interrupción geométrica*, una vez que contrapone el tiempo natural con el tiempo detenido, además de indicar el tiempo del espectador. Interroga sobre la constancia estética presente en la obra, examina una insatisfacción vital existente en el hombre y de alguna manera presente también en la escultura. Momento en el cual apunta a la duración estética como la única e inalterable verdad del artista. La razón dinámica más relevante para Oteiza consiste en la *insatisfacción* de la estructura, aquella que permanece en el orden de lo abstracto. La cual para él puede ser de dos especies distintas: una se completa estéticamente con el mundo vital y la otra tiene un concepto de universo típicamente dinámico, el concepto contemporáneo de estructura, cuando la solución de una cosa se encuentra fuera de sí misma. Es decir, aquí se encuentra presente la demanda relativa a la receptividad, la necesidad del sujeto por hacer escultura, así como la necesidad de la propia escultura en completarse en el momento de la recepción, ciertamente aquí emerge la estructura estéticamente abierta, aquella que se completa con la participación afectiva de un verdadero receptor. Cuando la relación directa se convierte en valiosa. Afinidad muy próxima que también ocurría con los

neoconcretos brasileños, una vez que concebían el arte como un quasi-corpus, *un ser que, [...] sólo se da plenamente en el enfoque directo, fenomenológico* (Gullar et al., 1959). Oteiza en su *fórmula molecular de la escultura, del arte dirá ser estético*³, o sea, lo que el hombre no tiene, lo que le falta – la estatua.

MANIFIESTO NEOCONCRETO

el no-objeto es una inmovilidad abierta a una movilidad abierta a una inmovilidad abierta.

(Gullar et al., 1959).

Para una comprensión del ambiente cultural en el Brasil de aquel momento, es indispensable citar los escritos elaborados, en aquella misma época, por Ferreira Gullar⁴. En primer lugar, el *Manifiesto Neoconcreto*, en el que se fundamentan los principios de las experiencias de determinados artistas, los cuales se unirán por afinidades relativas a sus respectivas investigaciones desarrolladas en diferentes campos durante los últimos años de la década de 1950, cuando tiene lugar la *I Exposição Neoconcreta*⁵. La apertura de la muestra fue el día 22 de marzo de 1959, el mismo de la publicación del *Manifiesto* en el *Suplemento Dominical do Jornal (periódico) do Brasil*. En aquellos años, este Suplemento era un medio de divulgación extraordinario para las artes plásticas, la literatura, el cine y la poesía, dado que el Suplemento publicaba en Brasil noticias sobre informaciones culturales de primera línea de la esfera internacional. Otro punto relevante, procedente de los propósitos de la *Poesía Concreta*, fue la presencia del “vacío” en las hojas del periódico, el diseño de las páginas que mostraba en ocasiones, grandes espacios en blanco, vacíos, entre la presentación de poesías o trabajos de arte y los textos allí publicados. Esa admirable reforma gráfica se inició en 1956, liderada por el poeta y periodista Reynaldo Jardim⁶ y Ferreira Gullar, cobrando mayor fuerza en 1957, desde la creación del cuaderno cultural semanal, o sea, el *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*.

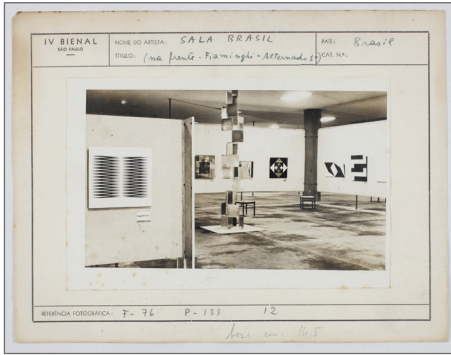
Volviendo al Manifiesto, Gullar justifica allí la expresión neoconcreto, la cual según él, consiste en un posicionamiento sobretodo *ante el arte concreto llevado a una peligrosa exacerbación racionalista*. Ciertamente, los neoconcretos estaban en la búsqueda de posibilidades expresivas abiertas por sus oportunas experiencias. El propio Manifiesto indica: *proponemos una reinterpretación del neoplasticismo, del constructivismo y de los demás movimientos afines, en la base de sus conquistas de expresión*, a continuación se refieren a las contingencias de la obra de Mondrian por haber supuesto la representación de los primeros ensayos en ese sentido – *una total integración del arte en la vida cotidiana*. Defendían la experiencia directa entre la obra y el observador, además de las perspectivas de nuevos espacios creados por las esculturas – *sólo a la experiencia directa de la percepción entrega la obra la ‘significación’ de sus ritmos y de*

sus colores. Además el Manifiesto subraya la importancia de Malevich desde el punto de vista del reconocimiento atribuido a la *pura sensibilidad en el arte*, y afirman que tal posición ofrece a su pintura una dimensión trascendente, además de asegurarle, *notable actualidad*.

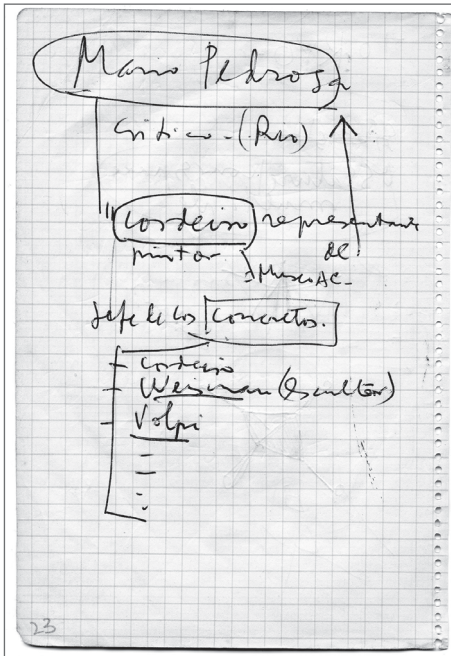
El Manifiesto, pone en valor a continuación la cuestión de la expresión con la intención de reafirmar su oposición al racionalismo de los concretos, en particular a los concretos paulistas, de los cuales, los artistas neoconcretos inician la separación en 1957: *El neoconcreto, nacido de una necesidad de expresar la compleja realidad del hombre moderno [...] propone de nuevo el problema de la expresión*. Además, asume no concebir la obra de arte ni como 'máquina' ni como 'objeto', pero como un *quasi-corpus*, lo que quiere decir, un ser cuya realidad no se agota en las relaciones exteriores de sus elementos. Justamente, Gullar aplica la expresión – *organismo estético*, y justifica la obra no sólo porque ocupa un lugar en el espacio objetivo, sino que lo trasciende una vez que le ofrece una nueva significación. Tal aplicación adviene una vez más para diferenciar la actitud del artista neoconcreto ante el arte concreto, el cual según el Manifiesto habla al ojo-máquina y no al ojo-cuerpo, en realidad, solicita del espectador apenas una reacción de estímulo y reflejo, no exigiendo la participación sensible. El documento analizado se defiende del arte concreto, dado que éste no exige del espectador, apenas racional, darse al mundo.

En verdad, el arte neoconcreto instituye un nuevo 'espacio' expresivo, mientras *acredita que el vocabulario 'geométrico' que utiliza puede asumir la expresión de realidades humanas complejas*. Hasta el punto en que, *en el lenguaje del arte, las formas dichas geométricas pierden el carácter objetivo de la geometría para hacerse vehículo de la imaginación*. Efectivamente la posición del arte, respecto de la poesía neoconcreta, establece en este Manifiesto una denuncia en contra del *objetivismo mecanicista* por parte de la poesía, así como del arte concreto, mientras enfatiza una vez más la estética expresiva. Curioso comentar que Oteiza cuando vuelve a España, en un resumen que le solicitan sobre la presencia del grupo español en la IV Bienal, se refiere a sí mismo como artista neoconcreto⁷, es decir, se incluye en un movimiento categóricamente brasileño. Tal afirmación, enseña las conexiones del hacer del arte entre las propuestas de los artistas brasileños y del artista vasco. En particular el propósito común de Oteiza y Weissmann en la búsqueda de una escultura que representase la tesis de un vacío construido y activo, cuya receptividad llegase a la inclusión afectiva del sujeto. Cuestión que se buscará todavía con más intensidad en la próxima exposición de los neoconcretos.

En la búsqueda por disminuir ese límite entre el arte y un individuo abierto, social y afectivo, persiste, y de alguna manera se muestra, en el hacer del arte, por medio de la *ruptura del plano*. Hipótesis trabajada por Ferreira Gullar en la *Teoría del no-objeto*. Subrayar, la expresión no-objeto, a pesar de ser una negación, efectivamente no tiene el propósito de generar connotaciones negativas. De manera adecuada, el término justifica un *objeto especial* en el cual se encuentra la fusión de experiencias sensoriales y mentales – un objeto que *se da a la percepción*. Sobre todo en este momento,



IV Bienal de São Paulo. Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo. Foto: autor desconocido.



Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza

las tentativas de los artistas neoconcretos estaban todas de una manera u otra extrapolando el plano, rompiéndolo, un límite superado a favor de la proximidad de sus propósitos, o sea alcanzar la recepción. Estos artistas estaban poco a poco traspasando aquel campo protegido que separaba la obra del mundo. Había una búsqueda común por alcanzar una relación más próxima con el otro, por ejemplo, el trabajo de Weissmann, cuya organicidad trasladada a la escultura le conectaba definitivamente con la esencia neoconcreta. O, también, las propuestas pictóricas de Lygia Clark, en las cuales ya no constaba la presencia de los marcos, poco antes de pasar a la experiencia de los 'bichos', así como los trabajos tridimensionales de Hélio Oiticica. Interesante citar el siguiente pasaje para entender, en cierta manera, a procedencia del término no-objeto:

Un día Lygia empezó a desmembrar un cuadro, y hacía una cosa con tabloncitos de madera, unas encima de las otras, unas negras otras blancas. Ella quería enseñar eso, y nos había invitado para cenar, he mirado aquello, parecía estudiado, diferente. ¿Qué es eso? Porque no era un cuadro ni una escultura, Mário⁸ habló: eso es un relieve. Yo he dicho: no, no es relieve; [...]

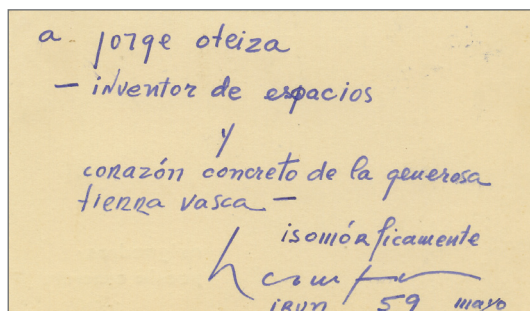
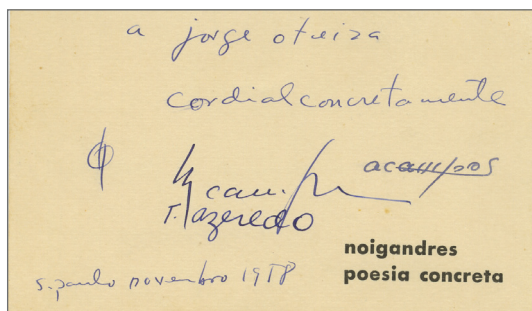
Quede mirando y hable: eso es un no-objeto. Mário, ven aquí, Lygia, creo que he descubierto el nombre para eso. Es un 'no-objeto'. [...] sentí que aquella cosa rebelaba aspectos de las otras cosas que se estaban haciendo [...]

(Cocchiarale y Geiger 1967)

O sea, las experiencias de los artistas neoconcretos, aquellos que firmaron el Manifiesto en 1959, las obras de Weissmann o las de Amílcar de Castro, así como las de Clark y Oiticica. Ferreira Gullar cuando propone la *Teoría do no-objeto*, concluye que la pintura y la escultura tienden hacia un mismo lugar, mientras toman distancia de sus orígenes y convergen en una situación de objeto especial, un no-objeto, dado que

para esas obras, la nomenclatura escultura o pintura resultaba insuficiente. Es, por tanto, pertinente observar la propuesta anticipada de Gullar, publicada en 1959, junto al análisis de la expansión del campo escultórico, del paradigmático texto de Rosalind Krauss – *La escultura en el campo expandido*, de 1978. Cuando la autora plantea exactamente la problemática de la terminología tradicional, la cual ya no es adecuada para dar cuenta de las nuevas propuestas, las cuales incluyen una nueva y amplia gama de significados en el campo del arte- Es entonces, que Krauss también utiliza la partícula negativa, al mismo tiempo que defiende una combinatoria de exclusiones, la suma de negaciones – *no-paisaje, no-arquitectura*.

En este contexto presente en Brasil de aquellos años culturalmente prósperos, el texto *Propósito experimental 1956-1957* de Jorge Oteiza, es presentado conjuntamente con las 28 esculturas enviadas a IV Bienal de São Paulo. El documento textual aparece indisociable de las esculturas, dado que expone una advertencia personal y sintetiza la condición estética de la estatua como *organismo puramente espacial*, cuando la estructura se construye plásticamente, proponiendo para ello su desocupación activa. ¿Cual el significado para Oteiza de un organismo espacial y una consecuente desocupación activa? Vimos anteriormente a Gullar mencionar un organismo estético cuando se refiere a la trascendencia de la obra. Consiste en la afirmación de que la estatua se presenta como un conjunto vivo y activo. Organismo vivo porque de la obra emana algo que emerge por primera vez, o sea, algo que no se encuentra ni en la maquina ni en el objeto tomado apenas objetivamente (Gullar et al., 1959). ¿Y la desocupación? Sería, para Oteiza, el propósito de activar el vacío como un nuevo pensamiento plástico, hasta el punto de intuir e imaginar una *estatua-energía futura*.



Tarjeta firmada por poetas brasileños a Oteiza. Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza

Con un propósito de raíz metafísica, Oteiza considera una nueva consistencia estética, y propone la veracidad en arte, fundamentalmente como verdad estética. Describe la *Unidad Malevich*, nombrada por el mismo, con la que desarrollará un proceso propio de obra, una vez que se reconoce Malevich. Presenta una estatua en constante expansión estética e indica un espacio ocupado que se rompe para, así pasar, a una dinámica del vacío. La Unidad Malevich es una estrategia activa, con la cual Oteiza propone dinamizar espacialmente la forma escultórica. Sin embargo, afirma que es

desde la zona espiritual donde encuentra la identificación con ese artista, el cual reconoce Oteiza que *en el vacío del plano nos ha dejado una pequeña superficie, cuya naturaleza formal liviana, dinámica, inestable, flotante, es preciso entender en todo su alcance* (Oteiza 1957). La referencia para el escultor vasco de Malevich, en los años de 1950, coincide con el camino referencial de los neoconcretos. Estos artistas, sin tener la mínima idea de sus respectivas obras, transitaban por vías coincidentes. Oteiza seguramente, cuando llega a Brasil, se detiene con las propuestas creativas de determinados artistas, así como con las propuestas de los poetas concretos. El sentimiento fue recíproco y puede comprobarse mediante documentos que afirman que Weissmann, Lygia Clark y los poetas Augusto y Haroldo de Campos y Ronaldo Azeredo, trabaron una amistad *cordial-concretamente* con Oteiza.

ESPACIO RECEPTIVO

*la sensibilidad de la ausencia del objeto*⁹

Oteiza habla de abrir un lugar para el corazón en peligro, para aquel que descubre la fatalidad de la muerte, mientras afirma – *sin este cálculo estético de la desocupación del espacio no ha alcanzado el arte nunca su destino espiritual* (2007, 96-203). Lo que dependería de volver a pensar el desarrollo de un arte contemporáneo auténtico, así como de una nueva arquitectura. Propone un silencio espacial, habla de pura receptividad, va más allá de la pieza escultórica, se concentra en el hombre, y por ese camino se dirige al espacio de la ciudad, habla de la necesidad de un espacio receptivo para alojar el hombre civil. Pues en la vida moderna el hombre necesita generar un espacio propio de representación. Una interrupción, que en la realidad de Oteiza, proviene del círculo vacío – el crómlech vasco, construido como lugar de ‘fuga’ – una suspensión espacial, geométrica, que desgraciadamente se rebela como lugar en falta en los espacios de convivencia laica de las actuales ciudades.

En lo que pertenece a la estructura de un lugar de abrigo en el espacio de la ciudad, para el pensar, para la pausa, de una brecha construida para el hombre civil, Oteiza se enfoca hacia las relaciones de proyectos de colaboración entre artista y arquitecto, y Weissmann prosigue en el ámbito de lo público, buscando-integrar naturalmente sus esculturas con los ritmos de la ciudad. Weissmann era un hombre silencioso, quieto, de pocas palabras, cuyo espíritu introspectivo se transfiere a sus esculturas, los vacíos allí construidos muestran un silencio enteramente potencial, en plena dilatación. Cuando sus obras públicas acogen al individuo urbano, una vez que el vacío de sus esculturas se expande en un contrapeso espacial, resultado de un equilibrio de espacios en continuo desplazamiento, estructurando un vacío vivo, en cuanto que recibe y acoge al hombre moderno. Los cubos de Weissmann desde el principio, de una forma u otra, proponen aperturas, salidas para la mirada. Entre los neoconcretos, Weissmann es prácticamente quien va explorar más la potencialidad del vacío. Efectivamente, Oteiza

plantea aperturas para sus cajas, y Weissmann vacía sus cubos, en la medida que crean espacialidades, explorando las calidades del hacer escultórico desde un *vacío construido por desocupación* en la acepción oteiziana, en la calidad de cogitar el vacío como materia, o mejor como substancia activa, aquella de la cual los físicos actuales afirman estar en continua expansión.

Referencias

- Bastos, Daniel Trench. 2008. "Tentativa e acerto, a reforma gráfica do Jornal do Brasil e a construção do SDJB". Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-06052009-124159/pt-br.php>
- Cocchiarale, Fernando y Anna Bella Geiger, comps. 1987. Pp 98-99 en *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte: Instituto Nacional de Artes Plásticas
- Elorriaga Orive, Javier. 2010. *Pedestales de la modernidad: del Pabellón de Barcelona (1929) al monumento a José Battlle y Ordoñez (1959)*. Tesis Universidad del País Vasco (UPV/EHU)
- Gullar, Ferreira, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spanúdis. 1959. "Manifiesto Neoconcreto". *Jornal do Brasil*, 21-22 de marzo
- Gullar, Ferreira. 1998. *Etapas da arte contemporânea : do cubismo à arte neoconcreta*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Revan
- Morais, Frederico. 1994. "A usina criativa de Franz Weissmann". *Piracema: Revista de Arte e Cultura* 2, ano 2
- Oteiza, Jorge, ed. 1957. *Escultura de Oteiza : catálogo IV Bienal de Sao Paulo, 1957 : (Propósito experimental 1956-1957)*. Madrid: Gráficas Reunidas
- 1963. *Quosque tandem...! : ensaio de interpretação estética del alma vasca*. Reimpr., Amador Vega (coord.). Alzuza, Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007
- Rújula, Alvaro de. 2008. "El vacío y la nada". *El País*, 24 de septiembre. http://elpais.com/diario/2008/09/24/futuro/1222207201_850215.html
- Salzstein, Sonia. 2001. *Franz Weissmann*. São Paulo: Cosac Naify
- Weissmann, Franz. 2002. *Depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte

Notas

- ¹ 1950 – premio por concurso de la estatuaría para la Basílica de Aránzazu, proyectada en 1953; prohibida en 1954; realizada en 1969.
- ² Sonia Salzstein. Franz Weissmann. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001. Salzstein es profesora y investigadora de la Universidad de São Paulo, con trabajos centrados en arte contemporáneo brasileño.
- ³ Jorge Oteiza. *Escultura Dinámica*, 1952. (Elorriaga 2010, anexo documental 14)
- ⁴ Poeta, crítico de arte, biógrafo, traductor, memorialista e ensayista brasileiro e uno de los fundadores del neoconcreto.
- ⁵ *Manifiesto Neoconcreto* es publicado en el periódico por ocasión de la I Exposición Neoconcreta, en el Museo de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fue redactado por Ferreira Gullar y firmado por el, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spanúdis.
- ⁶ Para mayores detalles ver la investigación, para la Universidad de São Paulo, de Daniel Trench Bastos, pues esclarece pormenores sobre la reforma gráfica del SDJB. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-06052009-124159/pt-br.php>

⁷ Jorge Oteiza. Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza. Documento 3231b.

⁸ Mário Pedrosa – iniciador da crítica de arte moderna brasileira y de las actividades de la Oposición de Izquierda Internacional en Brasil.

⁹ Ferreira Gullar cita Malevich en el Diálogo sobre o não-objeto

(Artículo recibido 05-05-2014; aceptado 04-06-2014)