

El quijote vasco, nuevos Museos y la aventura en tierras “tupiniquins”

Fabio Franzoi da Silva

El quijote vasco, nuevos Museos y la aventura en tierras “tupiniquins”

O vacío transcendente entre escultura y arquitectura en el neoconcretismo

Fabio Franzoi da Silva

Licenciado en 1998 pela Universidad Estadual de Londrina-UEL, Profesor de la Universidad Estadual de Maringá-UEM, Doctorando de la Universidad Politécnica de Madrid-UPM, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid-ETSAM, Departamento de Composición Arquitectónica. E-mail: fabio-franzoi@hotmail.com

Resumen

Construir una idea, un nuevo concepto artístico, que deja marcas, que eterniza la presencia. Cambios de postura en un nuevo escenario artístico, nuevos símbolos. El significado del acto artístico que deja rastro. Nuevos espacios de propagación y experimentación que imprimen al contexto cultural un momento de debate y de reflexión. La participación museística en la construcción cultural de la idea, hacia el futuro, que crea nuevos artistas, nuevos descubrimientos para conforman la base del contenido de proyectos modernos y contemporáneos brasileños. La posguerra como momento impar en la cultura brasileña de iniciativas públicas y privadas, señalan un vigor cultural con el surgimiento del Museo de Arte de Sao Paulo – MASP y el Museo de Arte Moderna – MAM, en Sao Paulo y en Rio de Janeiro, concatenado a una apertura al experimentalismo del movimiento concretista, de tendencia abstracto-geométrica. Escenario que encuentra Jorge Oteiza en la IV bienal, donde el concepto de la transcendencia del espacio en la escultura acercando a la arquitectura está en sincronía y corrobora la configuración del pensamiento neoconcreto.

Abstract

Build an idea, a new artistic concept, which leave marks, which perpetuates the presence. Posture changes into a new art scene, new symbols. The meaning of the artistic act leaves trace. New spaces of propagation and experimentation provides a moment in the cultural context for discussion and reflection. The museum participation in the cultural construction of the idea, to the future, which creates new artists, new discoveries are the basis for the content of modern and contemporary Brazilian projects. The postwar period in the Brazilian culture it was unique for public and private initiatives, which signalize a cultural force with the emergence of the Art Museum of Sao Paulo - MASP and the Museum of Modern Art - MAM in Sao Paulo and Rio de Janeiro, combined with an openness to experimentalism of concretist movement, abstract-geometric trend.

Scenario where Jorge Oteiza is located in the IV Biennial, where the concept of transcendence of space in sculpture approaching architecture syncs and corroborates neoconcrete thought.

La construcción de un pensamiento, de un nuevo concepto artístico y el alcance de una perspectiva distinta que deja marcas, eterniza la presencia e impulsa nuevas ideas. Un nuevo escenario artístico surge, nuevos símbolos, el significado del acto artístico que deja rastro e impregna el medio. Simultáneamente, nuevos espacios de propagación conceptuales y experimentación que imprimen al contexto cultural un momento de debate, de reflexión, de confrontación de un modelo existente para sustitución de un nuevo modelo. La participación museística en la construcción cultural de la idea, espacio pretérito con ojos hacia el futuro que ya no consagra sino crea artistas, donde los antecedentes sirven como experiencia para los nuevos descubrimientos y conforman la base del contenido de proyectos modernos y contemporáneos brasileños. La posguerra, momento impar en la cultura brasileña donde una serie de iniciativas públicas y privadas para el patrocinio artístico señalan un vigor cultural. El surgir de nuevos museos de arte moderno esta concatenado a una apertura a nuevos conceptos y al experimentalismo que avala el movimiento concretista. En ese escenario, en medio al debate entre figurativistas y abstraccionistas, en la conformación del concretismo, aterriza Jorge Oteiza.

Comprendiendo mejor el nuevo contexto museológico brasileño, es posible aclarar el ambiente al que Oteiza se aventura. En 1947 el periodista Assis Chateaubriand (1892-1968), propietario del periódico Diários Associados, funda el MASP, con apoyo del crítico y marchante, el italiano Pietro Maria Bardi (1900-1999), antiguo propietario de galerías en Milán y Roma, director del museo hasta 1990. En los tres primeros años funciona en la sede del periódico Diários Associados, proyecto arquitectónico de adecuación de Vilanova Artigas, en la calle 7 de abril, con proyecto museográfico de Lina Bo Bardi (1914-1992), organizado en cuatro salas: una galería de imágenes; exposición didáctica sobre la historia del arte mundial, sala de exposiciones temporales y un auditorio. División que refleja su vocación de museo generador de conocimiento y cultura, en oposición a la idea del museo como un mero depósito de obras de arte.

En año siguiente, 1948, creado por el industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, surge el MAM/SP, presidente del museo hasta 1963. Funciona provisionalmente en la Metalúrgica Matarazzo hasta la inauguración oficial de su sede en la misma dirección del MASP, con la exposición internacional Del Figurativismo al Abstracionismo, con curaduría del crítico belga Léon Degand y 95 obras de artistas como Hans Arp, Alexander Calder, Robert Delaunay, Wassily

Kandinsky, Fernand Léger, Joan Miró, Victor Vasarely, entre otros. Con el objetivo de ser un espacio para nuevas tendencias, propagando artistas contemporáneos por medio de exposiciones, publicaciones y cursos, inspirado en parte en el MoMA de Nueva York, tiene la actuación didáctica como eje principal. Organiza las bienales internacionales de artes de Sao Paulo donde su fundador pasa a concentrar atención y recursos, mismo en desacuerdo de sus directores artísticos. A partir de la IV Bienal es celebrada en el Pabellón de la Industria, hoy Pabellón Ciccillo Matarazzo, dentro del Parque de Ibirapuera, proyecto de Oscar Niemeyer y paisajismo de Burle Marx.

De la misma forma que en Sao Paulo, el MAM de Rio de Janeiro, surge como un "museo vivo", con exposiciones, música, teatro y cine, presidida por el coleccionador e industrial Raymundo Ottoni de Castro Maya (1894 - 1968), con la diferencia de tener más apertura a las artes aplicadas, principalmente al *design* y al diseño industrial, y su vocación educativa. Funciona inicialmente en salas cedidas por el Banco Boa Vista, en la plaza Pio X, pasando luego para un espacio improvisado del edificio del Ministério de Educacion y Salud. En 1952 inaugura una nueva fase con la exposición de los artistas premiados en la I Bienal Internacional de Sao Paulo y con la ampliación del acervo, gracias a la Sra. Niomar Moniz Sodré, directora ejecutiva, cuyo marido, Paulo Bittencourt es propietario y director del periódico *Correio da Manhã*. Niomar es quien invita al arquitecto Affonso Reidy (1909 - 1964) para proyectar una nueva sede para el museo, en el aterro de Flamengo, con proyecto paisajístico de Burle Marx (1909 - 1994). Con una actividad didáctica intensa, organiza exposiciones determinantes como del Grupo Frente en 1955, de Arte Concreta en 1957 y de Arte Neoconcreta en 1959.

El surgimiento de nuevos museos y galerías de arte establece un ambiente favorable para la experimentación concreta en los años 50, abriendo espacio para el arte no figurativo. La semilla del grupo concreto paulista fue la exposición 19 Pintores, en Galeria Prestes Maia, en Sao Paulo, como además algunas exposiciones marcaran ese principio como: Del Figurativismo al Abstracionismo, en el MAM/SP, en 1949; la de Alexander Calder, en el salón del MES (Ministério de Educacion y Salud) en 1948 y dos años después en el Masp; y Fotoformas, de Geraldo de Barros (1923-1998), en el Masp, en 1950. Ya las bienales de Sao Paulo, organizadas y realizada en el MAM - Sao Paulo, son responsables por los encuentros determinantes de los 50, que en su primera edición, 1951, con una sección importante de arquitectura, acontece bajo la polémica que el arte abstracto había ocasionado antes de la inauguración, la cual Max Bill gana el premio de escultura con su «Unidad Tripartita».

En 1952, la exposición del Grupo Ruptura, marca oficialmente el inicio del movimiento concreto en Sao Paulo, divulgando el manifiesto "Ruptura". Capitanado por Waldemar Codeiro (1925-1973), artista plástico, crítico de arte, paisajista, profesor de paisajismo en la FAU-USP y eventual colaborador del arquitecto João Baptista Vilanova Artiga, es formado por Anatol

Wladyslaw (1913-2004), Lothar Charoux (1912-1987), Féjer (1923-1989), Geraldo de Barros, Leopold Haar (1910-1954) y Luiz Sacilotto (1924-2003). El manifiesto propone una búsqueda por más rigor en el proceso artístico, sale en defensa de principios estéticos, éticos y políticos del constructivismo, y una renovación de los valores esenciales de las artes visuales, por medio de investigaciones geométricas, acercando el trabajo artístico y la producción industrial. Pone otra vez el problema de la bidimensionalidad del espacio pictórico introducido por el cubismo, definiendo el lienzo como base de una realidad reconstruida y comprendida por angulos diversos acercando de forma radical la pintura de la escultura y de los relevos. Desarrolla además investigaciones sobre percepción visual, basadas en la teoría de la *gestalt*, y la idea de integración del arte en la sociedad a través de la participación del artista en los varios sectores de la vida urbana, énfasis de la *Hochschule für Gestaltung (HfG)*, fundada por Max Bill, en Ulm, Alemania, en 1951, que prosigue con el proyecto de la Bauhaus.

En la II Bienal, de diciembre de 1953 hasta febrero de 1954, mismo con Max Bill como parte del jurado, predominó todavía la tendencia figurativa. La III Bienal en 1955 ya presenta un jurado más comprometido con el abstraccionismo que las ediciones anteriores pero es en la IV Bienal de 1957, bajo un clima tenso que acontece la presencia masiva de los concretistas, fuertemente representada por el abstraccionismo geométrico. El protagonismo del escultor Jorge Oteiza en la IV Bienal, destacado por la prensa brasileña proporcionó el contacto y algunos encuentros importantes. En ese momento Oteiza propone, una nueva relación del vacío en el espacio escultórico con las cajas metafísicas y obtiene el Premio Internacional de Escultura, premio que ya habían recibido, el suizo Max Hill, y el Ingles Henry Moore en ediciones anteriores. Marcel Breuer, miembro del jurado, en sus consideraciones sobre la obra del escultor vasco, observó que Oteiza trabaja en el interior del lenguaje, en la combinación de elementos capaces de producir significados y que nada en la obra de Oteiza era ornamento.

Oteiza y las cajas metafísicas

Una aproximación entre “Mueble Metafísico nº 1”, presentado en la bienal, y otra imágenes presentadas en el libro *Quousque Tandem...!*, publicado por primera vez en 1963, permite comprender la relación del vacío como espacio metafísico y su posible relación con arquitectura, el vacío espacial receptivo, que plantea Oteiza en ese momento. “[51] *Mueble metafísico, número 1 (Oteiza, 1958). El espacio definido solo y vacío. Estatua-caja-cromlech con la que tomo conciencia de la conclusión-cromlech de mi última etapa experimental propuesta sobre la desocupación espacial y presentada (sin esta conclusión) en la Cuarta Bienal de Sao Paulo (Brasil, 1957).*”

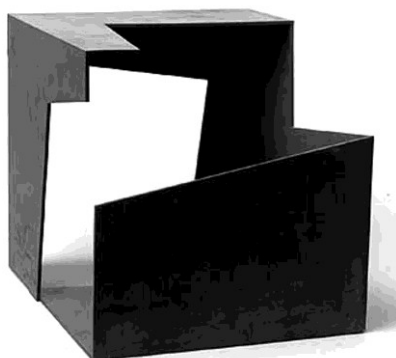


Figura [51] - "Mueble metafísico n° 1". Oteiza, 1958.

La serie de esculturas presentadas en la exposición que al principio iban a ser 10 pero con la insistencia de Oteiza fueron presentadas 28 obras, entre ellas "Construcción Vacía con cuatro unidades planas positivo-negativo", "Construcción con unidades Malevitch de apertura curva" y "Ordenación de un espacio definido. Control hiperespacial". En las esculturas de Oteiza sobre el espacio vacío emprende diversas investigaciones en la serie de apertura de los poliedros destinada al desarrollo de la escultura fuera de sí misma, en el espacio circundante, donde entre los materiales empleados los más a menudo son la piedra y la chapa de hierro. Los planteamientos varían en función del material aunque todos los ejercicios tienden a lograr el triunfo del espacio en la escultura tomando vías diferentes. Oteiza está utilizando lo que él llama de "Unidad Malevitch" dentro de un módulo constante de esta serie que es el Cuboide Malevitch, cuerpo volumétrico cuyo lado es un polígono irregular. Siguiendo una evolución pasa de estos poliedros a la construcción de poliedros vacíos con diferentes materiales, hasta llegar a la chapa de hierro como su fase final, a partir de su experimentación en el laboratorio de tizas. Aquí las formas cúbicas ya anuncian las "Cajas vacías", donde el estudio interno y vacío es un elemento nuevo de esos poliedros que son una transición hacia las "Cajas metafísicas". Pero ¿que pretende Oteiza?

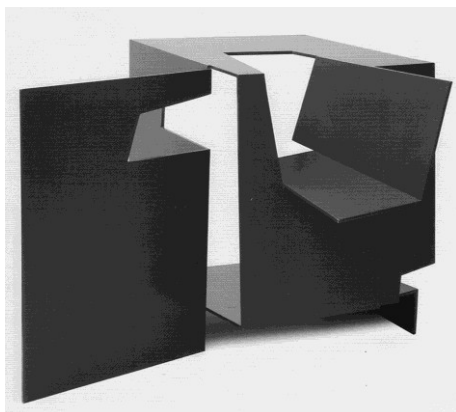
Escultura como finalidad espiritual

El biógrafo y amigo Miguel Pelay Orozco hace una entrevista publicada en 1978 con Oteiza que le confiesa: *"Para mí, la gran invención en escultura y para toda la investigación artística, como finalidad espiritual, no es el movimiento sino lo que es quieto como silencio – tótem (vacío – cromlech) realismo inmóvil"*, pretendiendo, entonces lograr un espacio vacío, silencioso y quieto que culmina en sus "cajas vacías" y luego sus "cajas metafísicas". Hablando de sus experimentos dice: *"distinguímos dos silencios, dos estilos diferentes de silencio: el uno que pertenece al estilo en la línea del tiempo, en la zona del gesto y otro al estilo en la línea del espacio, en la zona del acto"*. Sobre la escultura *Uts goikoa* una de las cajas metafísicas obtenida por la conjunción de

dos triedros, dejó escrito: *“Uts goikoa, el Vacío de arriba, última versión de la Caja Metafísica como retrato religioso... espacio interior que respira por ajuste dialéctico de dos triedros como unidades formales abiertas (retrato del Espíritu Santo)”*.

Esta claro que está siempre presente en esta idea de vacío de Oteiza, en esa metafísica del vacío, una metafísica, entendida como Santo Tomás, objeto de causa primera, Dios, pero también pudiera decir que la idea metafísica de vacío aquí podría ser entendida como objetos de la filosofía primera. Saber que pretende penetrar en lo que está situado más allá o detrás del físico, en ocuparse del orden de lo que es y en el orden también de su conocimiento, acercándose a idea de Duns Escoto, donde la metafísica es previa a la teología, siendo la ciencia del ser. El conocimiento de este último es fundamento del conocimiento del ser infinito, algo que nos acercaría al hombre primitivo y la intuición que al correr de la historia hicieron del hombre un instrumento de un pensamiento colectivo que se repitió, por muchas veces en épocas distintas, incluso simultáneamente, sin que el contacto entre ellos hubiera acontecido. Percibido por Oteiza como *“la intuición del vacío en el cromlech como estatua-cromlech, y en seguida la comprensión del vacío final en la pintura de Velázquez, la del vacío en la tradición oriental y la de algunos vacíos, repentinamente, involuntarios, en el arte contemporáneo”*.

Mucho años después el va reconocer lo cerca que se hallaba, teórica y experimentalmente, de esta nada final, la que no llegó a intuir enteramente ni a aislarla, hasta el año siguiente en 1958 (Caja metafísica, número I). En su última caja metafísica con el título de *Homenaje a Mallarmé* (1959) la que presenta una mayor complejidad interna, el vacío que surge ya no se trata de un vacío cúbico y solo, ininterrumpido que comunica con el exterior, aquí el espacio se corta para seguir en otros vacíos o para multiplicarse formando varios vacíos. Es una investigación por el espacio vacío, aislado, callado y transcendente, que trasladando a la arquitectura un *“espacio arquitectónicamente vacío (espacio-cromlech), espacio espiritualmente habitable para reflexión de la conciencia íntima, como silencio, como incomunicación expresiva con la naturaleza exterior, para el contacto o comunicación con Dios”*.



“Homenaje a Mallarmé”. Oteiza, 1959.

Reflexión espiritual y el pensamiento oriental

Trazando entonces un paralelo a esta idea de vacío que trata Oteiza con la arquitectura, por su propia intención de relacionarla como se ve en la imagen [53] del libro donde dice, “*Jardín de piedras, en Kyoto, Japón. Espacio vacío utilizado para la reflexión espiritual y religiosa, como espacio-cromlech en la tradición oriental. Las piedras, estéticamente indiferentes, tienden por función la definición del vacío espacial receptivo, exactamente al comportamiento de las figuras en la creación espacial vacía (final cromlech del Renacimiento) en la pintura final (Las meninas) de Velázquez*”, podríamos percibir la relación de Oteiza con el pensamiento oriental, donde el observa la concepción y la transcendencia del vacío. En ese momento tornase necesario primero plantear algunos puntos para que se aclare esa aproximación.

Esta búsqueda de un espacio y un tiempo sagrados, es una constante en la historia del hombre, por la necesidad que tuvo el hombre primitivo de romper con la homogeneidad del espacio y el tiempo que se desplegaban con él. Para el hombre primitivo hay zonas que son diferentes de otras, mediante un sistema de ritos una determinada cultura sacraliza una zona del espacio, la cual pasa a diferenciarse de la extensión amorfa que la rodea.

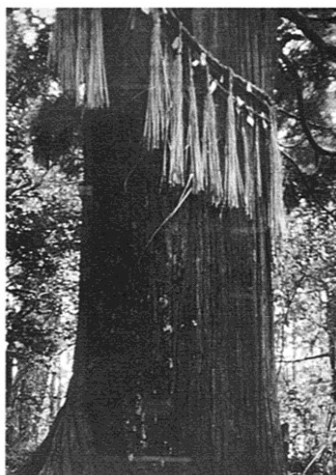


Figura [53] - Jardín de piedras, Kyoto, Japón.

Para entender como eso pasa en Japón, como cita Oteiza, tendríamos que comprender la situación actual, donde el sintoísmo y el budismo son dos de los movimientos complementarios.

Según Gebser el sintoísmo se mueve entre la conciencia mágica y mítica, es decir, es un sistema religioso gobernado por un conjunto de rituales y deidades; en cambio, el budismo Zen se encuentra en la última fase de la conciencia desprendido de toda materia religiosa, definida por Gebser “conciencia unitaria”. El sintoísmo tiene su origen en las antiguas tradiciones relacionadas con los dioses ancestrales. No posee una doctrina codificada ni credo, sus ritos se centran en la veneración a los antecesores imperiales y a los espíritus ancestrales. Sus dioses, llamados *kami* son invitados a penetrar en los objetos de la naturaleza. El sintoísta introduce un objeto material en el espacio, y procura diferenciar este espacio, a través de algo que marque el territorio sagrado, donde la forma más sencilla para hacerlo es una cuerda, llamada *shimenawa*. Ese modo de

operar se conservó y repitió utilizando varias cuerdas o vallas formando anillos concéntricos creando una sucesión de espacios envolventes, una gradación de lo sagrado, ligado a dimensión del tiempo de algo que se experimenta gradualmente.



Shimenawa rodeando un árbol.

La llegada del budismo a Japón supuso un cambio radical en la concepción de lo sagrado, se rompen los lazos con el sintoísmo cambiando la búsqueda de una periódica renovación psicológica del individuo por la búsqueda de la renovación espiritual. En el Zen la meditación alcanza su clímax en el **satori** un estado de conciencia que se logra mediante la intuición. Lo sagrado en el Zen se puede experimentar en los hechos de la vida cotidiana. Los parámetros por los que se caracterizó el sintoísmo primitivo, el respeto por la naturaleza y la estrecha relación con los espacios naturales no fueron olvidados con la llegada del budismo, pero se apropió de ellos y les confirió una dimensión hasta entonces desconocidas, que se tradujo en armonía con el entorno, siendo los espacio naturales valorados hasta el punto de ser considerados como un elemento más de la arquitectura, como en la casa de té y en el jardín Zen. Ahí se encontraría algunos espacios de la arquitectura, espacios que a la manera de estas paradojas del lenguaje son capaces de una captación de la realidad de forma **intuitiva** y no conceptualizable.

Así podríamos volver a Oteiza en el Concurso Internacional de Montevideo, [54] (Arquitecto Puig, escultor Oteiza, 1959-60) donde hablaba de la nueva solución de monumentalidad receptiva, expresando así en la memoria: “*Nos oponemos al arte actual de expresión, al arte mecanismo aliado a la Naturaleza con un arte basado en la desocupación espacial, a favor del hombre, para favorecer la actividad reflexiva del contemplador y su protección espiritual*”.



Figura [54] - Concurso de Montevideo. 1959-60.

Como además Oteiza explica el frontón para el juego de pelota (Eraso, Navarra), que al quedar vacío (reeducada nuestra sensibilidad) debiera funcionar para nuestra intimidad religiosa tradicional como un aislador metafísico. Este tipo de construcciones-cromlech en el interior de las grandes ciudades congestionadas de expresión, son zonas-gris (estéticamente), de aparcamiento de la sensibilidad formada. La obra experimental de las cajas metafísicas y la idea de vacío que trata Oteiza encuentra un punto común con la arquitectura, donde la presencia y significación del vacío se podría remitir tanto al arte y al pensamiento oriental, como al pensamiento de Heidegger. El vacío remite a la plenitud dentro de la cultura oriental, y considera que el objeto como una presencia significativa que puede hacer poéticamente del espacio un lugar habitable físicamente o espiritualmente. Para Oteiza, *“el arte consiste, en toda época y en cualquier lugar, en un proceso integrador, religioso, del hombre y su realidad, que parte siempre de una nada que es nada y concluye en otra Nada que es Todo, un Absoluto, como respuesta límite y solución espiritual de la existencia”*.

Transcendiendo lo racional

Las obras realizadas en los 50 determinan gran parte de los hallazgos y/o teorías de Oteiza que otorga fundamento para reconocer que “el vocabulario “geométrico” que utiliza puede admitir la expresión de realidades humanas complejas”, así explicadas por Ferreira Gullar, y coinciden además con las bases del neoconcretismo brasileño. Justo en ese concepto de Oteiza está la transcendencia artística que el grupo carioca, van defender en el Manifiesto Neoconcreto, firmado por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spanudis, proponiendo más libertad de experimentación y el regreso de las intenciones expresivas en contra las ortodoxias constructivas y el dogmatismo geométrico de los concretos. Estos últimos formados por paulistas, buscaban un acercamiento entre el trabajo artístico e industrial, donde el arte se alejase de cualquier connotación lírica o simbólica, donde el lienzo,

construido exclusivamente con elementos plásticos - planos y colores -, no tiene otra significación sino él mismo. Mientras los paulistas parten de investigaciones que consideran el concepto de la pura visualidad de la forma, el grupo carioca propone una fuerte articulación entre arte y vida, rechazando la idea de obra como "máquina" u "objeto" con énfasis a la intuición en el proceso artístico. El abstraccionismo geométrico ya interesaba al grupo de artistas de Rio de Janeiro llamado Grupo Frente, creado en 1953 y liderado por Ivan Serpa, uno de los precursores de la abstracción geométrica en Brasil. En 1954 hacen su primera exposición, en la Galería del Ibeu, presentada por el crítico de arte Ferreira Gullar, donde participan además los artistas Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape y Vicent Ibberson. Este grupo estaba más abierto a otras formas de manifestación artísticas y buscaban más libertad en relación a las teorías concretas de Max Bill. Se unen al grupo otros siete artistas: Abraham Palatnik, César Oiticica, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Rubem Ludolf, Elisa Martins da Silveira y Emil Baruch y las diferencias aparecen más evidentes en la segunda exposición del grupo en el MAM/RJ en 1955, que acaba por tornarse el escenario de toda actividad de los neoconcretos. El desacuerdo entre Rio y Sao Paulo ya aparecen en la I Exposición Nacional de Arte Concreta, presentada en Sao Paulo en 1956 y en Rio de Janeiro, el año siguiente. El año de 57 marca el inicio del rompimiento neoconcreto y coincidentemente el éxito de Oteiza en la IV bienal.

Además de toda repercusión y contactos durante la IV bienal el discurso de Oteiza se propaga por los periódicos como se ve en la entrevista al Jornal do Brasil en 26 de agosto de 57 donde Oteiza afirma: *"Hoy oriento mi trabajo más para la integración funcional de la estatua con la arquitectura y el mundo, para la determinación final de la obra como servicio metafísico del hombre. Por eso puedo decir que mi escultura abstracta es un arte religiosa"*. En otro reportaje del Correio da Manhã publicada el 03 de octubre de 57 Oteiza: *Un quijote Vasco, Oteiza ratifica "Todavía teniendo puntos de contacto con Max Bill, no puedo llamar mi escultura de "concreta". No solo porque el termino viene de Kandinsky, y se entiende a partir de una Psicología del Arte, como además porque prefiero designar mi tendencia como "objetiva" que es decir lo mismo que concreta pero directamente se refiere a la totalidad del Ser estético, como objeto de una ciencia particular del Arte, de una Estética Objetiva"*. Y Jayme Mauricio concluye en el mismo reportaje: *"Para Oteiza, todos los esfuerzos del arte contemporáneo deben ser en el sentido de objetivar esta nueva ciencia – como filosofía, como fenomenología, como psicología, como metafísica"*.

Ferreira Gullar, directamente involucrado en el debate sobre artes plásticas, demuestra estar atento a la presencia de Oteiza. En el periódico Jornal do Brasil donde Gullar participa constantemente con textos sobre artes plásticas, publica en 12 de octubre de 1958 el texto "Debate sobre arte concreta" donde afirma que "notase cierta afinidad con Oteiza, que admitimos", como además afirma "De nuestra parte... mientras reconociendo la influencia de Oteiza..." y

complementa hablando sobre esculturas “la forma como indicación del espacio, señales que se conjugan para revelar y vivificar el espacio real, prestándole vitalidad y transcendencia”. La ruptura y publicación del manifiesto neoconcreto acontece en marzo de 1959, donde Ferreira Gullar, como redactor propone más flexibilidad al exagerado racionalismo paulista buscando así dar más énfasis “al momento generador de la obra, abriendo camino para la expresividad [...] llegando al ámbito de la subjetividad que llevaría a lo sensorial, trascendiendo lo racional”.

Conclusión

Es notorio que la creación de los tres museos, el Masp, el MAM São Paulo y el MAM Rio de Janeiro, fueran fundamentales para el desarrollo de la abstracción geométrica en las artes plásticas en Brasil. El Masp y el MAM São Paulo participan directamente en formación y divulgación del movimiento concretista mientras el MAM – Rio de Janeiro se establece como base de los neoconcretos. El Masp da inicio al movimiento concretista paulista. El MAM – Sao Paulo a través de las Bienal acaba ser el gran propagador de la abstracción geométrica en los 50 y por presentar al contexto brasileño, hasta entonces desconocido, Jorge Oteiza, en un momento de discusión y revisión del movimiento concretista. El concepto de Oteiza, de la transcendencia del espacio en la escultura acercando a la arquitectura corrobora con la configuración del pensamiento de los neoconcretistas cariocas, representados por Ferreira Gullar, y establecidos en el MAM – Rio de Janeiro, que atento al contexto e debate internacional de las artes plásticas, consigue identificar que el artista más que un trabajo técnico-científico-industrial, propuesto por los paulistas, este opera en la experiencia definida en el tiempo y en el espacio considerando la intuición y la subjetividad del arte como recuperación del humanismo. Con las palabras del propio Don Quijote de la Mancha podríamos acentuar la presencia de Oteiza en Brasil: “dichosa edad, y siglo dichoso aquel adonde saldrán a luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronce, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas para memoria en lo futuro”.

Referências Bibliográficas

ÁLVAREZ, Soledad. *Jorge Oteiza, pasión y razón*. Nerea, 2003

BOUHASSANE, Leila. *Oteiza: Metafísica del espacio*. Atlantica Biarritz, 2007.

CHENG, François. *Vacío y plenitud*. Siruela, 1993.

FERRATER Mora, José. *Diccionario de filosofía*. Edhasa. Barcelona, 2008

FRANZOI, Fabio. *El encuentro Oteiza y Weissmann: Poliétricos y polisémicos en la IV Bienal, contribuciones para la formación de la idea de espacio*. Seminário Internacional Representações da Cidade no Mundo Lusófono e Hispânico. Nov. 2013. UFRJ- Rio de Janeiro.

GULLAR, Ferreira. *Manifesto Neoconcreto*. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1959.

GULLAR, Ferreira. *IV Bienal de São Paulo*. Jornal do Brasil. Suplemento Dominical. São Paulo, (22-XII-57). Arquivo Fundação Franz Weissmann, Rio de Janeiro.

OTEIZA, Jorge. *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación Estética del Alma Vasca*. Pamiela, 5º edición.

KAMITA, João Masao. *Arquitetura Moderna e Neoconcretismo: uma experiência da geometria*. Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura – PUC-Rio

MANZANOS, Javier; MANTEROLA, Pedro; DE LA TORRE, Alfonso; BANDEIRA, Maria Cristina; BONET, Juan Manuel; AMARANTE, Leonor; *IV Bienal del Museo de Arte Moderno*. Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007.

PEDROSA, Mario. *Franz Weissmann, prêmio de escultura*. Jornal do Brasil. São Paulo, (11-XII-57). Arquivo Fundação Franz Weissmann, Rio de Janeiro.

PRADA, Manuel de. *Componer con vacío(l). El vacío y el arte*. Cuadernos del Instituto Juan de Herrera. 2007.

ROSALES, Alberto. *Jorge Oteiza. Creador Integral*. Universidad Pública de Navarra, 1999.

RUIZ DE LA PUERTA, Félix. *Lo Sagrado y lo Profano en Tadao Ando*. Álbum Letras Artes, S.L.

ZEIN, Ruth Verde. *Concretismo, concretão, neo-concretismo: algumas considerações e duas casas*. 8º Seminário DOCOMOMO-BRASIL. Rio de Janeiro, 2009.

Websites

<http://www.itaucultural.org.br>

<http://www.franzweissmann.com.br>

<http://hemerotecadigital.bn.br>