



WEISSMANN EN ESPAÑA

[1960-1964]

**WEISSMANN
EN ESPAÑA
[1960-1964]**

GALERÍA JOSÉ DE LA MANO

c/ Zorrilla, 21 bajo dcha. 28014 Madrid
Tel. (34) 91 435 01 74
info@josedelamano.com www.josedelamano.com

Del 28 de abril al 21 de mayo de 2016

agradecimientos

La galería desea dar las gracias a las siguientes personas por su desinteresado apoyo a este proyecto y por todas las facilidades que nos han brindado a la hora de preparar la exposición: Manuel Calvo Abad, Manuel Calvo Moura, Gregorio Díez de Ereño, Adolfo Estrada, Borja González Riera, Margarita de Lucas, Mazú Moura da Luz Moreira, Antonio de Navascués y Marta Ruiz Jiménez.

Y, en especial, a Fernando Ortega y Waltraud Weissmann, hija del artista, por el entusiasmo y cariño con el que acogieron nuestra idea.

©de este catálogo:

Galería José de la Mano

©de las fotografías:

Andrés Valentín Gamazo
Archivo Galería Eburne
Archivo Manuel Calvo
Archivo Fundación-Museo Jorge Oteiza
Archivo Weissmann

Diseño, edición
y coordinación:

Alberto Manrique de Pablo



índice

weissmann en España [1960-1964]	[6]
apéndice documental	[12]
catálogo	[29]
relación de obras	[39]



“Todos tenemos padre y madre... Pevsner, Brancusi, Bill, Calder, Arp... y Van Gogh, Fontana, Morandi, Volpi... Y compañeros de viaje: Lygia Clark, Amilcar de Castro, Oteiza... Nos amamantamos y luego seguimos nuestro camino”¹

Franz Weissmann

La Galería José de la Mano se complace en presentar, a partir del 28 de abril, la exposición *Weissmann en España [1960-1964]*, un conjunto de nueve dibujos –todos ellos inéditos– del creador brasileño de origen austríaco Franz Weissmann (Knittfeld, 1911–Río de Janeiro, 2005), polifacético artista que a principios de la década de los sesenta del siglo pasado mantuvo una fuerte vinculación afectiva e intelectual con España.



Jorge Oteiza, Néstor Basterretxea y Franz Weissmann, 1961

La relación de Weissmann con nuestro país comenzó a fraguarse a través de su estrecha amistad con el escultor vasco Jorge Oteiza, desde que se conocieran en la IV Bienal de São Paulo, celebrada en 1957². En dicha Bienal Oteiza sería galardonado con el Premio al mejor escultor extranjero, mientras que para Weissmann recaería el Premio al mejor escultor nacional. Los intereses de ambos artistas en aquella época se vinculaban a la búsqueda del vacío espacial en la escultura. El brasileño llegó a reconocer que había sido una sorpresa el descubrir que tanto Oteiza como él seguían “un mismo camino, llegando incluso a tener esculturas prácticamente iguales, sin que tuviéramos ninguna información anterior el uno del otro”³.

En su caso, eso sí, su concepto de escultura estaría más directamente relacionado con el espacio abierto y la ciudad moderna.

La primera incursión de Weissmann en España se produjo en 1959 con motivo de un periplo viajero por Europa, que terminaría llevándole a Japón y la India, ya en 1960. En marzo de 1961, a su paso hacia Madrid procedente de París, recaló en la ciudad guipuzcoana de Irún, donde residía su ya por entonces gran amigo Jorge Oteiza. Allí, junto con su mujer Neusa, alquiló una casa cercana a la del escultor vasco⁴, donde permanecería una temporada para desarrollar un nuevo trabajo experimental, iniciado en París, de esculturas “a base de papeles negros amasados, un anticipo del *arte povera*”⁵. En un artículo publicado ese mismo año⁶ un periodista que les visitó en Irún describía el cuarto de trabajo del brasileño como “una mancha negra. Weissmann parece como si pintase a tortazo limpio. Nos dicen que es *tachiste*: trabaja haciendo manchas. Hace *colage* valiéndose de trapos y papeles. Estos últimos debieron de terminársele, porque les ha mandado recado a Andrés Basterrechea [hermano de Néstor] para que le enviase bolsas de papel de las que se emplean para transportar cemento”. Parece que dejaba ya a un lado su interés por la construcción geométrica para abrirse a un “*interreino expresivo*, donde la preocupación por la materialidad vuelve a primer plano”⁷. El propio Oteiza afirmaba que Weissmann estaba viviendo “una gran evolución. Le ha trastornado todo lo que ha visto en la fabulosa e inmensa India”⁸.

En palabras del brasileño, ya desde el primer momento hubo afinidad mutua entre él y escultor vasco⁹, que paralelamente le fue introduciendo, durante su estancia en Irún, en las tertulias y reuniones políticas de oposición a la dictadura de Franco¹⁰. No obstante, una curiosa anécdota evidencia un momento de enfado por parte de Oteiza hacia Weissmann, al regreso de un viaje a Latinoamérica del primero. Antes de partir, éste le había cedido su taller para que trabajara y el brasileño decide por su cuenta pintar todas las paredes de negro como parte de su proceso creador. Este sorprendente panorama es el que descubre atónito a su regreso el artista vasco, situación que le provoca un gran enojo¹¹. Curiosamente, Weissmann había vivido un episodio similar meses antes en París. El escultor brasileño de origen polaco Franz Krajcberg le había prestado durante unos meses su piso parisino. Franz cubrió de telas, estropajos y papeles teñidos de negro todas las paredes y Krajcberg, al regresar, le expulsó de allí muy enfadado. Fue entonces cuando Weissmann, con la ayuda del artista japonés Flavio Shiró (1928), trasladaría en su coche todas las cajas y materiales de color negro a Irún, donde Oteiza le daría cobijo¹².

En el mes de octubre de 1961 es cuando Weissmann participa por primera vez en una exposición en España. Se trata de la Semana de Arte organizada por el Cine Club de Irún, en la que el brasileño expone en una muestra colectiva junto a Jorge Oteiza, Néstor Basterrechea, Remigio Mendiburu, Eduardo Chillida y

Rafael Ruiz Balerdi, entre otros artistas vascos. Weissmann presenta para la ocasión dos bajorrelieves y dos dibujos.



Franz Weissmann , Iván Serpa y Jorge Oteiza, 1961

En el período que transcurre entre 1960 y 1965 Weissmann residió alternativamente en París, Irún, Madrid, Portugal y Brasil. En 1962 ya se encuentra viviendo en Madrid donde llegó a montar un pequeño estudio en el garaje de la Casa do Brasil, donde se alojaría normalmente, alternando con un piso en la calle Fernández de los Ríos en las temporadas en que era visitado por su mujer e hijos.

Es en ese año cuando tiene lugar su segunda exposición en nuestro país, concretamente en la Galería San Jorge, cuyo catálogo corrió a cargo del célebre poeta brasileño João Cabral de Melo Neto (1920-1999)¹³. La muestra se celebraría en el contexto de un homenaje al arquitecto catalán Antoni Gaudí, “como símbolo de la incorporación del arte a la técnica de la construcción”¹⁴, y supuso la oportunidad perfecta para presentar en Madrid a dos de los premiados en la IV Bienal de São Paulo de 1957: el propio Weissmann y el español Jorge Oteiza.

A raíz de la presentación de la nueva producción escultórica del brasileño en la capital, el destacado crítico José María Moreno Galván analizaba en un artículo dónde quedaban los límites de la escultura para Weissmann, al que había que juzgar “no ya como el escultor que proyectaba para la vida, sino como al artista que exhibe un testimonio de su propia vida que lo acompaña: la del Brasil y la de su tiempo”¹⁵.



Jorge Oteiza, Del Valle y Franz Weissmann, 1961

En 1964 tendrán lugar dos exposiciones más de Weissmann en la capital. La primera de ellas, colectiva junto con el asturiano Manuel Calvo (Oviedo, 1934) y el argentino Adolfo Estrada (Buenos Aires, 1942), en la Galería Eburne. La segunda muestra, en este caso individual, *Weissmann: paneles / dibujos*, se celebró en la Sala Neblí. Con motivo de esta exposición, el diario ABC publicó una reseña centrada en el arte escultórico de Weissmann: “trabaja en la parcela constructiva del arte abstracto y se interesa especialmente por las relaciones en el espacio de los volúmenes. A primera vista, la obra expuesta parece pueril y gratuita. No lo es. Tras un examen atento se advierte en ella cierto rigor y claro propósito plástico. La frialdad del material elegido es prueba de ascetismo. Dada la limitación de los medios, es evidente su capacidad creadora”¹⁶.

Tal vez el análisis más profundo de la obra de Weissmann creada en esta última etapa antes de partir de España lo aporta Víctor Manuel Nieto Alcaide. En su texto¹⁷, el crítico observa cómo la formación del brasileño como escultor “le permite trabajar un material como el metal, aunque entendido, no como volumen, sino como superficie”. Comparando sus obras de metal con sus dibujos, destaca cómo las chapas suponen “la incorporación de un material escultórico para producir una imagen pictórica por la expresión bidimensional”.



Manuel Calvo, Franz Weissmann, Adolfo Estrada y otro acompañante. Madrid, 1964

FRANZ WEISSMANN MANUEL CALVO ADOLFO ESTRADA

Los nueve dibujos inéditos que ahora presentamos muestran unas características comunes en cuanto a técnica y dimensiones. Todos ellos están realizados a tinta sobre cartulina, con unas medidas aproximadas de 65 x 50 cm, y en ellos la línea y el trazo actúan como actores principales, invadiendo laberínticamente toda la superficie, sin permitir que participe ningún otro elemento expresivo. Nieto Alcaide ya señalaba que los dibujos de Weissmann, cercanos en apariencia a la obra del expresionista abstracto estadounidense Mark Tobey (1890-1976), son “una simplificación y una síntesis de sus búsquedas en el metal, y por ello constituyen otro aspecto fundamental para conocer el sentido de su obra”¹⁸.

La partida de Franz Weissmann de España dejó abandonadas en la madrileña Casa do Brasil todas las esculturas en chapa que no pudo llevar consigo a su país por su enorme peso y volumen. Ojalá este proyecto expositivo de recuperación artística sirva para la localización de todo ese histórico material olvidado en algún almacén desde hace más de cincuenta años.

¹ Extracto de una entrevista concedida por Weissmann a Macarena Cebrián López en 2005.

² Jorge Oteiza era en aquellos momentos un escultor prácticamente desconocido. En el *Journal do Brasil* se lee que el secretario general de la Bienal, y a la sazón reconocido crítico de arte, Mário Pedrosa –que había participado en la fundación del Grupo Frente, en 1954, junto a Lygia Clark o el propio Franz Weissmann–, estaba convencido de que en Europa había una reacción contra el expresionismo abstracto y que “entre los escultores que hay por allá, pocos están a la altura del brasileño Franz Weissmann. ¿Y quién es ese español que descubrimos aquí?” (Martínez Gorriarán, Carlos, *Jorge Oteiza hacedor de vacíos*, Madrid, Marcial Pons, 2011, p. 193).

³ Cebrián López, op. cit.

⁴ Weissmann ocupó, junto a su mujer, parte de la casa número 31 de la Avenida de Francia.

⁵ Martínez Gorriarán, op. cit. p. 216.

⁶ Seisdedos, José Luis, “Tres famosos artistas en una casa de la Avenida de Francia de Irún. Reunión con Weissmann, Oteiza y Basterrechea”, en *El Diario Vasco*, San Sebastián, 7 de abril de 1961.

⁷ Arias, Juan, “Necrológica: Franz Weisman, escultor”, en *El País*, 28 de julio de 2005.

⁸ Seisdedos, José Luis, op. cit.

⁹ “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...” (*Franz Weissmann: depoimento*. Organización y entrevista: Marília Andrés Ribeiro. C/Arte, Belo Horizonte, 2002; citado por Bernadette Panek “Propositores de espaço. Franz Weissmann, Jorge Oteiza e a Bienal de 57”, en *Revista Ciclos*, Florianópolis, V.1, N.1, Ano 1, Setembro de 2013).

¹⁰ “Siempre le recuerdo con su motoneta, listo para cruzar la frontera, caso el franquismo le pusiera mala cara...”, son palabras de Weissmann recordando su estrecha relación con Jorge Oteiza (Cebrián López, op. cit.).

¹¹ Información facilitada por el artista Manuel Calvo (abril de 2016).

¹² Información facilitada por Waltraud Weissmann, hija del artista, en conversación telefónica (20 de abril de 2016).

¹³ Weissmann decidió no titular ninguna de las obras presentes en la exposición. Él mismo lo explicaba así en el catálogo editado con motivo de la muestra: “El autor desea advertir que ha decidido no titular sus obras, por considerar que, en su caso, ello resultaría una explicación, una justificación posterior innecesaria por caprichosa. Son obras nacidas de la pura intuición, de una necesidad interior, constituyen –la mayor de las veces– una sorpresa, una revelación para el mismo autor. Cada espectador podrá apreciar libremente las obras y atribuir los nombres, de acuerdo con su sensibilidad, sin que esté inhibido, a priori, por la nomenclatura impuesta por el autor. Para una identificación elemental, las obras expuestas han sido numeradas”.

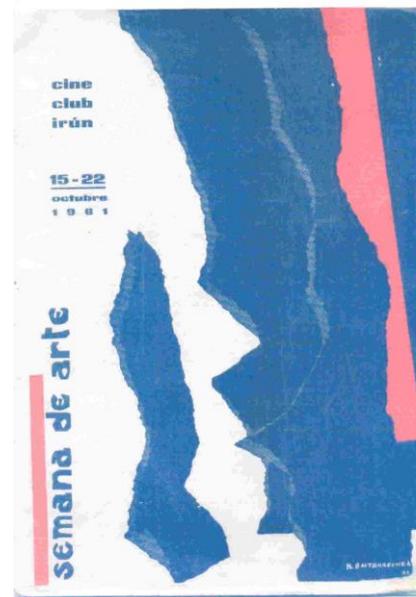
¹⁴ *ABC*, 21 de octubre de 1962, p. 82.

¹⁵ Moreno Galván, José María, “La nueva forma de Franz Weissmann”, en *Revista de Cultura Brasileña*, tomo I, Madrid, junio de 1962, pp. 30-34.

¹⁶ *ABC*, 26 de marzo de 1964. Se da noticia de la exposición que había estado abierta entre los días 10 y 24 de marzo.

¹⁷ Nieto Alcaide, Víctor Manuel, “Definición de la obra actual de Franz Weissmann”, en *Revista de Cultura Brasileña*, junio 1964, nº 9, pp. 148-153.

¹⁸ Nieto Alcaide, op. cit.



Folleto de la Semana de Arte organizada por el Cine Club Irún en 1961. Se trata de la primera exposición en la que Franz Weissmann participa en España

**apéndice
documental**

W E I S S M A N N

Escrito de Jorge Oteiza sobre Franz Weissmann Archivo de la Fundación-Museo Oteiza, Nº reg. 15440, sig. E-126/47

*Dije en Megalítica: desgraciados los artistas que nacen cuando no se necesitan
Hoy ya hay activ. sin esperar a que se necesiten el arq. el pintor el escultor...*

FW

El arte contemporáneo ha concluido como actividad profesional (experimental). Unas disciplinas han concluido antes: aquellas en que la experimentación ha resultado más Arq, Esc, Pint (en este orden) han concluido. ahora política educa y saber sobre el H. El arquitecto o artista de talento no deben dedicarse

Conocí a FW en 1957: 2 premios

Mi preocupación humana dentro del movi concreto ya academizado, qué considerado heterodoxo (Plock estaba representando a USA- Me referí a que era la última exposición en que se estimaría lo concreto. La línea del Bauhaus era lamentable.

3ª inf.

Se traslada el razonamiento concreto a la desocupación del T en el informalk

W no expresa su protesta sino su necesidad espiritual

es el último para qué al que contesta la exproación del artista

después para nada es el momento en que el artista debe buscar otro oficio

subsistir tuvieron la franqueza de reconocerlo, pero esto es una cobardía cuando no sitio para la vocación conformarse con el oficio

FABRICACION DEL SILENCIO

aplastamiento estructura: más acceso contemplador, ms dificultad compension sin educación arte herramienta, no educa

arte popular, ahora cualquiera pero en las horas libres desde otro oficio

W pertenece al investigador al que se le ha acabado

le he visto sufrir

no quería exponer, en varias ocasiones le he debido contener para que no rompiera su obra Em la medida que lao ha conseguido es que aquí está viviente. Un paso más en la destrucción y se hubiera quedado sin nada. El hubiera comparecido en esta exposición con las paredes vacías y solo anye ustedes y les hubiera divho: señoras y señores: al destruir mi estatua en un proceso de creación (no de esterilidad) he desembocado en la vida sin estatua. Me he alimentado de mi estatua directamente y me he hecho un hombre entero. *No habla mucho W. y ha querido que yo le ayude.*

pero no se ha atrevido. No sabría vivir sin este quehacer de la estatua

no conviene ser un hombre entero en un mundo en que este ser aun no ha sido divulgado, Y no finje FW al aparecer unido a su estatua como un hombre todavía sin terminar de construir. No lo está todavía y ustedes tampoco pues están necesitando de esta escultura tanto como el escultor. Nadie tiene por qué avergonzarse de esta situación *limitada y general.*

Esta es la Tragica situación de artistas (muy pocos) como W en quien la sensación de quedarse sin estatua va unida al sentimiento que esta con vocación total y que de ella no sabría que otra cosa hacer.

Yo diría otras cosas pero no me atrevo, no sabría decir las tampoco, pues en 1958 me quedé sin estatua y tendría que referirme a mi actual situación que me resulta incómoda y bastante extraña. Me ha pedido F que le ponga unas líneas en su Catálogo

Está casi tocando su última estatua. Muchos están tocando est´ situación y se han llenado de preocupación y no se han atrevido. termina la vocación Es cuando la vocación y solo queda el oficio.

Están en razón inversa: a más escultor más nada en las manos. Este no es de esos escultores que desocupan la estatua que otro ha desocupado, que reúnen los hierros que otros han soldado, que aceptan la factura del crítico que otro no ha consentido (este crítico no vive en Madrid *aclaro*)

El horeador de talento no se dedica hoy ni a la escultura, la pintura ni la arquitectura. Estas actividades quedan para los que desconocen la situación actual y tienen que fingir el talento que no tienen y que si lo tu pasarían a otra disciplina creadora

ha recorrido el mundo (la India y Japon con particular acercamiento).

Luego ha elegido el lugar fronterizo de Irún para entregarse a su trabajo.

Nos conocimos en el Brasil en 1957. Los dos militabamos en las tendencias concretas: el era un ortodoxo / el era un concreto estetista ortodoxo: ahora ha debido recuperar el sentimiento. Yo era un concreto heterodoxo pues entendí [que] el movimiento racionalista buscaba una solución humana) [...]

Ley entera de los cambios en arte

lenguaje del silencio Sartre- como en su alma

2 aformalismos el onomatopeyico y el interjectivo (meteorología) /

Un tercero, al que pertenece W: un sitio espieitual donde el hombre ponga su gran huevo del que ... CABALGATA este es el que desemboca en la nada

Un huevo = cero = 2 y que es el uno con el otro

porque la estatua desaparece y el H reaparece en su relación polí con los demás

no es la hora para los artistas que empiezan sino para los que terminan

esto para los que empiezan no pueden entenderlo, por esto están siempre empezando (los mismos que se alistan para la guerra o para la paz, los que se lo creen) es la edad en que se pueden crear muchas cosas

siempre el arte secundario y popular es en lo que termina siempre una cultura artística y en la que ha concluido la actual

Hoy la arquitectura ya no es investigación de arquitectura sino saber de H

Hoy el arquitecto que se siente arquitecto que pretende mostrar su personalidad como arquitecto haciendo arquitectura personal, está en contra de la arquitectura. Como el farmacéutico que pretendiese en su tienda agregar personalidad a sus medicamentos. Ahora hay que construir con lo que se sabe

La personalidad hoy se construye con lo que ya no se puede ignorar

**“Se encuentra en Irún el famoso escultor Franz Weissmann”
*El Diario Vasco, San Sebastián, 29 de marzo de 1961***

Desde hace unos días se encuentra en Irún el famoso escultor brasileño Franz Weissmann, a quien acompaña su esposa. El matrimonio ocupa una casa de la Avenida de Francia, próxima a la en que viven Jorge Oteiza y Nestor Basterrechea. Weissmann, ganador del premio nacional de escultura de la Bienal de Sao Paulo en el año 1957, lleva algún tiempo viajando por Europa, y ahora pasará una temporada en nuestra ciudad, que según ha declarado le gusta mucho. Es muy amigo de los dos artistas citados. Les deseamos feliz estancia entre nosotros.

José Luis Seisdedos

**“Tres famosos artistas en una casa de la Avenida de Francia de Irún. Reunión con Weissmann, Oteiza y Basterrechea”
*El Diario Vasco, San Sebastián, 7 de abril de 1961***

Avenida de Francia: números 31, 33 y 35. Irún. El 31 está ocupado, en parte, por Franz Weissmann y su esposa, Neusa. Tiene Franz aspecto de fakir, de domador de serpientes, un poco fantasmal. ¿Tendría antes de ir a la India el mismo aspecto?, se pregunta el periodista. Seguramente, sí. No se puede cambiar tanto en una visita. Neusa pertenece a una tribu India del Brasil. Es alegre como algunos pájaros tropicales. Parece que gorjea al hablar. Cada dos palabras, una armoniosa carcajada.

Sao Paulo - Irún

Oteiza (Jorge): nervio, inquietud volcánica, pasión. Ráfagas (¿genialidad?, ¿locura?, ¿rebeldía?, ¿desdén?) en su mirada que parecen haber traspasado los límites de la visión humana. A veces, amplio gesto abierto de nobleza, de generosidad. Basterrechea (Néstor): pasión más oculta, reacciones mucho menos visibles que las de su entrañable amigo; aparentemente, más ponderación en los juicios; quizás más equilibrio también, entre la cabeza y el corazón. (Habría que intentar —piensa el periodista— que el reportaje sobre esta gente fuese distinto a los que se hacen con otros. ¿No son ellos «distintos» también? Labor difícil, sin embargo. Ellos manejan hierro y colores; nosotros, palabras.)

Números.33 y 35. La misma casa. Una casa en forma de paralelepípedo. Encima —izquierda y derecha—, las viviendas; debajo-, los estudios, los talleres; arriba, el orden, el hogar; debajo, un desorden bastante ordenado, por cierto.

(La gente dijo en el año 56 que Oteiza y Basterrechea iban a venir a Irún, pensaban construir una casa muy «rara». Vinieron Basterrechea y Oteiza; la casa es esta misma: pura de líneas, belleza geométrica.) Oteiza triunfó en Sao Paulo; Weissmann, también; Basterrechea se va a embarcar para Sao Paulo, con el deseo de triunfar. Dos de ellos han «venido» a Irún desde Sao Paulo; el tercero irá a Sao Paulo desde Irún.

¿Encrucijada del arte?

A lo mejor resulta que Irún, casi sin saberlo, se está convirtiendo en una encrucijada del arte mundial. Sería muy larga la lista de artistas que pasan cada año por el «paralelepípedo» de la Avenida de Francia y que salen de él un poco remozados después de haber convivido con O y B. Claro que, a veces, piensa uno, las influencias serán recíprocas. El último en llegar ha sido este Weissmann, nacido en Austria, nacionalizado brasileño. Nadie podría decir que lleva sangre germana en las venas; es algo así como si el sol del Brasil se la hubiese evaporado, puede que haya un motivo para que Irún se vaya convirtiendo en cobijo del Arte. A lo mejor es verdad lo que dice Oteiza:

—Este lugar fronterizo del Bidasoa creo que es lo más hermoso que queda del mundo, y nuestro pueblo vasco, aún, el pueblo más humano de la Tierra.

Pero este O, ¿qué es? ¿En calidad de qué habla? Hace un momento le hemos oído decir:

—Yo ya no soy escultor, ni tengo nada interesante que hacer en escultura. El arte desemboca en la vida; es un saber espiritual y práctico para integrar al hombre en la verdadera realidad. Debieran ser íntimas las relaciones políticas del artista con la educación y con la vida.

¿Qué piensa B de lo que dice O? Basterrechea —lo ha dicho muchas veces— admira y quiere a Oteiza, como amigo y maestro. Sin embargo, casi siempre que el maestro habla, una sonrisa sutil indescifrable, recorre el rostro de B.

(Puede ser que le haga gracia la forma impetuosa en que O dice las cosas.)

Lo que no se podrá saber jamás, si tiene uno su rostro como referencia, es lo que piensa Weissmann. Quizá sólo lo sepa Neusa, que parece adorarle y como estar revoloteando constantemente en torno a él.

Mutaciones en el "laboratorio"

Desde la parte anterior de la casa se ve el monte San Marcial, ondulaciones montañosas españolas y francesas, el estadio Cal, una escuela americana en la que no se sabe si hay más niños dentro o coches fuera. A la derecha, Recondo, «buen pan» (y no lo decimos porque seamos amigos de don Leandro); a la izquierda, filas de árboles, para que los pájaros saltando de copa en copa puedan casi llevar o traer granos de contrabando por encima del puente internacional. Por detrás, a lo lejos, el Jaizkibel; más cerca, los prados de Playaundi, ya lindando con la casa un breve jardín en el que hay más trabajos de Basterrechea que árboles frutales y plantas.

¿Y Andrés? ¿Qué dice Andrés? Andrés Basterrechea es arquitecto. Trabaja mucho. Es el hombre más reposado, más serio, de cuantos viven en los números 33 y 35. Un vasco bondadoso y aparentemente tímido. Tiene su estudio al lado del de su hermano Néstor.

—Esto —dice Andrés— es como un laboratorio. Jorge y Néstor lo ensayan todo, lo desmenuzan todo en esta casa: Los dos viven, en cuanto a sus investigaciones artísticas, en una constante mutación.

Opina de Oteiza: «Marcha con dos o tres siglos de adelanto sobre nosotros. Por eso muchos no le comprenden». Opina de Néstor: «No se le puede seguir en sus constantes transformaciones; ha dado grandes saltos».

Habíamos hablado de mutaciones: Oteiza, que «era» escultor, ahora es escritor («Yo ya resulto incómodo para todos y estoy también muy cansado de los demás, así que, por ahora, me limito a terminar de escribir mis conclusiones sobre el arte contemporáneo; y a esperar») y quizá educador («Debemos comprender que no es desde el Arte que el artista puede enseñar a estar en la vida, sino interviniendo en la reforma de la misma vida, desde una nueva educación política y cultural»). Weissmann era escultor cuando ganó el premio nacional de la Bienal de Sao Paulo, y ahora, desde antes de ir a la India, es pintor. Basterrechea, a su vez ha dejado la pintura por la escultura.

—Mi hermano —dice Andrés— comienza cuando Jorge termina. Andrés es el que no ha cambiado: sigue siendo arquitecto, un gran arquitecto.

Reunión

Ahora estamos reunidos todos en casa de Oteiza. Antes habíamos visitado el cuarto de trabajo de Weissmann. El cuarto era todo él una mancha negra. Weissmann parece como si pintase a tortazo limpio. Nos dicen que es «tachiste»: trabaja haciendo manchas. Hace «colage» valiéndose de trapos y papeles. Estos últimos debieron de terminársele, porque le ha mandado recado a Andrés Basterrechea para que le enviase bolsas de papel de las que se emplean para transportar cemento. Están presentes en la reunión Iciar de Oteiza y Neusa de Weissmann. Falta María Isabel de Basterrechea: la única de las tres que tiene hijos. Estas tres mujeres deben de ser como un contrapunto casero a la constante ebullición artística de sus maridos. Andrés, por el momento, continúa siendo «un buen partido». Y parece que le gusta bastante esa situación.

—Weissmann está viviendo —dice Oteiza— una gran evolución. Le ha trastornado todo lo que ha visto en la fabulosa e inmensa India. ¿Quién sabe a dónde podrá llevarle esa evolución? El Arte parece que no tiene límites.

(La gente pasa por la Avenida de Francia ajena a todo lo que significa esta casa en lo que atañe al Arte. Los americanos de la escuela —todo esto se ve a través del ventanal— practican diversos deportes, en grupos, alegremente. Pasa un señor con un paquete de angulas en la mano. Algún que otro buen burgués mira, al pasar, un poco de reajo a la casa).

—Basterrechea llevará veinticinco obras a São Paulo. Trabajos en hierro: «Tauros», «Orlo» (esta obra se «comprende» muy bien; puede imaginarse uno fácilmente a los remeros alzando el remo). Único escultor español que va a esta Bienal. Único escultor mundial que ha comenzado a trabajar con plástico. El último hallazgo de Basterrechea es el haber hecho estallar el plano. Ha logrado que dentro del plano comience a destacarse el volumen.

Libros próximos del ex escultor Oteiza: «El vacío final en Velázquez y en el Arte Contemporáneo» (para Aguilar), «Tratamiento del tiempo en el Arte Contemporáneo» (Editorial Uruguaya), «Hacia un arte Cromlech» (Editorial Argentina).

—El artista actual se ha convertido en un histrión distinguido, en un vulgar decorador para ciertos coleccionistas o para ciertas galerías de arte, en las que uno se ve obligado a fichar para protegerse.

Creednos que no hace falta decir quién ha pronunciado las últimas frases. Esta entrevista es también un poco «abstracta». Y ésta:

—Cuando damos la mano a un hombre sabemos que estamos dando la mano a un muerto, al muerto que ya lleva dentro el arquitecto joven, el industrial respetable, hasta el niño con su pequeño cadáver recién estrenado en la escuela. Dígame si no es una desgracia el habernos encontrado con que esta profesión de escultor es la de quedarse uno solo e inútil. (Jorge de Oteiza fue escultor. Lo que es ahora, son muy pocos los que lo saben.)

Al salir de la casa nos encontramos con una dama en cuyo rostro se reflejan la bondad, el equilibrio y la comprensión. Doña Fernanda de Basterrechea, madre de Néstor y Andrés «ha seguido el arte de Néstor hasta cierto punto; después se ha detenido». Las madres siempre son prudentes.

En la calle volvemos a lo «concreto». El puente está cerca, lo que tiene un gran significado. Los niños americanos siguen jugando a la americana. Una señora, que pasa apresurada, le dice a otra que las angulas de Hendaya han bajado de precio.

J. LUIS SEISDEDOS

Venancio Sánchez Marín
“Weissmann, el encuentro con lo elemental”
Artes, mayo de 1962

Por todo el mundo puede sentirse, si se agudiza el oído en esa dirección —en la dirección que ha impuesto Weissmann a sus últimas obras— el gemir de la materia esclavizada que ha perdido su expresión genuina en la domesticidad y en la servidumbre y que solicita su liberación. Desde mi punto de vista puede ser una teoría artística tan válida como otra cualquiera.

Digo, pues, que comprendo a Weissmann y que comprendo todo lo que sus nuevas obras tienen de arrebatador libertador, de punto de contrición de la soberbia artística y hasta de esperanzadora amanecida de un mundo otra vez primigenio, aunque ya sin posibilidad de inocencia. En ellas se ha conseguido ese hallazgo de la elementalidad perdida y se ha efectuado la devolución a la materia de su gesto natural.

João Cabral de Melo Neto

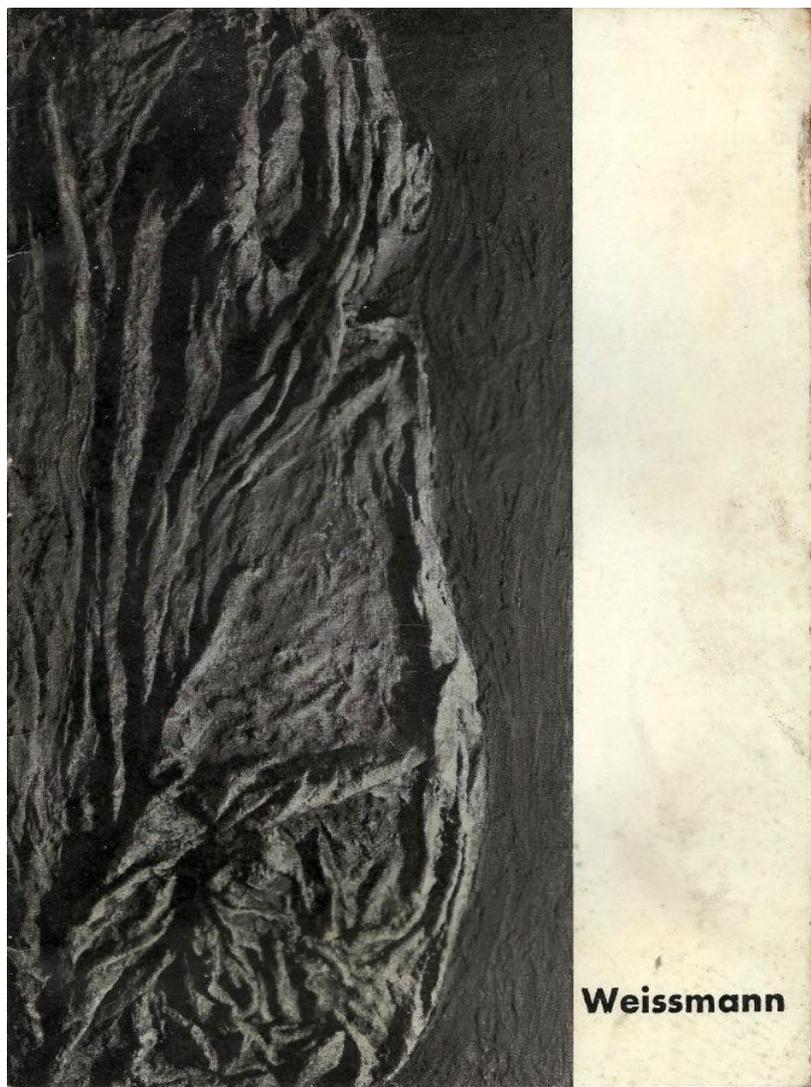
cat. exp. *Weissmann*, Galería San Jorge, Madrid, 1962

*presentar esta exposición weissmann
no es presentar la escultura weissmann
el escultor weissmann
las esculturas de esta exposición
son una explosión en el edificio de una escultura
cuya función fue siempre
hacer de la tierra cristal
en el método de un escultor
cuyo gusto fue siempre
el perfil claro y solar*

*quien sabe de weissmann
quien sabe que trabajar o destrabajar
es para weissmann llegar al fin del carrete
y quien sabe
que fue desenrollando un hilo de paciente trabajo
que llevó al diamante weissmann de antes
sabe más
y por eso anticipa
que incluso antes de que cabe de caer
el polvo de esta explosión
estará weissmann
con tal caliza y tal chatarra
de vuelta a construcciones de razón como las de antes
de las que irradian
el gusto de un mundo de luz sana y limpia
por consiguiente
justo*

João Cabral de Melo Neto

he aquí que un día weissmann que vino a europa como turista de pevsner de gabo de bill de ulm y de otras ciudades de claro urbanismo y que fue al japon como turista de aquellas frágiles arquitecturas de jaula he aquí que weissmann pasó por la india y por trópicos más estentóreos que el de su altiplano brasileño y en los cuales las cosas se multiplican en millares de otras cosas más y se desparrraman en excesos materiales de sí mismas y he aquí que el espectáculo de tanto exceso de cosas y de materia túrgida parece haber llevado a weissmann a dudar si la realidad puede verdaderamente llegar a ser no ya cristalizada sino siquiera dominada y a dudar si la actitud del hombre ante la realidad no estará más bien en escudriñar su desorganización natural que en imponerle cualquier organización y he aquí a weissmann trabajando ahora con yeso y estopa como vemos en estos primeros documentos que nos expone en esta sala pero no ya para refinar el grano grueso que tienen el yeso y la estopa en su pobre estado industrial sino destrabajándolos para devolverlos al estado de fibra desgredada y de caliza en bruto que tuvieron en su día natural y he aquí a weissmann destrabajando ahora las placas metálicas de perfil y superficie simples que salen de los laminadores sólo que ya no para equilibrarlas en las columnas aéreas de antes sino para destrozarlas y aplastarlas como queriendo enseñarles de nuevo el gesto áspero y torturado de su estado más antiguo de mineral y hierro viejo y he aquí que en esta exposición vemos por primera vez al antiguo constructivista weissmann que no sólo martiriza la materia que emplea sino que intenta destruirla y despedazarla sometiéndola a la violencia de esa explosión en que él habita o que en él habita en los últimos tiempos y que nada tiene que ver con las explosiones de los fuegos-de-san-juan de las mil familias de informelistas de la pintura y de la escultura de hoy en día que viven de copiar formas convencionalmente estalladas al igual que las familias de academicistas de tiempos atrás vivían de copiar formas convencionalmente barnizadas y he aquí por qué ahora aquí dentro de la sala de esta exposición estamos como en el mismo centro de la explosión weissmann y rodeados por todas partes por los destrozos que ha lanzado con tanta violencia contra las paredes que la rodean y he aquí a weissmann



quien sabe de weissmann
quien sabe que trabajar o **destrabajar**
es para weissmann llegar al fin del carrete
y quien sabe
que fué desenrollando un hilo de paciente trabajo
que llevó al diamante weissmann de antes
sabe más
y por eso anticipa
que incluso antes de que acabe de caer
el polvo de esta explosión
estará weissmann
con tal caliza y tal chatarra
de vuelta a construcciones de razón como las de antes
de las que irradian
el gusto de un mundo de luz sana y limpia
por consiguiente
justo

Juão Cabral de Melo Neto

José María Moreno Galván
“La nueva forma de Franz Weissmann”
***Revista de Cultura Brasileña*, tomo I, Madrid, junio de 1962,**
pp. 30-34 (reproducido en el nº 43 –conmemorativo de los
15 años de la revista–, marzo de 1977, pp. 29-33)

En su introducción a la nueva escultura de Weissmann, João Cabral de Melo ha puesto el dedo en la llaga... como diagnosticador, mas no sé si como terapeuta. Diré más, ha localizado los síntomas de un cambio radical en la metodología del arte, pero ¿por qué no ha dado un paso más allá, por qué no ha identificado en los síntomas a las realidades?

Hay, todos la conocemos, una literatura convencional de introducciones. Consiste en esquivar la ecuación desnuda en que toda definición debe cifrarse con palabras nebulosas: “belleza”, “abstracto”, “magnífico”... Cabral ha roto insólitamente con la convención, situando desde el principio el problema en su inapelable alternativa. Existe, viene a decirnos, un arte de la construcción, en el cual Weissmann se inscribía, que trata de organizar el mundo de la convivencia, la ciudad; y existe un arte de la destrucción, en el cual Weissmann se inscribe ahora, que pretende disolver el habitable mundo construido hasta encontrar el germen bruto de su primer día natural. Quien cree firmemente que el arte es política tiene que estar de acuerdo con Cabral cuando disfraza de vaticinio su exhortación personal y dice que, al final de la destrucción de su propia urdimbre elaborada, Weissmann volverá a edificar como sólo le es posible edificar a los hombres, con la inteligencia geométrica. Pero quien opina que, además de política – ofrenda a la ciudad –, el arte es testimonio, no puede limitarse a desear un retomo a la preceptiva si previamente no ha desentrañado su confidencia.

Porque ésa es la cuestión: Weissmann ha dejado de hacer un arte proyecto para la vida, para hacer otro que es testimonio de la vida.

Uno puede tener sus preferencias, pero no debe dejar de tomar las cosas como son en nombre de lo que cree que deben ser. Weissmann no ha evolucionado; sencillamente, ha cambiado de sistema. Cabral despejó todas las incógnitas para dejar establecido ese cambio en una ecuación a la vez clara y plástica: abandonó el arte de la construcción para adoptar el de la destrucción. Yo prefiero plantear esa alternativa en un enunciado casi equivalente y que se me figura más revelador: abandonó el arte de la dimensión para plantear un arte de la existencia. No hace falta, según espero, legalizar el equivalente, ya formulado, entre construcción y dimensión. Pero, ¿cómo aceptar la identidad entre existencia y destrucción?

Medir es someter una realidad a la prueba de la objetividad. Lo contrario, expresar, es afirmar una realidad existente, no reductible a la medida objetivadora y, más aún, retractaria a la medida. Ahora bien, quien opone resueltamente una existencia a una dimensión se niega a aceptar la mensurabilidad de la realidad y vota por la abolición de la mensura.

Weissmann ha abandonado el arte de la construcción para adoptar el del testimonio. Ahora ya no quiere proyectar ni objetivar un mundo; quiere expresar una existencia. No le interesan las estructuras ni los mecanismos; le interesa amontonar –al margen de toda morfología, contra toda morfología– las células previas a las estructuras y los átomos anteriores a los mecanismos. Antes de pronunciar un veredicto, tenemos que plantearnos una sencilla pregunta: ¿por qué?

La respuesta tiene tres dimensiones. La primera alude al lugar: Weissmann es brasileño. La segunda alude al tiempo: Weissmann ha replanteado el problema de su propio arte cuando los aformalistas reivindicaron la necesidad de un arte “contra el imperativo de la forma”. La tercera alude a su circunstancia personal: Weissmann es, o ha sido, un escultor dedicado a la mensurabilidad del espacio plástico. No es posible definir a un artista si no es proyectándolo contra su tiempo y su circunstancia. No es posible dibujar la figura del artista Weissmann si no es enfrentándolo con su circunstancia brasileña y con las rutas de sus años.

Weissmann es brasileño. Ser brasileño es percibir la cercanía inminente de la jungla y sentir como enemigo su gigantismo amorfo y desmesurado. La medida es la afirmación de su existencia humana frente a la fluencia vegetal. La ciudad, la civilidad, no es, pues, para el brasileño una progresiva sedimentación confortable de generaciones; es un acto de agresión y beligerancia. Su cristalización es la arquitectura. La arquitectura, entendida como algo más que como pura metodología del construir es la razón de vida del país. Y si bien la naturaleza próxima incita a la entrega en su fluencia, la vida civil es una permanente militancia contra la afluencia natural. Su arquitectura está contra su folklore. Hay, pues, un sentido arquitectónico, previo a la arquitectura como metodología, que inunda la vida civil del Brasil y que niega hasta su arte. Que niega hasta Weissmann. No importa discernir ahora hasta qué punto los que fueron artistas constructores del Brasil – los compañeros de Weissmann en el movimiento llamado “concreto” – han ingresado también en la secta de la diástole destructiva. Su posible negación actual es precisamente eso, un acto de negación que supone un previo acto afirmativo. No nacieron como artistas afirmando la informa, sino negando la forma, lo que implica la condicionante previa de la forma. Importa decir que ese movimiento constructor era algo más que una consigna de la vanguardia para los artistas del Brasil; era una condición de genuinidad. Y que allí estaba Weissmann.

Weissmann ha aceptado el mandato de tiempo aformalista, de su tiempo. Antes de dictaminar sobre su posible morbo, hay que reconocer al aformalismo como un hecho histórico, deducido, claro está, de una realidad histórica. El hecho histórico es la crisis de un concepto de la jerarquía formal, de un sentido del arquetipo; la abolición definitiva de una injerencia euclídea en toda cristalización formal, la destrucción del último reducto platónico. Con el aformalismo, se ha dicho la última palabra de un proceso, comenzado hace bastante más de medio siglo, contra la intervención de las “ideas” en la forma. La finalidad de ese proceso no es la supresión de la forma, sino la rehabilitación de una forma no intervenida por el idealismo platónico, tal la de la estatuaria negra, la de la arquitectura índica, la de todas las creaciones marginales de nuestro mundo occidental.

Aquí, en nuestro mundo –un mundo de límites minúsculos–, nos hemos producido siempre en torno a una naturaleza de la forma. Allí, en los otros mundos, toda creación es una forma de la naturaleza. Y como todo gesto histórico asume, por definición, incluso a pesar de sí, a las actitudes históricas inmediatamente precedentes, el aformalismo legitimó todos aquellos movimientos que, desde “Dadá” y aun desde el expresionismo, tomaron a su cargo la tarea de la destrucción.

Por supuesto, ese hecho histórico corresponde a una realidad histórica: la relativización jerárquica del mundo occidental. En la introducción de Cabral hay unas palabras reveladoras que dicen mucho más de lo que yo pudiera añadir en ese orden. “... he aquí que Weissmann –dice– pasó por la India y por trópicos más estentóreos que el de su altiplano brasileño y en los cuales las cosas se multiplican en millares de otras cosas más y se desparrraman en excesos materiales de sí mismas...”. La India y la entrega en un sentido de la desmesura, la incitación de un mundo extraño a su habitual mundo mensurable... Ese es un hecho nuevo, un fenómeno recién descubierto y del cual el aformalismo está diciendo la última palabra de nuestra respuesta occidental.

En fin, Weissmann es un artista de la construcción, de la mensurabilidad del espacio plástico. Digo “es”, en presente, porque su no-ser actual es sólo el negativo de su ser constructor y brasileño –o constructor por brasileño–, pero este negativo es real. Quiero decir que ha negado a la construcción porque es un constructor. Ha descubierto, sencillamente, que hay una realidad no susceptible de mensura, la realidad de la existencia en el sentido “agonista” de la palabra. No quiero decir que sus materiales de derribo, su acumulación calcárea, su materia moldeable de primer día de la creación sean “existencia” en sí; es existencia en cuanto es anti-construcción o descubrimiento de lo que no puede ser mensurable.

Desde el punto de vista de su implicación brasileña, hay una dimensión que importa constatar. En su actual momento, Weissmann vota por el Brasil-naturaleza frente al Brasil-arquitectura; es decir, por el Brasil, que es existencia sin mensura frente al que es vida civil y objetivable.

Actualmente, testimonia la forma de una naturaleza, desdeñando la investigación de una naturaleza de la forma. Esta actitud tiene, evidentemente, un compromiso anárquico en la medida que rompe con toda la tradición euclídea y platónica en que la vieja ciudad nuestra se asentaba, pero acusa un compromiso secreto y presentido con un nuevo sentido de la mensura, no interferido por el mundo de las “ideas”, en el que tal vez, el Brasil, como país perteneciente sin la menor duda al Nuevo Mundo, tenga que decir alguna palabra.

Acaso lo que menos importa reseñar es la forma en sí con que el nuevo arte de Weissmann se realiza. Se observa, sin duda alguna, un último pacto fielmente mantenido con la mensurabilidad, pues sus in-formas tienen límites, y límites estrictos. Esas acumulaciones calcáreas le son fieles, en última instancia a una diagramación ortogonal limitativa; esas ampulósidades se pliegan sobre sí mismas con el arcano sentido legislativo con que se plegaban túnicas y peplos; esas chapas magulladas mantienen distancias entre cada magullación. Pero no importa lo que persiste de una vida a la que se pretende abandonar. Importa verdaderamente la significación de una tentativa.

¿Dónde están los límites de la escultura? Weissmann, a estas alturas, ha prescindido de esa instancia limitativa. No pretende la escultura, sino la expresión. Lo que en él es asimilable a la pintura mantiene un compromiso con el relieve escultórico; lo que se declara relieve se desarrolla en campos pictóricos. Y acaso, en ese gesto que deliberadamente ha elegido el camino de la destrucción se observen aún algunas huellas de un esteticismo superviviente. Su tendencia, sin embargo, rebasa siempre a su situación. Hoy, a Weissmann hay que juzgarlo no ya como al escultor que proyectaba para la vida, sino como al artista que exhibe un testimonio de su propia vida y de la vida que lo acompaña: la del Brasil y la de su tiempo.

Murilo Mendes

cat. exp. Weissmann, Galería de la Casa del Brasil, Roma, febrero de 1963

En un sentido más amplio, diría que Weissmann es hijo de un tiempo que acelera el conflicto entre dos culturas: una, que está declinando, figurativa a través de las “ecuaciones” teológicas de un Santo Tomás, el universo causal como un sistema cerrado de orden y justificación de los mínimos objetos jerárquicamente situados; la otra, que se inicia, basada en las ecuaciones de Einstein, concibe a este mismo universo como un sistema de fuerzas de energía expansionándose y mandando sin cesar.

En la carrera de Weissmann no se observa una línea continuada, lógica, de solución. Se trata de un artista maduro solicitado por más de una dirección sensible a vertientes, atraído tanto por el centro como por la periferia, la cual, sabiendo ya superado un clima de rígido geometrismo, no se adhiere totalmente a un formulismo rebelde, a integrarse en el contexto de la civilización técnica industrial.

José Geraldo Vieira

Arte Aqueróntica, Habitat, julio de 1963

Es esa pintura lúgubre, apocalíptica, casi subterránea, de dédalo, de escondrijo, de la condición precaria de las cosas y de los seres, lo que vemos sublimado en su fuerza y en su exteriorización en el arte de un Roberto Burri, de un Jean Villier y de un Franz Josef Weissmann. Weissmann no es el escultor de los ritmos, de las piezas medidas, de los yesos y de los bronce en actitudes estéticas a lo Max Bill. Ahora hace escultura de superficie, clava, dilacera, rebate, la criba con agujeros y golpea lances de metal.

INVITA A VD. A LA INAUGURACION DE LA TEMPORADA
CON LA EXPOSICION DE LAS OBRAS DE

FRANZ WEISSMANN
MANUEL CALVO
ADOLFO ESTRADA

EL SABADO DIA 17 DE OCTUBRE, A LAS OCHO DE LA TARDE

HORAS: DE 10 A 1,30 Y DE 5 A 9

VILLANUEVA, 23 - MADRID-1

Víctor Manuel Nieto Alcaide
“Definición de la obra actual de Franz Weissmann”
***Revista de Cultura Brasileña*, tomo III, nº 9, Servicio de**
Propaganda y Expansión Comercial de la Embajada del Brasil,
Madrid, junio de 1964, pp. 148-153

LA FORMACIÓN

Franz Weissmann es uno de los artistas brasileños mejor conocidos en España. Las exposiciones celebradas en la Sala San Jorge (1962)¹ y Neblí (1964) de Madrid, y su residencia en nuestro país, han hecho de Weissmann un artista cuya obra es bien conocida en España. Sin embargo, desde los orígenes de su formación hasta el momento actual, Weissmann ha sufrido un largo proceso de transformación que se explica analizando las circunstancias personales del artista, y cuyo estudio es fundamental para entender su obra más reciente.

Franz Weissmann tenía solamente diez años cuando llegó con su familia al Brasil. Había nacido en Austria el año 1914, pero se nacionalizó brasileño, y su residencia en el Brasil ha cumplido una importante función en el desarrollo de su arte. En Río de Janeiro, se forma con el escultor Augusto Zamojski, en la Academia de Bellas Artes. Conviene señalar que cuando Weissmann comienza su formación, a los veinte años de edad, hacía solamente doce años que se había celebrado la «Semana de Arte Moderna» de São Paulo, de 1922, punto de partida del arte contemporáneo del Brasil. La fecha se corresponde exactamente en un siglo con la de la independencia política de este país, obtenida el 7 de septiembre de 1822. Pero, si esta fecha supuso una emancipación en el orden político, en el plano artístico la independencia no se produjo hasta el siglo justo de la primera. No quiere esto decir que antes de la “Semana de Arte Moderna” no se hubiesen producido en el Brasil acontecimientos artísticos de significado contemporáneo. Un año antes de la llegada de

Franz Weissmann al Brasil había tenido lugar, en 1913, la exposición del ruso Lasar Segall (1891-1957), que constituyó una ruptura respecto al academicismo que dominó en el siglo XIX. La exposición de Lasar Segall tuvo una importancia extraordinaria para el desarrollo posterior del arte brasileño contemporáneo. Su pintura demostró que era posible realizar un arte expresionista muy construido, producido siempre por una intención racional.

Es decir, cuando Weissmann inicia su formación ya se han producido los dos acontecimientos más importantes de los orígenes del arte brasileño contemporáneo. El joven artista se formaba en un ambiente moderno en el que comenzaban a definirse los caracteres de un arte contemporáneo brasileño.

Su primera exposición individual fue de pintura y tuvo lugar en Río de Janeiro, en 1946. A partir de esta fecha, Franz Weissmann se incorpora, a través de exposiciones en el Brasil y en el extranjero, a la vanguardia del arte contemporáneo. La personalidad de Weissmann tiene también importancia para la Historia del Arte Brasileño, por la creación, en Belo Horizonte, en compañía del pintor Guignard, de la primera escuela de Arte Moderno, en 1948, un año antes de que le fuese concedido el Primer Premio de Dibujo de la Exposición Nacional de Arte Moderno de Río de Janeiro. Por estos años ya existía una tradición plástica brasileña de sentido contemporáneo. Weissmann, junto a otros artistas brasileños, ha continuado transformando esta tradición para hacer una nueva manifestación actual y viva.

SIGNIFICADO y SENTIDO DE LA OBRA ACTUAL DE WEISSMANN

La crítica de arte, en su afán de simplificar y de reducir la realidad a esquemas, ha negado, en sus clasificaciones, a hacer del arte contemporáneo un simple cuadro sinóptico de escuelas y tendencias, de artistas y corrientes. Se habla de figuración, de no-figuración y de nueva figuración; de realismo y abstracción, de constructivismo y expresionismo, como si fuesen compartimentos cerrados sin la menor posibilidad de relación entre sí.

Si para sintetizar es preciso simplificar, toda simplificación, para que su entendimiento sea accesible y su contenido exacto, debe responder a la realidad que se pretende definir. Respecto a la obra reciente de Weissmann la crítica la ha clasificado como perteneciente a las tendencias de la expresión, aunque reconociendo su anterior participación en las tendencias concretas. Entender la obra de Weissmann de este modo es hacerlo de un modo lineal, muy diferente del dialéctico en que se presenta. Weissmann, ciertamente, en su momento actual no es un constructivista, pero, mucho menos, es un aformal. En sus obras recientes, Weissmann realiza un arte de la expresión por su técnica y forma de trabajar los materiales, pero directamente entroncado con la intención racional de las tendencias concretas. Aunque por el proceso, Weissmann participe de las tendencias expresivas, por su intención y significado pertenece a las de la construcción. Weissmann abandonó la geometría para acudir a la realidad y ordenarla. En sus obras “se ha conseguido ese hallazgo de la elementalidad perdida y se ha efectuado la devolución a la materia de su gesto natural...”². En Weissmann se produce, pues, la síntesis de dos elementos presentes en la mayoría de los artistas brasileños: orden y realidad, construcción y expresión. Ante esto hemos de preguntarnos, ¿por qué, Weissmann, trabaja actualmente la realidad con el mismo criterio que antes la forma? Ya he señalado en otra ocasión³ el hecho de que el informalismo no haya tenido arraigo en el Brasil, mientras que, por el contrario, es notable el desarrollo de 108 movimientos constructivos, como el Grupo Concreto de Río de Janeiro, que forma Weissmann, en 1956, llamado posteriormente Movimiento Neo-Concreto. Lo mismo podría decirse de la poesía concreta brasileña. El arte brasileño se ha caracterizado por realizar un arte constructivo próximo a la arquitectura, o por entender las tendencias expresionistas con un criterio equilibrado o integrador de realidad y geometría. Es, por esta tradición plástica y por el hecho de haber realizado un arte concreto anteriormente, por lo que la obra reciente de Weissmann no se incorpora al informalismo, y la técnica y los materiales no se imponen a la geometría y la razón. La asimilación de la tradición experimental brasileña ha permitido a Weissmann realizar una obra independiente, al margen de “las explosiones de las mil familias de informalistas de la pintura y de la escultura de hoy en día, que viven de copiar formas convencionalmente barnizadas”.⁴

La asimilación de esta tradición experimental impide toda improvisación. Weissmann puede haber abandonado su anterior dirección constructivista, pero no por ello ha perdido la conciencia de hacer un arte en el que los resultados están subordinados a una intención racional, consciente de los problemas de orden colectivo. Desde sus primeras obras, como dice João Cabral de Melo Neto, refiriéndose a Mondrian, “se hizo injertar reglas, escuadras / y otros utensilios / para obligar a la mano / a no improvisar ni lo más mínimo”.⁵ En el caso de Weissmann, la realidad tiene también un orden impuesto por el artista.

Interesa destacar un fenómeno importante en la obra actual de Weissmann. Este artista realiza una obra escultórica pero con un sentido idéntico al del pintor que incorpora los materiales del escultor. Su formación de escultor⁶ le permite trabajar un material como el metal, aunque entendido, no como volumen, sino como superficie. La unidad formal que existe entre sus obras de metal y sus dibujos indica que estas chapas son la incorporación de un material escultórico para producir una imagen pictórica por la expresión bidimensional. Es, además, una solución que nada tiene que ver con la simple incorporación de materiales tan frecuente en el informalismo. En las obras de Weissmann los materiales nos presentan una imagen que, sin renunciar a sus propios valores plásticos, nos ofrece todos sus elementos ordenados y organizados dentro de un conjunto racional.

LOS DIBUJOS

Los dibujos de Franz Weissmann son una simplificación y una síntesis de sus búsquedas en el metal, y por ello constituyen otro aspecto fundamental para conocer el sentido de su obra. Se trata de dibujos en los que la línea es el actor principal, describiendo innumerables laberintos, invadiendo toda la superficie, sin permitir la participación de ningún otro elemento expresivo. En un primer momento, podría pensarse que estos dibujos son una de las consecuencias más recientes de la agotada *action painting*. Un análisis más detenido nos permite entender el propósito del artista. Weissmann no pone en cada línea “un latido de la vida” como hiciera Jackson Pollock, sino que su intención es la de obtener un nuevo resultado y experimento.

Existe una estrecha semejanza entre la obra de Mark Tobey y los dibujos de Weismann. La crítica, por las razones expuestas antes, no dudaría en atribuirlo a una común participación en el informalismo. Pero, tanto el pintor americano como Weissmann, apuntan hacia objetivos bien diferentes⁷. En ellos, la línea se nos presenta muy organizada frente a todo impulso instintivo.

En un momento de crisis para el arte contemporáneo, Weissmann ha demostrado que es posible hacer un arte radicado en la realidad, entendida con el orden del constructor. Con su obra reciente, Weissmann ha hecho posible que el arte expresionista sea consciente y racional cuando para ello se sigue una tradición experimental, como la de tan hondo arraigo en el Brasil.

¹ José María Moreno Galván, "La nueva forma de Franz Weissmann", en *Revista de Cultura Brasileña*, núm. 1, junio 1962, pp. 30-34.

² Venancio Sánchez Marín, "Weissmann, el encuentro con lo elemental", en *Artes*, mayo 1962.

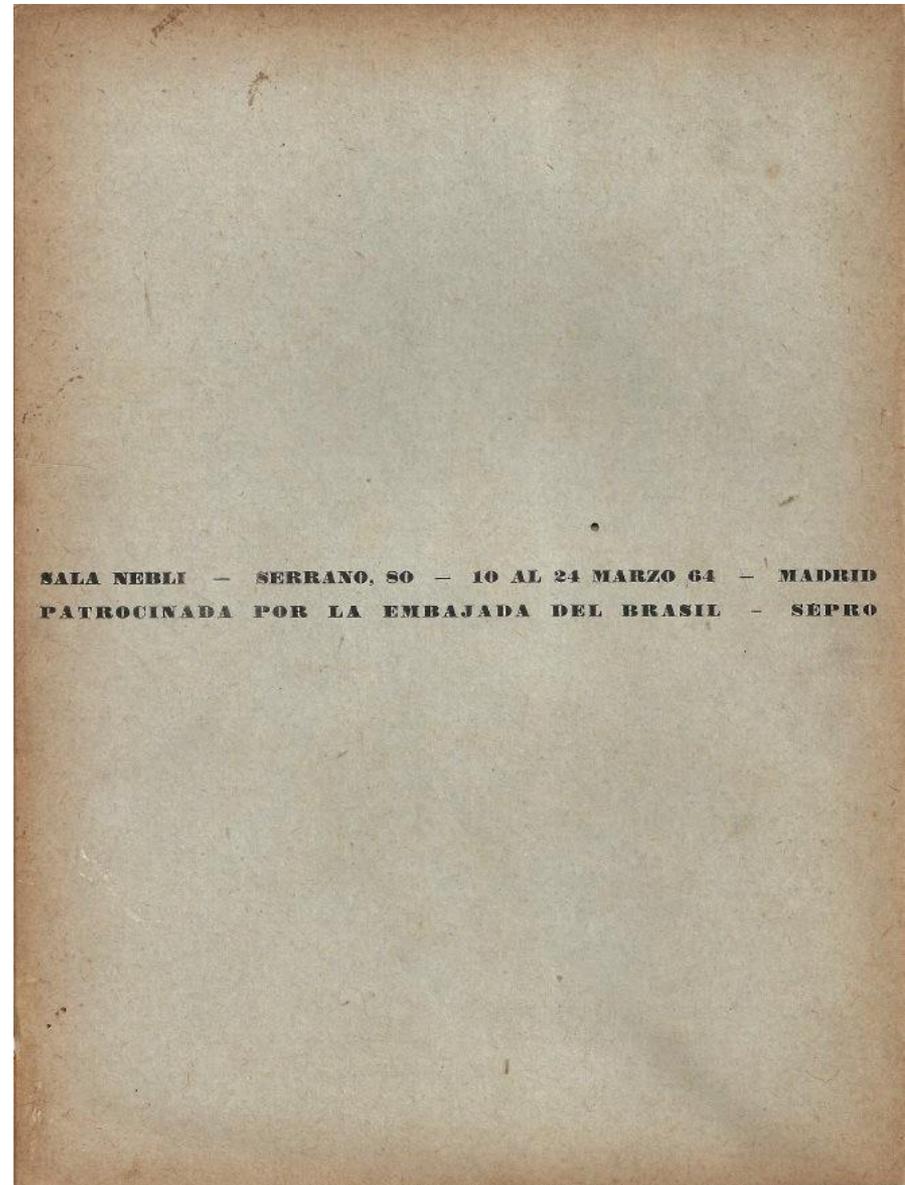
³ "El Brasil en la Exposición de Arte de América y España", en *Revista de Cultura Brasileña*, núm. 6, septiembre 1963, pp. 219-227.

⁴ João Cabral de Melo Neto, Catálogo de la Exposición de Franz Weissmann en la Sala San Jorge, de Madrid, abril 1962.

⁵ "Fez-se enxertar réguas, esquadros / e outros utensílios / para obrigar à mão / a abandonar todo improviso". Serial, traducción de Ángel Crespo en el número 1 (junio de 1962) de esta misma revista.

⁶ En 1951 obtuvo el Premio de Escultura Matarazzo y el I Premio de Escultura en el Salón Paulista de Arte Moderno. En 1955 obtuvo el II Premio de Escultura en la III Bienal de São Paulo, y el I Premio de Escultura en la IV Bienal de São Paulo en 1957.

⁷ La afirmación de Michel Tapié (Exposición *Tendances actuelles*, 1955), de que Tobey, por la tercera década del siglo, realizaba una pintura informal, aunque aceptada posteriormente por la crítica, carece de fundamento, y es un tema que exige, lo mismo que la obra del pintor Jean Fautrier, una detenida revisión. La intención constructiva y racional de gran parte de la obra de Tobey no permite incluirle dentro de la tendencia informal, si no es falseando el verdadero sentido de su arte. Respecto a Fautrier, existe un interesante artículo en que se hace una revisión del significado de su pintura. Ángel Crespo, "Fautrier: la pintura y la realidad", en *Artes*, núm. 41, octubre 1963, pp. 10-13.



Macarena Cebrián López Entrevista a Franz Weissmann, 2005

Señor
Franz Weissmann
Escultor

Estimado Maestro:

Mi nombre es Macarena Cebrián López, estudie Artes Plásticas en la Universidad de Chile, especializándome en escultura. Últimamente he incursionado en la teoría e historia del arte, elaborando—junto a un amigo, Marcelo Rivera F., pintor—diversas investigaciones en esa área.

En estos momentos desarrollamos una investigación sobre el legado de Jorge Oteiza en Latinoamérica, durante su viaje entre los años 1935-1947; su participación en la IV Bienal de São Paulo, 1957, y su donación al Museo de la Solidaridad de Santiago de Chile en 1972.

Durante el estudio sobre el contexto artístico de Brasil en los años de la IV Bienal, he podido profundizar en su obra y trayectoria, encontrando referencias de su amistad con Jorge Oteiza. Razón que me motivó a escribirle y ver las posibilidades de rescatar y conocer desde su persona, aspectos de su trabajo y la relación que mantuvo con él.

En consecuencia, le estaría muy agradecida si nos pudiese ayudar en esta investigación, concediendo una entrevista, a través del cuestionario adjunto.

ENTREVISTA

Sobre su relación con Jorge Oteiza:

1.- ¿Cuál y dónde fue su primer contacto con Jorge Oteiza?

En São Paulo, 1957.

2.- En su opinión, ¿cuál sería la influencia que rescató Jorge Oteiza del arte de Sudamérica y cuál fue la influencia que dejó él?

Oteiza estuvo poco tiempo en Brasil.

3.- Comparando la obra que usted presentó a la IV Bienal con las obras que presentó Oteiza, se puede observar un sincronismo en la búsqueda del vacío y el espacio en la escultura. ¿Cuál fue su impresión ante las esculturas que presentó Jorge Oteiza en la IV Bienal? y ¿qué repercusión tuvo en usted y sus colegas la concesión a Oteiza del “Gran Premio de Escultura Internacional”?

Ha sido una mutua sorpresa el descubrir, Oteiza y yo, que seguíamos un mismo camino, llegando incluso a tener esculturas prácticamente iguales, sin que tuviéramos ninguna información anterior el uno del otro.

4.- ¿Sabe que otro artista brasilero se relacionó con Oteiza?

Ya digo, estuvo poco tiempo aquí...Pero habló mucho en este tiempo. Con los concretistas de São Paulo, con Lygia Clark en Rio de Janeiro.

5.- Cuando usted reside en Irún, Oteiza ya había abandonado la escultura. ¿Qué recuerda de esa experiencia?

Se confundía un poco con la mía. Eran horas bajas para el constructivismo. Nos quedábamos confinados en los salones de arte... no llegábamos a la calle. ¿Ganábamos premios, y qué? Nuestras plazas seguían llenándose de malas esculturas figurativas. Qué sentido tenía aquello, se estaba volviendo un nuevo academicismo. Solo en mediados de los 70, con la moda importada del minimalismo, es que pude abrir los cajones, recuperar trabajos y seguir adelante. Creo que algo parecido le pasó a Jorge...

6.- ¿Dónde se une y dónde se separa su obra escultórica con la obra de Oteiza?

El cubo, la búsqueda de lo simple, el uso de materiales, el vacío... Lo que no, era aquello del 'misterio' a desvelar... Había que desarticular el cubo porque era una forma aburrida no porque tuviera ningún misterio allí oculto...

7.- ¿Alguna anécdota, reflexión, experiencia que haya vivido con Oteiza y que quisiera compartir?

Qué vitalidad tenía... Siempre le recuerdo con su motoneta, listo para cruzar la frontera, caso el franquismo le pusiera mala cara...

Sobre su trayectoria:

1.- ¿Qué influencias o relaciones fueron determinantes en su obra?

Bueno, todos tenemos padre y madre... Pevsner, Brancusi, Bill, Calder, Arp... Y Van Gogh, Fontana, Morandi, Volpi... Y compañeros de viaje: Lygia Clark, Amílcar de Castro, Oteiza... Nos amamantamos y luego seguimos nuestro camino.

2.- Hace algunos años atrás, realicé un ensayo sobre la influencia que ejerció la teoría de la relatividad y la geometría no-euclidiana en las vanguardias artísticas de principio de siglo XX. Y me interesaría saber si hay antecedentes o conceptos físico-matemáticos que influyeran en su incursión en el vacío y el espacio de la escultura. De ser así, ¿cuáles serían? ¿fueron temas de discusión entre los artistas de su generación? *Siempre me guié por la intuición. Nunca me creí que las matemáticas pudieran ser motor de la creación. El vacío es, ante todo, una cuestión filosófica muy antigua.*

3.- ¿Cómo recuerda su experiencia por el Grupo Frente y Neoconcreto? ¿Está de acuerdo en afirmar que el Grupo Frente inició el geometrismo en Río de Janeiro?

Inició y terminó a un tiempo. Eso de los 'grupos' y de los 'ismos' es siempre posterior a la creación. El Grupo Frente se presentaba como 'concretismo', pero cada uno seguía su línea, experimentando libremente. Waldemar Cordeiro decía que aquello no era concretismo, que no seguía las reglas..., así que Ferreira Gullar bautizó aquella libertad toda de neoconcretismo. Y seguimos haciendo lo que se nos antojara...

4.- El Museo de la Solidaridad Salvador Allende de Santiago de Chile es un Museo que se originó a partir de la donación de obras de artistas, proyecto donde participó el crítico brasileño Mario Pedrosa, destacándose como su principal promotor. En su Colección existe una escultura de la serie Bichos de Lygia Clark. Me gustaría saber su opinión respecto a la contribución que brindaron estas dos personalidades al arte del Brasil. O en su caso, ¿cómo las recuerda usted?

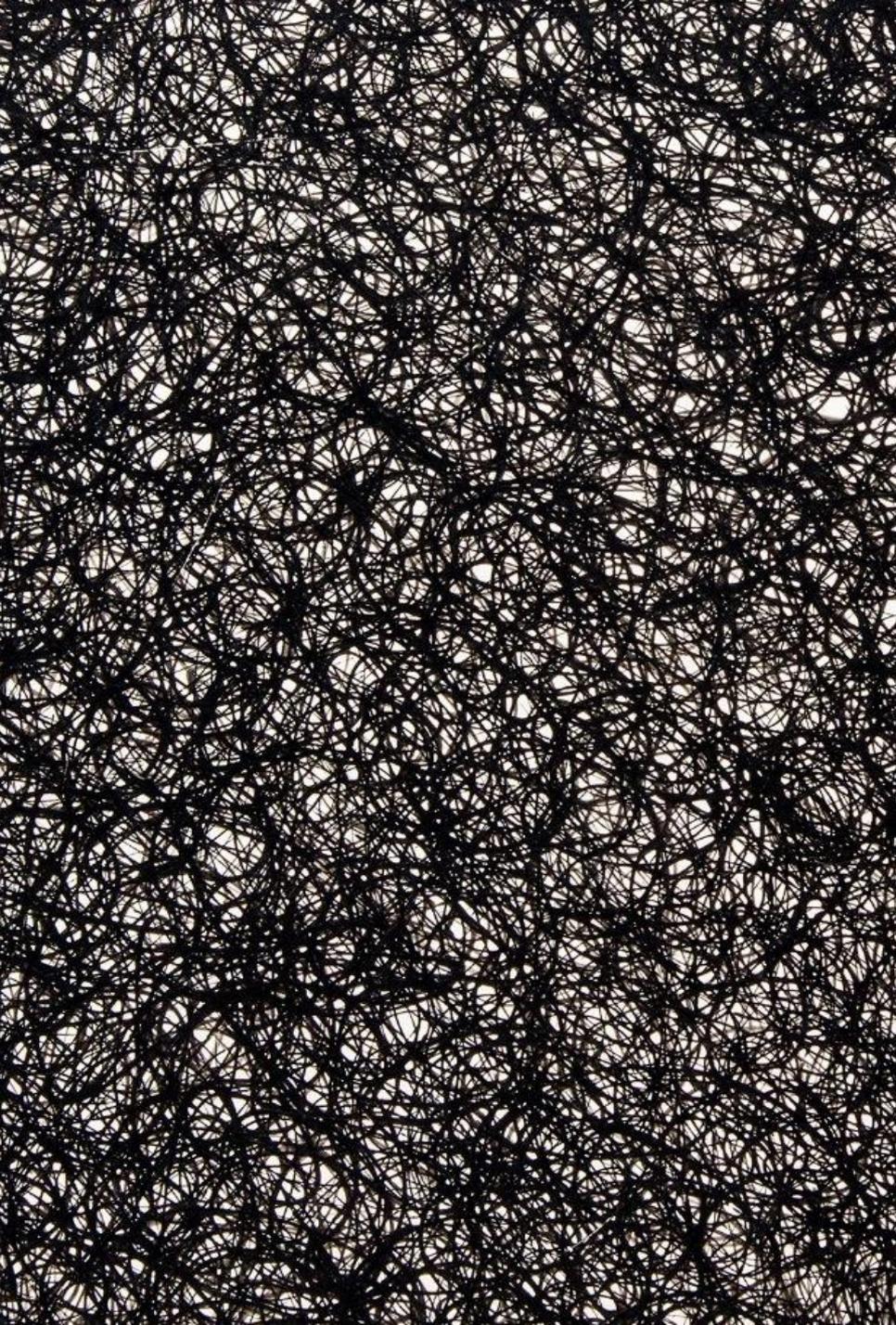
Por cierto yo doné una obra a Mario, poco antes del golpe, y nunca supe qué fin llevó. ¿Llegó a Santiago? Mucho me temo que se haya extraviado... además creo que no estaba firmada.

Mario Pedrosa es sin lugar a dudas la persona más culta que he conocido. Su influencia en el arte es inconmensurable. Ya Lygia era toda explosión. Y muy consecuente con sus ideas, las llevaba hasta las últimas... Lygia y yo pensamos en hacer múltiples de 1000 piezas pequeñas de aluminio de nuestros trabajos y venderlas en todas partes como manera de llegar al público. Yo pensaba en mi 'Flor metálica' y Lygia en sus 'Bichos'. Fuimos juntos a buscar fábricas para eso, como la que tenía mi hermano. Pero claro, no pudo ser...el mercado de arte dijo 'NO' y nos quedamos con muchos de ellos, durante años. Tiene gracia verlos ahora en museos...

Muchas gracias, por compartir su experiencia y otorgar su tiempo en este cuestionario. Como escultora, debo manifestar mi admiración por su obra, sintiéndome muy emocionada en tener la oportunidad, aunque sea marcada por la distancia (le escribo desde Santiago de Chile), de un contacto personal con su trayectoria.

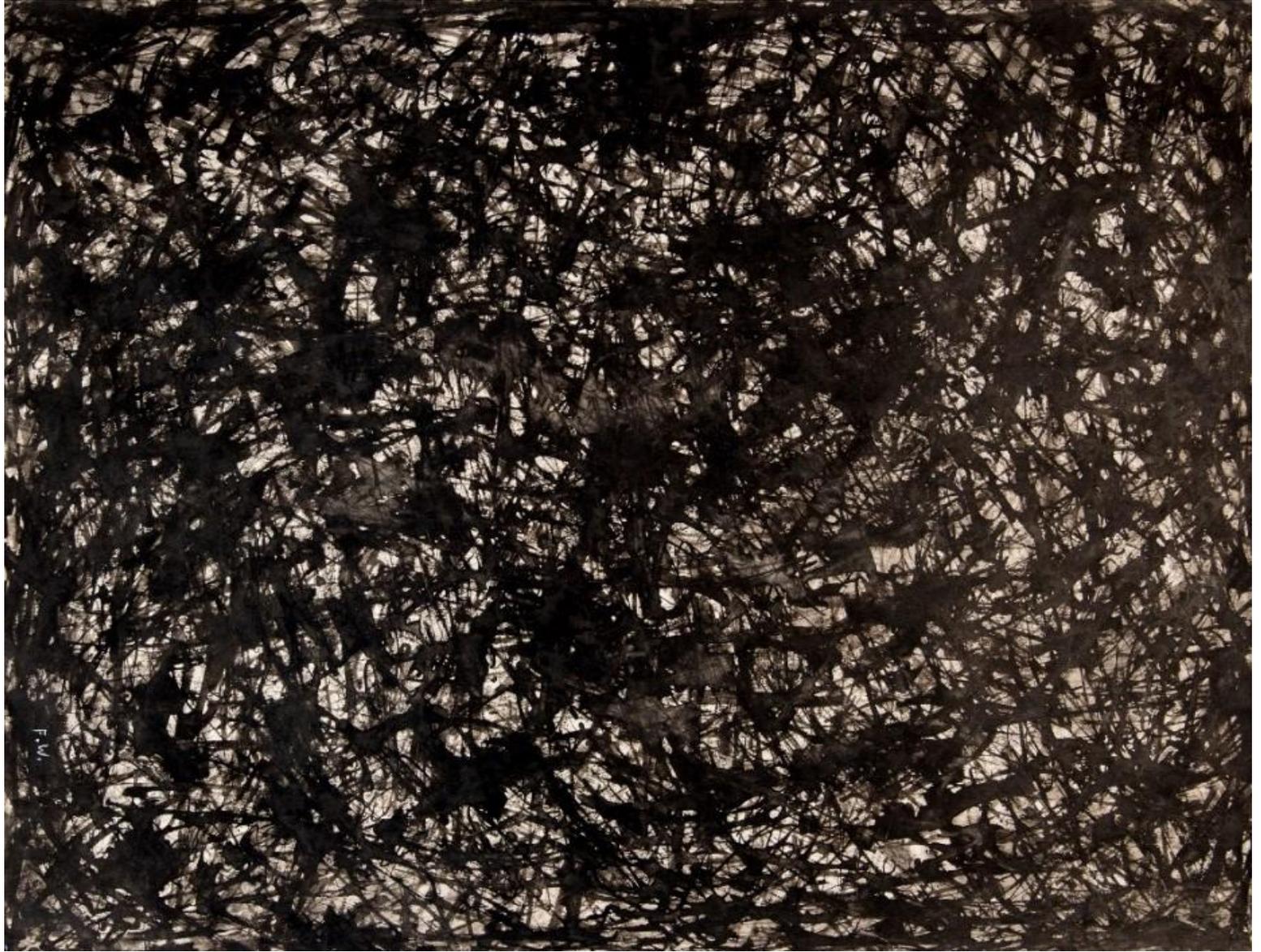
Deseándole lo mejor, se despide con un afectuoso saludo

MACARENA CEBRIÁN L.



catálogo





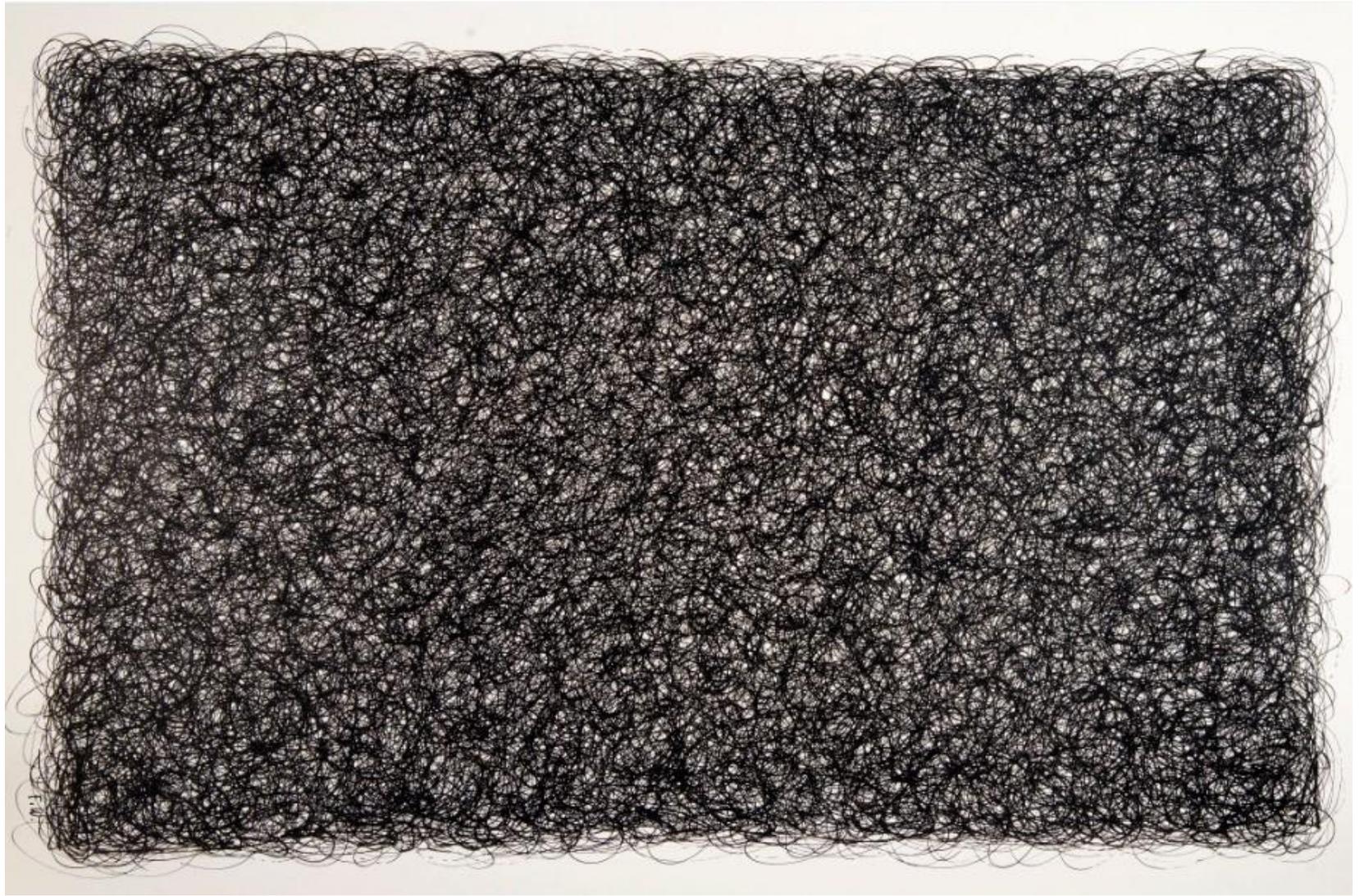
F.M.

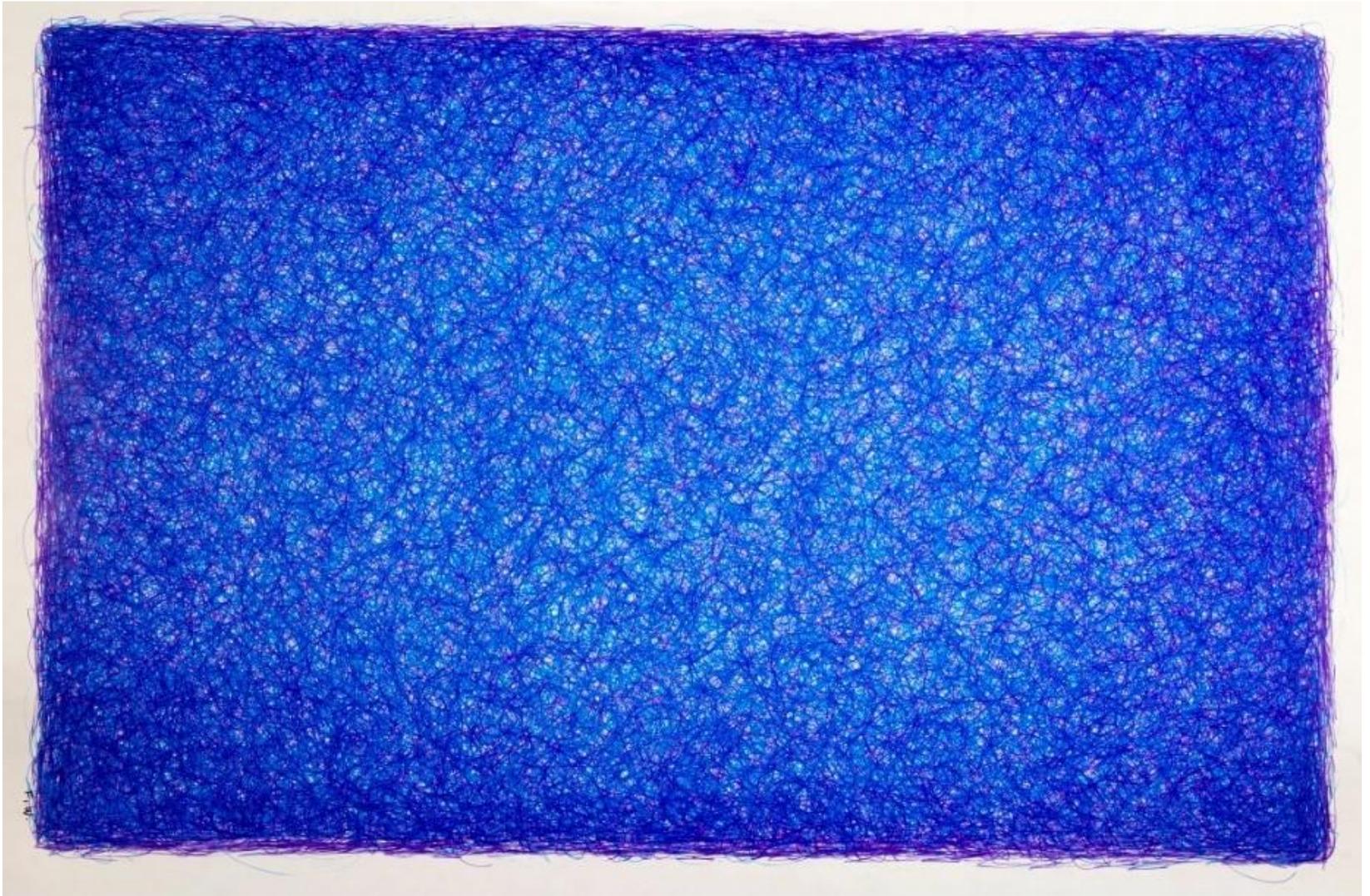














**relación
de obras**



1.
Sin título
c. 1962-1964
Tinta sobre cartulina
Firmado: "F.W." (áng. inf. dcho.
y áng. sup. izq., invertido)
65 x 50 cm



5.
Sin título
c. 1962-1964
Tinta sobre cartulina
Firmado: "F.W." (áng. inf. dcho.)
65 x 50 cm



2.
Sin título
c. 1962-1964
Tinta sobre cartulina
Firmado: "F.W." (parte. inf. dcha.)
65 x 50 cm



6.
Sin título
c. 1962-1964
Tinta sobre cartulina
Firmado: "F.W." (áng. inf. dcho.)
65 x 50 cm



3.
Sin título
c. 1962-1964
Tinta sobre cartulina
Firmado: "F.W." (áng. inf. dcho.)
65 x 50 cm



7.
Sin título
c. 1962-1964
Tinta sobre cartulina
Firmado: "F.W." (áng. inf. dcho.)
70 x 50 cm



4.
Sin título
c. 1962-1964
Tinta sobre cartulina
Firmado: "F.W." (áng. inf. dcho.)
65 x 50 cm



8.
Sin título
c. 1962-1964
Tinta sobre cartulina
Firmado: "F.W." (áng. inf. dcho.)
70 x 50 cm





GALERÍA JOSÉ DE LA MANO