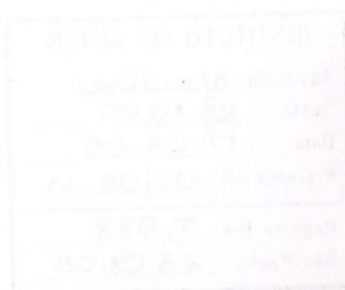


Original - 287165
Bia - 66209



MICHELLE EVANS RESTREPO

CONSTRUTIVISMO LATINO-AMERICANO:
Franz Weissmann e Eduardo Ramírez Villamizar

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes
da Universidade Estadual Paulista para a
obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: Artes Visuais

Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do
Nascimento

São Paulo

2004



BIA



ACADEMICOS

El presente trabajo es el resultado de una investigación realizada en el marco del curso de Historia de la Literatura en Español, impartido por el profesor Dr. César Rodríguez Cordero, en el Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias (IILL) de la Universidad Nacional de San Luis (UNSL).

A César y a mi familia

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, professor José Leonardo do Nascimento,

Ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista,

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior –CAPES–,

À professora Claudete Ribeiro.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. CONSTRUTIVISMO	10
1.1. NA AMÉRICA LATINA	12
1.1.1. Desenvolvimento	17
1.1.1.1. Argentina, Brasil e Venezuela	17
1.1.1.2. Colômbia e México	27
1.1.2. Geometria sensível	33
2. PARALELOS	36
2.1. 'ESTRUTURAS VITAIS' POR MARI CARMEN RAMÍREZ	36
2.2. 'MINAS [GERAIS] E COLÔMBIA: A ENFERMIDADE DAS CURVAS' POR FREDERICO MORAIS	40
2.2.1. A obra de Franz Weissmann	42
2.2.2. A obra de Eduardo Ramírez Villamizar	46
3. WEISSMANN E VILLAMIZAR	62
3.1. PARALELOS BIOGRÁFICOS	62
3.2. PARALELOS CONCEITUAIS	66
3.3. PARALELOS VISUAIS	72
3.3.1. Dois relevos	72
3.3.2. Dois 'quadriláteros'	79
3.3.3. Dois cubos	84
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	91
6. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	97
7. ANEXOS	103
7.1. CRONOLOGIAS COMPARADAS	103

7.2. ENTREVISTA A EDUARDO RAMÍREZ VILLAMIZAR	117
7.3. OBRAS DE EDUARDO RAMÍREZ VILLAMIZAR NA BIENAL DE SÃO PAULO	136
7.3.1. IV BSP/1957	136
7.3.2. V BSP/1959	137
7.3.3. VII BSP/1963	139
7.3.4. X BSP/1969	140
7.3.5. XIX BSP/1987	143

RESUMO

EVANS, Michelle. *Construtivismo latino-americano: Franz Weissmann e Eduardo Ramírez Villamizar*. 145p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2004.

Esse trabalho é um exercício de análise comparada entre a arte construtiva de Franz Weissmann e a de Eduardo Ramírez Villamizar, de nacionalidades brasileira e colombiana respectivamente. Os dois escultores são comparados do ponto de vista biográfico, conceitual e do aspecto visual de suas obras, com o objetivo de testar a analogia formulada por Frederico Moraes, no livro 'Artes plásticas da América Latina: do transe ao transitório.' No plano biográfico descobriram-se coincidências a nível de formação acadêmica, participação em certames e influências comuns, entre outras; assim como correspondências a nível conceitual no discurso dos artistas ou da crítica, a respeito de questões como processo criativo, embasamento geométrico, arte pública, etc. Já no plano visual, constatou-se a relatividade de semelhanças observadas em imagens fotográficas de três obras de Weissmann e três de Villamizar. A fotografia revelou-se inapropriada para a análise de esculturas, no sentido de que tudo nela está sujeito ao ângulo de visão. Ou seja, duas obras podem ser extremamente semelhantes de certa perspectiva, e completamente diferentes de outra. Isso confirma uma das expectativas do trabalho, de que convergências formais trazem à tona divergências ainda maiores. Nesse sentido conclui-se que a afirmação de Moraes é verdadeira a depender do olhar do observador.

Palavras chave:

Construtivismo latino-americano – Geometria sensível – Franz Weissmann – Eduardo Ramírez Villamizar.

8030000 – 6 – Artes

8030101 – 0 – Teoria da Arte

8030102 – 9 – História da Arte

8030200 – 9 – Artes Plásticas

RESUMEN

EVANS, Michelle. *Constructivismo latinoamericano: Franz Weissmann y Eduardo Ramírez Villamizar*. 145p. Disertación (Maestría) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2004.

Este trabajo es un ejercicio de análisis comparado entre el arte construtivo de Franz Weissmann y el de Eduardo Ramírez Villamizar, de nacionalidad brasileña el primero, y colombiana el segundo. Los dos escultores son comparados del punto de vista biográfico, conceptual y del aspecto visual de sus obras, con el objetivo de evaluar la analogía formulada por Frederico Moraes, en el libro 'Artes plásticas da América Latina: do transe ao transitório.' En el plano biográfico se descubrieron coincidencias a nivel de formación académica, participación en certámenes e influencias comunes, entre otras; así como correspondencias a nivel conceptual en el discurso de los artistas o de la crítica, con respecto a cuestiones como proceso creativo, fundamentación geométrica, arte público, etc. Ya no plano visual, se constató la relatividad de semejanzas observadas en imágenes fotográficas de tres obras de Weissmann y tres de Villamizar. La fotografía se reveló inapropiada para el análisis de esculturas, en el sentido de que todo en ella depende del ángulo de visión. Osea, dos obras pueden ser extremadamente semejantes desde cierta perspectiva, y completamente diferentes desde otra. Eso confirma una de las expectativas del trabajo, de que convergencias formales implican divergencias aún mayores. En ese sentido se concluye que la afirmación de Moraes es verdadera conforme la mirada del observador. Tal ambigüedad lleva a pensar que eventuales paralelos entre los dos artistas solo pueden haber sido accidentales.

Palavras chave:

Constructivismo latinoamericano – Geometría sensible – Franz Weissmann – Eduardo Ramírez Villamizar.

8030000 – 6 – Artes

8030101 – 0 – Teoría del Arte

8030102 – 9 – Historia del Arte

8030200 – 9 – Artes Plásticas

INTRODUÇÃO

O Construtivismo surgiu na América Latina após a Segunda Guerra Mundial. Importado da Europa e herdeiro do Concretismo, o Construtivismo latino-americano predicava a realização de uma arte auto-referente, de lógica matemática e vocação industrial. A geometria programada, como foi denominada, teve especial repercussão em países das áreas abertas como Argentina, Brasil e Venezuela, em função de um contexto político, econômico e social favorável. A geometria sensível surgiu em contraposição, desenvolvendo-se também nas áreas fechadas de México e Colômbia.

A sensível é um tipo de abstração geométrica permeada de subjetividade, para a que se reivindica o título de autêntico Construtivismo latino-americano. Em Argentina, Brasil, Venezuela, Colômbia e México teve aceções particulares, sendo várias as pesquisas em busca das generalidades. É o caso de 'Estruturas Vitais', de Mari Carmen Ramírez, no qual são postos em paralelo trabalhos de Joaquín Torres-García, o grupo Madí e Neoconcretismo, sob a óptica das estruturas. Frederico Morais, no seu livro 'América Latina: do transe ao transitório', reporta a existência de uma correspondência barroca entre a escultura construtiva brasileira e a colombiana. Mais especificamente entre a obra dos brasileiros Franz Weissmann, Amílcar de Castro e Lygia Clark –artistas de raízes mineiras ligados ao Neoconcretismo–, e a dos colombianos Eduardo Ramírez Villamizar, John Castles e Feliza Bursztyn. O autor não chega a desenvolver o enunciado, mas desde já adivinham-se obstáculos: a diferença etária entre Amílcar e Castles, e as discrepâncias estilísticas entre Clark e Bursztyn.

Nesse trabalho leva-se adiante a formulação de Morais, no que diz respeito à dupla Weissmann–Villamizar. Ambos artistas são confrontados do ponto de vista biográfico, conceitual e visual, com o objetivo de avaliar seu nível de sintonia. Para tanto segue-se o método de análise comparada, com base nas cronologias dos artistas, nas declarações pessoais e da crítica, e em imagens de obras. Estas últimas são desvertebradas para estudo, como feito por Kimberly Elam em 'Geometry of design'. A análise ocorre nos termos propostos pelo gestaltista Rudolf Arheim, em 'Arte e percepção visual'.

O exercício justifica-se pela possibilidade de testar em retrospectiva, e com a evidência de duas carreiras desenvolvidas, a exatidão de observações feitas meio lustro atrás, num contexto latino-americanista. Nesse sentido, enfatiza-se a visão da história da

arte construtiva desde o ângulo de Frederico Morais e Roberto Pontual, que separa dialeticamente geometria sensível de geometria programada, e antepõe a primeira à segunda. No texto, isso é apresentado como segue:

–O primeiro capítulo, chamado de ‘Construtivismo’, é uma introdução ao movimento desde sua origem na Rússia, na Europa, até as condições de chegada na América Latina. O desenvolvimento no Novo Mundo é dividido por países, de acordo com a classificação de áreas abertas e fechadas. A abordagem é panorâmica, com destaque aos personagens mais representativos. Principalmente à primeira e segunda geração construtiva do pós-guerra, pelo que os artistas mais novos e os acontecimentos mais recentes não são registrados. No fim faz-se ênfase à geometria sensível.

–O segundo capítulo, chamado de ‘Paralelos’, começa com uma introdução ao seu uso na história da arte, seguido da aplicação por Ramírez M. em ‘Estruturas vitais’. O paralelo de Morais é enunciado, com uma contextualização da crítica dos anos 70. Na seqüência, são apresentadas as trajetórias artísticas de Weissmann e Villamizar.

–O terceiro capítulo, chamado ‘Weissmann e Villamizar’, é a resolução efetiva do paralelo. A dupla é comparada segundo parâmetros de semelhança biográfica, conceitual e visual. No último item são escolhidos três pares de obras em função da sua similitude formal, dissecados geometricamente conforme o exemplo de Elam, e analisados visualmente de acordo às observações de Arnheim.

–No último capítulo, das ‘Considerações finais’, a hipótese de Morais é avaliada à luz dos resultados alcançados.



1. CONSTRUTIVISMO¹

O Construtivismo surgiu na Rússia, na década de 20 do século passado. O Suprematismo e o Realismo são consideradas manifestações precoces desse fenômeno. O primeiro foi lançado por Kasimir Malevitch, em 1915. Seu objetivo era a abstração geométrica pura. O segundo se deve ao 'Manifesto Realista', promulgado, em 1920, pelos irmãos Antoine Pevsner e Naum Gabo. Os Pevsner defendiam um tipo de arte não-objetiva e, assim como Malevitch, sem aplicação utilitária. A eles opunha-se a facção liderada por Vladimir Tatlin. Contrário ao Suprematismo e ao Realismo, Tatlin acreditava que a arte deveria ter uma dimensão política e social direta. A disputa era a 'arte pela arte' ou a 'arte na vida'. Perdeu a primeira –Gabo e Pevsner partiram da Rússia, enquanto Malevitch se dedicou a trabalhos menores.

Em resposta ao 'Manifesto Realista', Alexander Rodchenko e Varvara Stepanova lançaram o 'Manifesto Produtivista'. Nele se afirma a necessidade de sintetizar os componentes ideológicos e formais, a fim de orientar o trabalho de investigação até uma atividade prática. Em 1921, os produtivistas formam o Primeiro Grupo Atuar de Construtivistas.

Os anos 20 marcam seu apogeu. Seduzidos pela utopia da Revolução de Outubro, os construtivistas assumiram um papel ativo na edificação da sociedade comunista. Aliado à indústria, o trabalho artístico seria só um entre os vários ofícios a serviço das necessidades do homem. Do vestuário à arquitetura, passando pelo *design* e a propaganda, esses artistas ocuparam-se de resolver questões utilitárias antes que estéticas. Isso até finais da década, quando Stalin prescreveu o Realismo Socialista, como estilo oficial do estado proletário.

O Construtivismo, contudo, não morreu na Rússia. Despojado do conteúdo político, ele ganhou continuidade na Europa. Sua afirmação como movimento ocorreu no 'Congresso Internacional de Artistas Progressivos', em Dusseldorf, no ano de 1922. Na ocasião, El Lissitzki, Hans Richter e Theo van Doesburg formaram a Seção Internacional

¹ Com base em Chilvers (1998), Chipp (1995), Dabrowski (1985), Dempsey (2003), Osborne (1981), Rickey (2002) Stangos (1991) e Turner (1996).



de Construtivistas, e ainda nesse ano lançaram o 'Manifesto do Construtivismo Internacional'.

El Lissitzki, exilado por um período na Europa, divulgou nesse continente o curso da arte russa. Então conheceu van Doesburg, fundador do grupo De Stijl. De Stijl ou Neoplasticismo, foi criado em 1917, em conjunto com os também holandeses Piet Mondrian e Anthony van der Leek. A base do movimento era a crença numa harmonia universal, da qual participavam o homem individual e a sociedade como um todo. Na pintura, esse ideal se traduziu em linhas verticais e horizontais, e cores puras. Próximo do Suprematismo, o Neoplasticismo fundiu-se com o Construtivismo na Bauhaus.

A Bauhaus iniciou atividades em Weimar, em 1919, sob direção de Walter Gropius. Seu objetivo era a síntese das artes. A penetração da filosofia construtiva ocorreu a partir da vinculação de Lazlo Moholy-Nagy, em 1923. As teorias de De Stijl foram introduzidas por van Doesburg, que em 1921 funda um subgrupo do movimento em Weimar. Incorporados ambos estilos ao currículo da instituição, prevaleceram até sua clausura em 1933.

Reprimido na Rússia e na Alemanha, o Construtivismo se deslocou para Paris. Em 1930, Michel Seuphor e Joaquín Torres-García fundaram a associação e revista 'Cercle et Carré'. Van Doesburg se recusa a participar, e lança 'Arte Concreta'. Mais tarde Seuphor, Auguste Herbin e Georges Vantongerloo formam o grupo Abstraction-Création.

Na Inglaterra não houve um movimento construtivo até a década de 50. Isso, apesar de Gabo, Mondrian, Moholy-Nagy e Gropius terem se mudado para Londres com a ameaça nazista. No início da guerra emigraram novamente, dessa vez para os Estados Unidos. Além dos dois últimos, outros membros da Bauhaus também se transferiram. Moholy-Nagy cria em Chicago a New Bauhaus, Gropius passa a lecionar na Universidade de Harvard, Josef Albers ensina no Black Mountain College e Mies van der Rohe assume a direção do Departamento de Arquitetura do Instituto Armour de Chicago.

Nos Estados Unidos, o Construtivismo não teve a fertilidade esperada. No fim da guerra os norte-americanos optaram pelo Expressionismo Abstrato, e os europeus pelo Informalismo. No entanto, ainda haveria partidários da arte construtiva. Na Alemanha constituíram-se os grupo Zero e Effect. Na Inglaterra, reuniram-se artistas em volta da teoria de Charles Biederman, e outros guiados pelo exemplo de Anthony Caro. Na Itália,

surgiu o MAC –Movimento Arte Concreta. Na Suíça, a figura dominante foi Max Bill. Ele reuniu os conceitos de van Doesburg no Concretismo e os deu a conhecer na América Latina –especialmente Argentina e Brasil. Outros desdobramentos aconteceram a partir da década de 60, nos mais diversos pontos geográficos, e sob as mais variadas formas.

O Construtivismo é, de fato, um dos termos mais abrangentes da história da arte. Ele cobre as tendências aqui enunciadas –Suprematismo, Realismo, Produtivismo, Neoplasticismo, Concretismo, etc.–, mais os derivados –Cinetismo, Minimalismo, *Op art*, Neoconcretismo, etc. *Stricto sensu*, ele se divide em Construtivismo soviético e Construtivismo internacional. O primeiro é aplicado aos produtivistas russos, ao passo que a facção adversária seria um preâmbulo do segundo, também conhecido como Construtivismo europeu. Um e outro são comumente considerados partes do mesmo fenômeno, mas na verdade eram opostos. O soviético era inflexível no tema da utilidade e do envolvimento político, e condenava toda manifestação contrária. O europeu não tinha maiores compromissos ideológicos, e era aberto a qualquer manifestação abstrata e não expressiva. Essa permissividade levou à indefinição atual do termo, visto que foi o europeu, e não o soviético, que irradiou para o mundo. Daí que sejam usadas indistintamente as denominações abstração geométrica, Geometrismo, arte construtiva e Construtivismo para se referir ao mesmo assunto. Aqui não dirimir-se-ia essa questão. Ao longo desse trabalho a palavra Construtivismo e seus ‘sinônimos’ dirão respeito à arte bi ou tridimensional, auto-referente, e com intenções geométricas.

1.1. NA AMÉRICA LATINA

O Construtivismo praticado na América Latina é de origem européia. O sucesso da sua transposição para o Novo Mundo é atribuído à influência de uma ‘vocação construtiva’ (PONTUAL, 1978, p. 8). Tal conceito tem sido interpretado de duas formas: como anseio de ordem, e como vestígio de um passado ancestral.

A primeira é chamada por Moraes (1979, p. 78-9) de ‘vontade construtiva’. Isto é, a inclinação natural para a ordem, característica dos países em formação. Segundo o crítico, as nações subdesenvolvidas –e particularmente as latino-americanas– costumam apelar a forças ordenadoras para resistir a sua própria natureza caótica. Isso explicaria a atração pela arte construtiva, de cuja força nos teríamos valido para corrigir a tradição de



individualismo e emocionalismo na cultura e na arte (MORAIS apud PERAZZO, 1988, p. 106), a arte regionalista e ilustrativa (PERAZZO, 1988, p. 106), os excessos míticos e mágicos, emocionais e irracionais (ACHA apud MORAIS, 1979, p. 90), e as complexas e problemáticas contradições do meio artístico latino-americano (AMARAL, 1993, p. 86).

De acordo com a segunda interpretação (ARAÚJO, Emanuel, 1997; MORAIS apud RIBEIRO, 2001, p. 198-9; RAMÍREZ M., 1992, p. 257-8; PONTUAL, 1992, p. 49; SPANUDIS), a origem dessa vocação se remonta às culturas pré-colombianas. Dos antepassados indígenas teríamos herdado o domínio de noções como frontalidade, bi-dimensionalidade, ordem, ritmo e tectônica, tão caras ao Construtivismo. A intimidade com as 'formas concretas *avant la lettre*' (GLUSBERG, 1992, p. 23), nos teria tornado permeáveis, e até capazes de reformular a arte em questão.

Para Ramírez M. (2001, p. 37; 2002, p. 51), as anteriores são interpretações simplistas. Ambas errariam ao apontar para um impulso imperioso, ditado por uma espécie de essência latino-americana. Segundo a curadora², não há tal essência nem cabe alegar qualquer fator subjetivo. Na sua opinião, o Construtivismo contou simplesmente com um momento histórico propício, caracterizado pelo afã modernizador. Refere-se às décadas de 40 e 50, do século passado, quando a América Latina assistiu à conjuntura entre as ideologias construtivas, as alianças continentais e o desenvolvimentismo.

O projeto desenvolvimentista foi elaborado teoricamente pela Comissão Econômica para América Latina –CEPAL. Esta propunha a correção das deficiências dos países latino-americanos, através de mudanças nas suas estruturas econômicas pelo desenvolvimento do setor industrial. –O Construtivismo buscava a integração da arte e a indústria, logo ambos concordavam no ideal tecnológico: em substituição da tradição romântica, no caso da arte; e da atividade agrícola, no caso da economia.

Os frutos desse programa colheram-se inclusive no setor cultural. A prosperidade econômica permitiu a criação de museus de arte moderna e contemporânea, galerias comerciais e um circuito de arte. Nesse novo contexto, as correntes artísticas imperantes tornaram-se ultrapassadas. A modernidade reclamava uma linguagem de acordo com as novidades científicas e tecnológicas da fase 'industrial' do continente. Modernidade que, segundo García (1994, p. 87), desempenhavam as correntes abstratas.

O fato de a arte construtiva ter sido assimilada em primeiro lugar por países em vias de industrialização, como Argentina e Brasil, ilustra esse estado de coisas. Se na Europa ela surgiu em povos com economias altamente desenvolvidas, na América Latina seria em sociedades, se não propriamente avançadas, pelo menos donas de atitudes progressistas. Nas chamadas 'áreas abertas' de Traba. "Assim como 'a área fechada' é uma categoria, onde predominam as condições endogâmicas, a clausura, o peso da tradição, a força de um ambiente, o império da raça índia, da negra e de suas correspondentes misturas com a raça branca; a 'área aberta' está marcada por seu progresso, seu afã civilizador, sua capacidade de absorver e receber o estrangeiro, sua amplitude de interesses e sua tendência para a glorificação das capitais." (TRABA, 1977, p. 41)

Duarte³, pelo contrário, chama a arte construtiva de 'idéia fora de lugar'. O conceito, adaptado de Schwarz⁴, se refere a valores modernos europeus deslocados para um meio que, como o nosso, se recusa a entrar em sintonia com a modernidade, nos planos econômico e social. Nesse sentido, Duarte afirma que há um descompasso entre as condições de aparecimento da arte moderna na Europa e as de implantação em solo brasileiro –latino-americano para o que aqui interessa.

Já Lucie-Smith (1993, p. 121, 144) assegura que na América Latina a importação de estilos estava sujeita mais à política, que a qualquer outro fator. Prova disso seria o desenvolvimento do Construtivismo em –ou em função de ?– condições repressivas: na Argentina durante o regime militar, na Venezuela durante a ditadura de Pérez Jiménez, e na Colômbia durante a ditadura de Rojas Pinilla –não menciona o Brasil, que vivia o fim do regime ditatorial imposto pelo Estado Novo. Para Lucie-Smith, a ausência de censura contra o Construtivismo deveu-se à natureza da sua linguagem⁵. Não sendo representativa da realidade, as autoridades considerariam a abstração incapaz de atentar contra os sistemas totalitários. A respeito, Alcaide⁶ lembra que "Era permitido criar obras de arte de vanguarda, contanto que não despertassem debates públicos."

² Informação verbal, São Paulo, Hotel Maksoud Plaza, 08/04/04.

³ Paulo Sérgio Duarte em palestra proferida na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 14/08/04.

⁴ Roberto Schwarz no primeiro capítulo de 'Ao vencedor as batatas'.

⁵ O autor deixa de mencionar que tal como aconteceu na Rússia e na Alemanha, o governo da Argentina era inimigo da abstração.

⁶ ALCAIDE, Carmen. **Arte concreto en Argentina Invencionismo - Madí - Perceptismo**. Disponível em: <http://www.idosyvenidos.com/articulos.html> Acesso em: 03/05/04.



Outro aspecto desse cenário político foram as alianças continentais. Principalmente o Pan-americanismo, cujo objetivo era a unificação do continente, com primazia das normas e instituições norte-americanas. –O Construtivismo buscava a produção de uma arte sem fronteiras (o ‘esperanto visual’ a que Duarte⁷ se refere), logo ambos coincidiam nos interesses regionalistas: para se proteger de ataques estrangeiros, no caso dos Estados Unidos; e para atingir todos os seres humanos, no caso da arte.

A propaganda cultural foi também, de certo modo, uma empresa pan-americanista. García (1994) afirma que os Estados Unidos exerceram uma enorme pressão manifesta em inúmeros mecanismos e estratégias, com o intuito de difundir o movimento abstracionista. Em decorrência dessa ofensiva, houve uma mudança do centro de referência de Paris para Nova York. Disseminou-se também a rejeição ao Muralismo mexicano e demais estilos nacionalistas, assim como a simpatia pelas tendências abstratas. Em segundo lugar a expressionista, já que ao contrário da ênfase norte-americana, na América Latina as ações estadunidenses repercutiram principalmente na adoção da vertente geométrica (RAMÍREZ, M., 1992, p. 255).

Alguns estudiosos, no entanto, negam que tenhamos sido instigados por forças estrangeiras. Lucie-Smith (1993, p. 144) assegura, que “O interesse no Construtivismo que teve lugar na América Latina depois da Segunda Guerra Mundial, não foi imitativo. Os artistas latino-americanos estavam desligados do que acontecia na Europa e nos Estados Unidos, onde o movimento construtivo tinha caído de favor depois da guerra.”

Malgrado o anterior, a raiz da arte construtiva latino-americana é européia. Importada, mas não imposta, sua introdução também se deve à gestão dos latino-americanos. Alguns deles inclusive viajaram ao Velho Mundo em busca de Vantongerloo, Mondrian e Constantin Brancusi, numa época em que imperava o Informalismo. O ‘atraso’ com relação à fonte era deliberado, ou pelo menos assim o sugere Brett (1990, p. 254). Segundo o crítico, os artistas locais “[...] tomavam da Europa, aquilo que se adaptava às suas próprias necessidades.” O Construtivismo se adaptava à situação presente do continente, daí que fosse atual, apesar de antiquado com relação às últimas tendências.

⁷ Paulo Sérgio Duarte em palestra proferida na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 14/08/04.



A postura dos latino-americanos foi, portanto, dupla –com exceção dos opositores–: ativa (indo atrás do movimento) e passiva (receptiva à sua propagação). Do anterior são indicativos:

–A pesquisa de Torres-García; um uruguaio de formação européia, que regressou a seu país em 1934, depois de 43 anos de ausência. De volta a Montevideu formulou o ‘Universalismo Constructivo’, um conceito enraizado nas culturas pré-hispânicas, e ao mesmo tempo ligado aos mais avançados movimentos abstratos europeus.

–A labor dos introdutores; nacionais que traziam informações da Europa ou dos Estados Unidos, e que de volta a seus países atuavam como propagadores da arte construtiva.

–A recepção dos visitantes; europeus ou latino-americanos viajando pelas capitais do continente e que “Não por pura coincidência, ocuparam justamente os países onde a arte construtiva desempenha papel destacado.” (MORAIS, 1979, p. 83)

–A formação de grupos de artistas e teóricos.

–A publicação de livros e revistas.

Resumindo, a implantação do Construtivismo na América Latina se associa a três tipos de fatores que podem ser chamados de genéticos, mentais, e concretos. Os primeiros se referem a características intrínsecas do ser latino-americano (vocação construtiva), os segundos ao pensamento da época (globalização, desenvolvimentismo), e os terceiros a fatos da realidade cultural do continente (criação de museus, exposições, viagens de nacionais ao exterior e de estrangeiros à América Latina, etc.). Estes últimos foram talvez os mais decisivos, sendo que a afinidade conceitual entre as ideologias construtivas e os planos político e econômico, pode ter sido outro fator determinante. Menos convincentes são a teoria da herança pré-colombiana e o par ditadura-Construtivismo. À primeira opõe-se a escassa tradição indígena dos países pioneiros. Aliás, segundo Jiménez (2003, p. 48), “A abstração geométrica viria a compensar em países como Argentina, Uruguai, Brasil e Venezuela, a ausência de tradições pré-colombianas suficientemente fortes como para servir de base aos nossos respectivos processos de afirmação pós-colonial.” Já o segundo deve ser analisado com cuidado, entre outras coisas, porque, segundo Brito (1999, p. 18), é com a social-democracia que os projetos construtivos ocidentais se identificam. Não há, pois, consenso sobre as razões de afirmação do modelo construtivo no continente. Certamente deve ter se tratado mais da soma das circunstâncias, do que da influência de um único agente.

1.1.1. Desenvolvimento

A América Latina pode ser dividida em áreas abertas e fechadas. Segundo Traba (1994, p. 108), "Era natural que [o Construtivismo] encontrasse seu maior desenvolvimento em países das 'áreas abertas', receptivos às correntes do exterior, primeiramente Argentina e Brasil, e em menor escala nos países menos populosos de Uruguai e Chile. Apesar de artistas de outros países terem sido atraídos pelas possibilidades da arte geométrica e de terem sentido vontade de se identificar com as tendências internacionais, nas 'áreas fechadas' onde a tradição conta muito, como por exemplo, na região andina, o Caribe e o México, eles nunca constituíram um grupo dominante." Vistas as diferenças, optou-se por analisar separadamente os casos da Argentina, Brasil e Venezuela –áreas abertas–, dos da Colômbia e o México –áreas fechadas. Chile e Equador não são considerados por serem episódios menores desse fenômeno, nem o Uruguai por se tratar de outra geração artística.

1.1.1.1. *Argentina, Brasil e Venezuela*

Em meados do século passado, esses países atravessavam momentos de prosperidade econômica: a Argentina, como resultado do programa de substituição de insumos internacionais por produtos nacionais; o Brasil, pela criação da indústria manufatureira; e a Venezuela, pelo boom do petróleo.

Ao desenvolvimento econômico corresponderam transformações em todos os níveis da sociedade. No que se refere ao campo cultural, a mudança mais importante foi a introdução da arte construtiva. Na Argentina isto ocorreu como reação à tradição francesa (BAYÓN, 1978, p. 115), ao modernismo no Brasil, e ao 'paisagismo e o nativismo'⁸ na Venezuela.

Nos três países a eclosão do Construtivismo foi precedida por experiências abstratizantes. Na Argentina os precursores foram Emilio Pettoruti e Juan del Prete. Ambos tinham regressado da Europa e revolucionaram com duas exposições: a de Pettoruti, na década de 20, apresentando trabalhos cubistas e futuristas, e a de del Prete, na década de 30, com obras não figurativas. No Brasil os "[...] primeiros balbucios de abstração

⁸ COLECCIÓN Cisneros. Disponível em: <http://www.coleccioncisneros.org> Acesso em: 29/04/04.



geométrica ou geometrizada comparecem simultaneamente sob a forma: 1) de especulações abstrato-geométricas em telas de inícios dos anos 20; 2) em fundos de telas cujo primeiro plano é nitidamente figurativo; ou 3) sob a forma de decoração, cenografia e vitrais que [...] parece ter sido o início propriamente dito do surgimento do abstracionismo geométrico nos anos 20 e inícios da década de 30.” (AMARAL, 1998, p. 31) Especificamente os estudos para a decoração do Pavilhão Moderno de dona Olívia Guedes Penteado, executados por Lasar Segall, por volta de 1924. Na Venezuela as primeiras aproximações foram de Alejandro Otero, quem em 1949, depois de voltar da Europa, expôs uma série de naturezas mortas pós-cubistas.

Vários acontecimentos marcaram a passagem dessas primeiras tentativas ao Construtivismo. O primeiro aconteceu na Argentina, em 1944, com a publicação da revista 'Arturo'. Foi um único número, onde se declarava o engajamento na arte concreta, de parte dos artistas que em seguida formariam os principais grupos construtivos desse país. No Brasil foi a I Bienal de São Paulo, em 1951, evento que deu o impulso decisivo aos artistas que constituiriam o primeiro movimento concreto brasileiro. Na Venezuela foi a construção da Ciudad Universitaria, em 1952, um projeto onde se integrava à arquitetura, a obra de vários artistas de tendência construtiva. Entre eles Soto e Otero, futuras lideranças da arte venezuelana.

Como se vê, uma das características do Construtivismo das áreas abertas foi a formação de grupos. Na Argentina foram principalmente a associação Arte Concreto-Invención e o grupo Madí⁹. No Brasil foram Concretismo –Ruptura e Frente– e Neoconcretismo. Na Venezuela não houve propriamente grupos, com exceção de Los Disidentes. Lucie-Smith afirma, no entanto, que os artistas venezuelanos podem ser

⁹ Outros desenvolvimentos foram: Perceptismo, Movimiento Internacional Independiente Madí, Madinemsor, Arte Generativo, Groupe de Recherche d'Art Visuel –GRAV–, Asociación Arte Nuevo e Artistas Modernos de la Argentina.





Figura 1
Emilio Pettoruti
Vallombrosa, 1916
óleo s/papelão
33 x 24 cm



Figura 2
Juan del Prete
Abstracción, 1932
óleo s/tela
142 x 144 cm



Figura 3
Alejandro Otero
Cafetera, 1946
desenho carvão/papel
65 x 50 cm



Figura 4
Lasar Segall
Estudo para decoração do Pavilhão moderno de d. Olívia Guedes Penteado, c. 1924
aquarela, grafite, bico de pena e colagem
13,4 x 13,4 cm

divididos em dois lotes: os construtivistas e os cinetistas. Em todos os casos tratava-se de facções opostas, senão rivais.

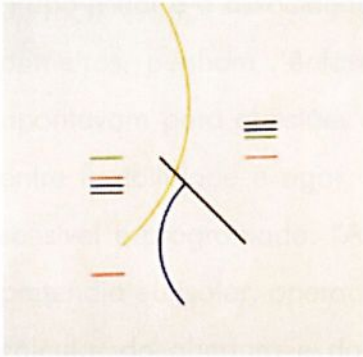


Figura 5
Alfredo Hlito
Curvas e series rectas, 1948
óleo s/tela
70 x 70,5 cm



Figura 6
Diyi Lañ
Marco estruturado Madí, 1946
esmalte s/madeira
90 x 28,3 cm

A associação Arte Concreto-Invención foi fundada por Tomás Maldonado, em 1945. Dela formavam parte Lidy Prati, Alfredo Hlito, Manuel Espinosa, Enio Iommi, Raúl Lozza, Oscar Núñez, Primaldo Mônaco, Jorge Souza, e Alberto Molenberg. A primeira exibição da associação foi em 1946, ao que seguiu a publicação do 'Manifesto Invencionista'. Nele se declara o fim da 'era artística da ficção representativa' e a emergência da arte concreta. Em vez da ilusão, propõem rodear o homem de coisas reais, exaltar a ótica, a estética científica e a arte coletiva. Dissidências internas levaram à dissolução da associação, em 1947.

O grupo Madí foi fundado por Carmelo Arden Quin, em 1946. Entre seus integrantes estavam Guyla Kosice, Rhod Rothfuss, Martín Blaszkó, Diyi Lañ e Esteban Eitler. O 'Manifesto Madí' foi lançado em 1946, e abarcava as áreas de desenho, pintura, escultura, arquitetura, poesia, teatro, novela, conto e dança. Contrário ao termo concreto, o madismo propunha uma arte lúdica, dinâmica e móvel. Em 1947 o grupo se reorganiza em três novos movimentos.

Segundo Lucie-Smith (1993, p. 123), a associação Arte Concreto-Invención era mais ortodoxa que o grupo Madí, na exploração do Construtivismo. Pontual (1992, p. 47) opina, que "Se Madí se batia por uma 'arte plural e lúdica', atizada por uma espécie de energia teatral –matemática na construção, mas apaixonada na intenção– os ideais de Arte Concreto-Invención eram mais formalistas." Já Amaral (1993, p. 88) acredita que "[...] os logros iniciais do Grupo Madí iam paralelos àqueles da Associação Arte Concreto-Invención. Todos os concretistas argentinos têm um ponto de origem comum em Arturo, e certas inovações que o movimento Madí reclamou como suas, eram realmente utilizadas por ambos grupos." Refere-se à moldura recortada, que antes dos madistas, tinha sido

explorada pela associação, a qual, no entanto, optou pela volta ao suporte tradicional. Embora as convergências –inclusive expuseram várias vezes de maneira conjunta–, o grupo Madí e a associação Arte Concreto-Invención tinham propósitos diferenciados. Os primeiros punham ‘ênfase em elementos mais sensíveis¹⁰’, enquanto os segundos apontavam para questões eminentemente visuais, à maneira de Max Bill. Essa dicotomia entre flexibilidade e rigor, corresponde ao que Pontual (1978, p. 8-9) chama de geometria sensível e programada. “Ao dividir assim os campos da disposição construtiva, em arte, pretendia eu isolar, operacionalmente, os pólos da idéia e do programa, da intuição e do cálculo, da abertura e da clausura, do plurissensorialismo e da estrita visualidade, de modo a lançar um pouco mais de luz sobre essa bifurcação que tantos já souberam discernir no emprego do partido geométrico: para um lado, segue a geometria sensível, para outro, a programada.”

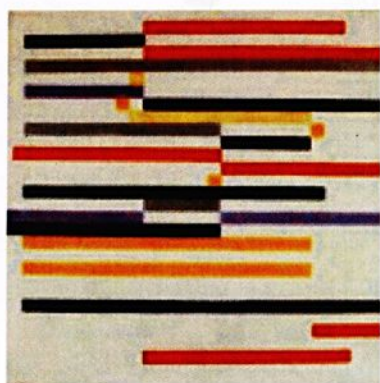


Figura 7
Waldemar Cordeiro
Movimento, 1951
têmpera s/tela
90,1 x 95,3 cm

A mesma bifurcação aconteceu no movimento concreto brasileiro, inicialmente envolvendo os grupos Ruptura e Frente. O primeiro surgiu em São Paulo, em 1952, em torno da figura de Waldemar Cordeiro. Entre seus membros estavam Anatol Wladyslaw, Lothar Charoux, Féjer, Geraldo de Barros, Leopoldo Haar e Luiz Sacilotto. Com uma exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo –MAM/SP–, o grupo lança o ‘Manifesto Ruptura’ no qual se posiciona contra toda forma de pintura naturalista, assim como contra o ‘não-figurativismo hedonista’. Propõem, ‘a renovação dos valores essenciais da arte visual’, por meio das pesquisas geométricas e pela proximidade entre trabalho artístico e produção industrial¹¹.

O segundo surgiu no Rio de Janeiro, em 1954, em torno de Ivan Serpa e os teóricos Mário Pedrosa e Ferreira Gullar. Alguns membros eram Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Cesar Oiticica, Elisa Martins da Silveira, Emil Baruch, Franz Weissmann, Abraham Palatnik e Rubem

¹⁰ ALCAIDE, Carmen. **Arte concreto en Argentina Invencionismo - Madí - Perceptismo**. Disponível em: <http://www.idosyvenidos.com/articulos.html> Acesso em: 03/05/04.

¹¹ ITAÚ cultural. **Enciclopédia artes visuais**. Disponível em: <http://www.itaucultural.com.br> Acesso em: 11/05/04.



Figura 8
Lygia Clark
Planos em superfície modulada n. 5, 1957
tinta industrial s/madeira
80 x 70 cm

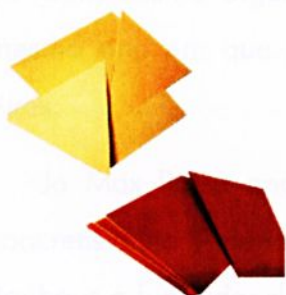


Figura 9
Hélio Oiticica
Relevo espacial, 1959
pintura s/madeira recortada
dimensões desconhecidas

As diferenças entre os dois grupos tornam-se evidentes em 1956, na 'I Exposição Nacional de Arte Concreta'. O fim da cooperação dos concretos de Rio e São Paulo é marcada, em 1959, pela expedição do 'Manifesto Neoconcreto'. No documento que dá origem ao grupo do mesmo nome, os signatários colocam-se contra a exacerbação racionalista a que os concretistas tinham levado sua obra. Avessos às ortodóxias construtivas e ao dogmatismo geométrico, os neoconcretos defendem a liberdade de experimentação, o retorno às intenções expressivas e o resgate da subjetividade. Derivado do grupo Frente, o Neoconcretismo envolvia praticamente as mesmas pessoas, mais Amílcar de Castro, Reynaldo Jardim, Aluísio Carvão, Hércules Barsotti e Willys de Castro. A dissolução do grupo ocorre em 1961, embora sua influência alcance várias gerações de artistas nacionais.

Pontual (1978, p. 65) resume assim as divergências entre os brasileiros: "De um lado, propunha-se a concentração de esforços no conceito de pura visualidade da forma, na poesia como nas artes plásticas, retirando dela toda e qualquer abertura para a evidência simbólica. Do outro, acentuava-se o pendor por considerar a obra mais dentro de uma noção orgânica e menos como *máquina* ou *objeto*, embora sempre no âmbito não figurativo geométrico. Iam-se ali esclarecendo as distâncias entre atitudes *programadas* e *sensíveis*, entre visualidade e afetividade da forma."

¹² ITAÚ cultural. **Enciclopédia artes visuais**. Disponível em: <http://www.itaucultural.com.br> Acesso em: 11/05/04.

A polaridade dos grupos Ruptura e Frente, Concretismo e Neoconcretismo é um eco do fenômeno argentino. De fato, o Concretismo paulista deve muito ao seu homólogo e ambos a Max Bill. Essa influência se dá desde 1948, ano em que Jorge Romero Brest dita uma série de conferências no Museu de Arte de São Paulo –MASP. Três anos depois, a I Bienal de São Paulo é ocasião para artistas argentinos –Tomas Maldonado, Lidy Prati e Ennio Iommi– se relacionarem com seus pares brasileiros –Alvir Mavignier, Alexander Wöllner e Ivan Serpa, entre outros. Mais tarde, em 1953, é apresentada uma exposição do Concretismo argentino no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro –MAM/RJ–, mesmo ano em que Cordeiro visita a associação Arte Concreto-Invención em Buenos Aires.

Já Max Bill é apontado como o principal responsável pela introdução do ideário concretista na América Latina. Continuador das idéias de van Doesburg, ex-aluno da Bauhaus e fundador da ‘Hochschule für Gestaltung’ –Escola Superior da Forma– em Ulm, o suíço enfatizava a incorporação de processos matemáticos à composição artística. Esse enfoque cientificista vai ser transmitido pelo artista aos concretos argentinos e paulistas em diferentes oportunidades. A primeira delas, em 1941, numa viagem aos dois países. Mais uma vez, em 1950, numa exposição retrospectiva no MASP. Um ano depois, na I Bienal de São Paulo, onde obtém o prêmio aquisição com a obra *Unidade Tripartida*. E novamente em 1953, quando é convidado ao Brasil, pela Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores. –Na Argentina sua mensagem é canalizada principalmente através de Maldonado, com quem tinha se encontrado na Europa em 1948, e a quem mais tarde oferece a direção da escola em Ulm.

E se o referencial dos concretos foi Max Bill, o dos madistas era Torres-García. O retorno do uruguaio foi decisivo para o desenvolvimento da abstração na região do Río de la Plata. Com a Argentina, especificamente, estabeleceu contatos em vários momentos. Começando em 1934, quando inicia sua colaboração com o jornal ‘La Nación’ de Buenos Aires. Mais tarde, em 1943, com a visita de Arden Quin, Kosice e Rothfuss ao ‘Taller Torres-García’. Um ano depois, com a participação na revista ‘Arturo’. E mais uma vez, em 1946, com a inauguração da sua primeira exposição na capital argentina.



Dentre os madistas, Arden Quin era o mais influenciado por Torres-García. O artista até mesmo declarou que uma parte da obra Madí é seu legado¹³. Segundo Quin, os brinquedos de madeira do uruguaio foram a fonte de inspiração para as estruturas articuladas do grupo. Já os membros da associação Arte Concreto-Invención eram contrários. Principalmente Maldonado, quem apesar de inicialmente ter se baseado na obra de Torres-García, em 1947 replicou duramente as críticas do mestre. À opinião de que a arte geométrica era mais adequada ao frio temperamento nórdico dos neoplasticistas, do que dos americanos, Maldonado responde acusando o 'Universalismo Constructivo' de eclético decadente e contraditório, devido à confusa mistura de elementos da moderna abstração, rêmoras figurativas e tradições pictóricas.

Sendo que a obra de Max Bill tem sido denominada *kalt kunst* (arte fria)¹⁴, qualificativo que poderia ser aplicado por extensão aos seus discípulos sul-americanos; a de Torres-García seria pelo contrário *caliente*, termo usado por Moraes para se referir ao Construtivismo que se desvia da ortodoxia concretista¹⁵. Assim mesmo seriam *calientes* os grupos Madí e Neoconcretismo, que longe do rigor 'bauhausiano' –mas também distantes do simbolismo do 'Universalismo Constructivo'– estariam inclusive próximos das ideologias dadaístas (ADES, 1989, p. 246; BRITO, 1999, p. 64; PONTUAL, 1985, p. 285). 'Lúdicas', 'fantasiosas' e 'inventivas' as obras madistas; 'humanistas', 'orgânicas' e 'subjetivas' as neoconcretas.

A mesma distinção quente-fria, sensível-programada, ocorreria na Venezuela. Segundo Lucie-Smith (1993, p. 126), "As lideranças artísticas venezuelanas do imediato pós-guerra podem ser divididas em dois grupos: os mais tradicionais (ainda que nunca completamente convencionais) construtivistas, trabalhando amplamente na Venezuela, mas também algumas vezes no exterior, e os artistas ligados à arte cinética, [...] e que tenderam a se assentar em Paris." Do texto de Lucie-Smith, infere-se que os primeiros eram Alejandro Otero e Gertrude Goldschmidt –Gego–, e os segundos Jesús Rafael Soto e Carlos Cruz-Diez.

¹³ EL PAÍS. **Madí es un legado de su obra**. Disponível em:

http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/03/12/12/cultural_71126.asp Acesso em: 30/05/04.

¹⁴ MUSEU de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Disponível em:

http://mac.mac.usp.br/projetos/seculoxx/modulo1/construtivismo/max_bill Acesso em: 13/05/04.

¹⁵ Na Suíça, *kalt kunst* é o nome dado ao estilo *hard edge*, que por sua vez é sinônimo de *cold art* e de abstração pós-pictórica. Outros termos relacionados são abstração fria (geométrica) e abstração quente (gestual).

Otero foi o fundador do grupo Los Disidentes, em 1950. Entre seus membros estavam Narciso Debourg, Pascual Navarro, Perán Erminy, Carlos González Bogen, Aimée Battistini, Armando Barrios, Luis Guevara Moreno, Dora Hersen, Rubén Núñez, Belén Nuñez e J. M. Guillent Pérez, todos de passagem por Paris. Congregados em volta da revista do mesmo nome, Los Disidentes defendiam a abstração geométrica, em contra do naturalismo que imperava nas escolas e salões de arte venezuelanos. De seu regresso ao país, em 1952, decorre a renovação do meio artístico nacional e o despontar da arte cinética.

Os cinéticos buscavam o deslocamento da imagem, por meio de um efeito óptico que dependia do ponto de vista ou da mobilidade do espectador. Em alguns casos fez-se uso de motores ou fontes naturais de energia, embora a especialidade venezuelana tivesse sido a arte visual. Não se tratava, contudo, de um grupo, mas de uma escola. O precursor foi Otero –com seus *Colorritmos*–, enquanto os máximos expoentes foram Cruz-Diez e Soto. O maior logro deste último foi transformar o espectador em sujeito ativo da obra, mediante a criação de espaços penetráveis. Cruz-Diez alcançou também um efeito relacional, mediante a saturação do ambiente através da cor. Ambos conseguiram proporcionar ao público experiências sensoriais, sendo que Soto envolveu algumas vezes, além da visão, o tato e a audição.

Segundo Jiménez (2001, p. 239), a obra de Soto e Cruz-Diez afasta-se da “[...] dos seus colegas venezuelanos agrupados no movimento Los Disidentes, incapazes de fugir ao formalismo de uma abstração que, na sua maioria, não foi mais do que o eco tímido de seus modelos europeus.” Afasta-se assim mesmo da de Gego, na que, segundo Perez (2001, p. 246), “[...] nunca viram [...] resposta, nem sequer uma interlocução a suas propostas.”

Gego, de fato, nunca quis fazer parte da corrente de moda no país. Também nunca se integrou totalmente a Los Disidentes, apesar de ter sido por eles que se interessou na abstração pura. Para Brett (2000, p. 45), sua obra é um belo exemplo de diálogo entre ‘sistema e sensibilidade’. Ou colocando nos parâmetros de Pontual, entre geometria programada e sensível. Segundo Peruga¹⁶, embora “[...] sua obra inicial possa ser

¹⁶ PERUGA, Íris. *A modo de introducción*. Disponível em: <http://www.kalathos.com/abr2001/arte/peruga/peruga.htm>
Acesso em: 17/05/04.





Figura 10
Alejandro Otero
Colomito n. 1, 1955
duco s/madeira
130 x 39,2 cm



Figura 11
Jesús Rafael Soto
Penetrable, 1990
ferro, acrílico e náilon
520 x 520 x 520 cm

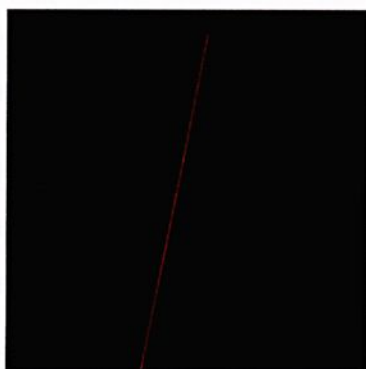


Figura 12
Carlos Cruz-Diez
Amarillo aditivo, 1959
acrílico s/papel
40 x 40 cm

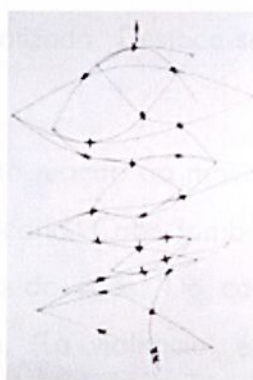


Figura 13
Gego
Reticulárea, 1973-1976
arame de aço inoxidável
náilon e chumbo
86 x 56 x 53 cm

localizada no contexto geral das tendências construtivistas do pós-guerra, é notório que não demorou em desestabilizá-las, introduzindo múltiplos retos à conceição ortodoxa do Construtivismo." Refere-se certamente a *Reticulárea*, seu trabalho mais emblemático. Do ponto à linha, da linha ao triângulo e deste à rede, *Reticulárea* se caracteriza por construir um espaço virtualmente infinito.

1.1.1.2. Colômbia e México

Para Lucie-Smith (1993, p. 130), "A Colômbia não contou com a boa fortuna econômica da Argentina e a Venezuela nos anos imediatos ao pós-guerra." Angel (1985, p. 17) afirma, no entanto, que "Graças aos altos preços do café no mercado mundial, a Colômbia participou da prosperidade geral do momento e pareceu ir no caminho da modernização."

Tal como seus vizinhos argentinos e brasileiros, nesse período a Colômbia atravessava por um processo de industrialização, do qual eram sintomáticos o desenvolvimento acelerado da capital e a transformação paulatina do país, de rural em urbano. Já no campo cultural, a modernidade era anunciada pela criação das primeiras galerias de arte e o surgimento da crítica especializada. Destaca-se a figura de Marta Traba, férrea defensora da arte abstrata.

A arte abstrata encontrou espaço no país como reação ao movimento Bachué; uma proposta indigenista inspirada no Muralismo mexicano. Cabe também aqui a teoria de Morais¹⁷, sobre a arte construtiva como antídoto do caos. Do caos da natureza, do Expressionismo, mas principalmente da violência. 'La violencia' é o nome dado ao período de 1948 a 1958, durante o qual a Colômbia entrou numa guerra civil, provocada pelo assassinato do caudilho Jorge Eliécer Gaitán. Segundo Ponce (1998, p. 62), a "[...] abstração geométrica, constituía-se como uma alternativa de sossego espiritual" à crise do meio. Assim o ratifica Eduardo Ramírez Villamizar, precursor da arte construtiva nacional: "Minhas obras dão exemplo da ordem no meio do caos, constroem o espírito e abrem a inteligência no meio da ignorância e, sobretudo, tentam aligeirar as convulsões do nosso tempo, no meio das desgraças que agoniam o ser humano. Na minha obra eu não quero mostrar a violência que existe, que é cruel e amarga; prefiro apresentar uma

obra que nos apazigúe, que nos faça sentir racionais e superiores.” (RAMÍREZ, E. apud RUBIANO, 1983b, p. 1479)



Figura 14
Marco Ospina
Subachoque, s.d.
óleo s/tela
72 x 100 cm

Antes de Villamizar, Marco Ospina já tinha realizado alguns ensaios geometrizarantes. Em 1947 são levados a público na ‘Exposición de Artistas Jóvenes de Colombia’, ano em que também divulga o texto ‘El arte de la pintura y la realidad’, acerca da não figuração como resultado da sociedade moderna. Cinco anos depois, o estabelecimento definitivo da arte construtiva é marcado pela exposição de Villamizar, na Biblioteca Nacional. Nesse evento, o artista apresenta uma série de pinturas realizadas em Paris, onde pouco antes tinha experimentado o trânsito da figuração à abstração geométrica (RUBIANO, 1983a, p. 1385). Mesmo processo sofrido por Edgar Negret durante sua recente estadia na Europa (LONDOÑO, 2001, p. 274).

Villamizar e Negret fazem parte da ‘Generación del 50’, assim chamados os artistas nascidos por volta do ano 20. Dessa geração, só eles dedicavam-se à vertente geométrica. Não se tratava, portanto, de um grupo ou de um movimento artístico como na Argentina, o Brasil ou a Venezuela. Ao contrário desses países, a Colômbia desenvolveu “[...] uma arte consistente numa série de pesquisas artísticas individuais, relacionadas com as saídas de artistas colombianos para Europa ou os Estados Unidos.” (AMARAL, 1993, p. 95) Especialmente Estados Unidos, no que se diferenciavam de seus colegas sul-americanos, cujo principal destino era o Velho Mundo (BARNITZ, 2001, p. 190). –Villamizar morou em Nova York de maneira praticamente contínua entre 1967 e 1974, e Negret só fixou sua residência em Bogotá, no ano de 1973, após longa estadia nos Estados Unidos.

Segundo Morais (1979, p. 152), os dois escultores representam as duas faces da moeda construtiva colombiana: a reta e a curva, a angulosidade e a sinuosidade. No primeiro a lógica da natureza, no segundo a lógica da máquina. Enquanto Villamizar manipula de preferência retas, diagonais e ângulos retos e agudos; Negret está mais próximo das formas arredondadas.

¹⁷ Ver p. 12.



Figura 15
Eduardo Ramírez Villamizar
Nave espacial, 1979
metal pintado
600 x 800 x 1000 cm



Figura 16
Edgar Negret
Ponte, 1972
metal pintado
120 x 216 x 120 cm

Ambos artistas influenciaram profundamente as gerações subseqüentes. A esse respeito pode-se dizer, que na Colômbia a arte construtiva não foi conduzida por grupos, mas por levas de artistas ligados por faixas etárias. Seriam no caso três: os inovadores – nascidos no começo dos anos 20 –, os intermediários – nascidos no fim dos anos 20, começo dos 30 –, e os novíssimos (aproveitando o termo cunhado por Traba¹⁸) – nascidos em meados do século.

Os ‘intermediários’ eram basicamente Carlos Rojas e Omar Rayo; ambos geométricos, mas com passagem pela *Pop art*. Rayo dedica-se a explorar as variações de um mesmo tema pictórico: linhas retas brancas e pretas, entrecruzadas vertical e horizontalmente. Com esses trabalhos o artista consegue transmitir a ilusão de faixas em relevo, pelo que é geralmente ligado à *Op art*.

Já Rojas tem uma carreira muito complexa, que abarca o desenho, a pintura e a escultura. Difícil de definir, o próprio artista assim resume seu trabalho: “Em toda minha obra há uma persistência do conceito linear, como elemento de estrutura. Uma linha ao se cruzar com outra, engendra um espaço. Esse espaço cria a atmosfera à qual aludem todas minhas obras.”¹⁹

Cerca de uma década mais jovens, a geração dos ‘novíssimos’ é formada pelos escultores John Castles, Germán Botero, Ronny Vayda e Alberto Uribe. Todos com estudos em arquitetura, formação que os “[...] levou a encontrar pontos de referência comuns nas manifestações plásticas [...]” (URIBE, 1997) – Dignos de consideração são também os artistas geométricos ligados à pintura representativa. É o caso de Santiago

¹⁸ ‘Los novísimos colombianos’, exposição realizada em 1977 no Museo de Arte Contemporánea de Caracas, reunindo por volta de cinquenta artistas que na época estariam entre os 20 e 33 anos de idade.

¹⁹ LA ESCULTURA en Colombia. Mede llin: Suramericana de Seguros, ago.-sep. 1993.

Cárdenas, com seus objetos e quartos, e de Ana Mercedes Hoyos, com suas portas e janelas. Esta última tendo desenvolvido um tipo de vibração cromática, comum a Álvaro Marín e Manuel Hernández.



Figura 17
Omar Rayo
Shuja II, 1971
acrílico s/tela
102 x 102 cm



Figura 18
Carlos Rojas
Cruzados, 1971
óleo s/tela
59,5 x 59,5 cm



Figura 19
John Castles
Sem título n. 9, 1985
alumínio fundido
1/3 11 x 90 x 90 cm

Como já foi apontado, os construtivos colombianos estavam voltados para os Estados Unidos mais do que para Europa, e muito raramente para a América Latina. Segundo Rubiano (1983b, p. 1463), "Só esporadicamente os artistas colombianos contemporâneos têm dirigido sua atenção ao processo artístico de outro país latino." Quer dizer que o fluxo de comunicações que houve entre Uruguai e Argentina, entre Argentina e Brasil, e entre Argentina e Venezuela²⁰, aqui não teve eco. Se bem que as novidades desses países podem ter sido conhecidas através de outros meios.

Um deles foi o 'Universalismo Constructivo', de Torres-García. Segundo Villamizar²¹, um exemplar do texto chegou a suas mãos através de Negret. Este o recebeu de Jorge Oteiza, escultor basco de passagem pelo país, em finais da década de 40.

Mais um foi a revista 'Plástica', primeira publicação nacional dedicada às artes visuais. Entre 1956 e 1959, 'Plástica' informou sobre as notícias da arte não figurativa na Europa, Estados Unidos e América Latina. Segundo Rubiano (1983a, p. 1402), "Pela primeira vez em todo o hemisfério, uma revista de artes plásticas destacou o trabalho dos artistas deste continente e fez ênfase nas tendências mais modernas." No número 7, Traba (1957), não obstante, adverte, que "O inventário da pintura abstrata na América Latina é muito

²⁰ Em 1948, o Taller Libre de Arte apresentou a obra da associação 'Arte Concreto-Invenção', na que seria a primeira exposição de arte abstrata na Venezuela. Em 1950, vários argentinos da mesma associação aderiram a Los Disidentes, grupo que também recebeu influência do 'Movimento Internacional Independente Madi'.

²¹ VILLAMIZAR, Eduardo Ramírez. [jan. 2004]. Entrevistador: Michelle Evans. Suba-Colômbia. 1 cassette sonoro (60 min).

difícil, se não impossível de se fazer. Entre os países latino-americanos nos conhecemos de longe, precariamente e não tem forma de intercâmbio cultural entre nós [...].” Ainda nesse número, um levantamento da arte abstrata latino-americana confirma a apreciação da crítica. No que se refere à arte construtiva, faz-se menção à associação Arte Concreto-Invenición da Argentina, a Cícero Dias e Milton Dacosta do Brasil, e a Los Disidentes da Venezuela. Informações muito escassas que não davam conta da realidade artística desses países.

Outras fontes eram a revista ‘Prisma’ –lançada em 1957– e o programa televisivo de crítica de arte –1954 a 1956–, ambos a cargo de Traba. Nesses meios talvez haja havido espaço para o Construtivismo latino-americano, mas infelizmente nenhum dos dois pôde ser consultado.

E finalmente as revistas ‘Arte en Colombia’, ‘Sobre Arte’ e ‘Revista de Arte y Arquitectura en América Latina’, que nos anos 70 sucederam ‘Plástica’ e ‘Prisma’. Também dessa década é a Bienal de Medellín –1970, 1972, 1981–, evento que, junto à Bienal de São Paulo e ao projeto do Parque de Esculturas do Cerro Nutibara, representam as únicas ocasiões certas de intercâmbio em nível latino-americano. Este último executado em Medellín, no ano de 1984, por Sérgio de Camargo, Julio Le Parc, Manuel Felguerez, Cruz-Diez, Soto, Negret, Rojas, Uribe, Castles e Vayda.

É justamente a escultura, barroca segundo Morais (1979, p. 150-51), que constitui a força maior da arte construtiva colombiana. Um contrasenso se coincidirmos com Traba (1958b, p. 18-9). Para ela, a arte abstrata tem duas constantes: essa e a clássica. A barroca, aplicada ao Expressionismo abstrato, e a clássica, à abstração geométrica. A primeira expressa liberdade formal, enquanto a segunda implica um domínio exato da inteligência. Associar um tipo de abstração com seu oposto é indicativo do desenvolvimento incomum dessa arte na Colômbia. Mas tão atípico é um Construtivismo barroco quanto um impuro. No entanto, é assim como Manrique (1978, p. 85) define o Construtivismo mexicano.

No México, a arte construtiva data da primeira metade da década de 50. Coincide desse modo com a industrialização do país, fenômeno comum a todas as nações analisadas. Assim como em geral a Colômbia, o México permaneceu isolado dos movimentos construtivos latino-americanos. Neste caso, entretanto, tratava-se de limitações, além de geográficas, políticas: a escola mexicana exerceu uma espécie de



Figura 20
Mathias Goeritz
Cinco torres, 1957-8
México, Cidade Satélite

ditadura a favor do Muralismo. Segundo Acha (1981, p. 114), o Geometrismo surgiu em contraposição.

Paradoxalmente, já nos três 'grandes' detectam-se apelos à geometria. Segundo Manrique (1978, p. 79), José Clemente Orozco, Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros usaram estruturas geométricas. Os reais precursores do movimento, no entanto, foram: Carlos Mérida, Gunther Gerzo e Mathias Goeritz; ainda que nenhum deles totalmente abstrato, nem estritamente geométrico, de acordo com Moyséen (1977).

Aos mestres seguiu uma geração de pintores ativos desde a década de 60. Trata-se de Manuel Felguerez, Helen Escobedo, Kazuya Sakai, Jorge Dubón e Arnaldo Coén. Artistas geometrizarantes, mais do que construtivistas. O anterior, segundo Manrique (1978, p. 85), por causa de suas impurezas. Isto é, da combinação de estrutura racional e expressividade subjetivista que dá origem a um "[...] Geometrismo orgânico, com um componente inevitável de vitalidade." (MANRIQUE, 1977, p. 85)

Desse panorama da arte construtiva latino-americana extraem-se várias conclusões. Nas áreas abertas há uma constante de intercâmbio entre países, formação de grupos e expedição de manifestos, ao passo que nas fechadas observa-se a atuação de personagens isolados sem declarações teóricas. A Venezuela, não obstante, parece um caso intermediário. Enquanto Argentina e Brasil levaram o bipartidarismo até o extremo, aquele país lançou somente um grupo –sem manifesto, mas com revista– e uma série de artistas sem outra ligação que a coincidência de interesses. Trata-se, portanto, de um prelúdio do que acontecerá nas áreas fechadas, onde primam a desagregação e a geometria sensível. Esse e outros adjetivos são usados pela crítica de maneira recorrente, para designar uma ampla variedade de realizações que convergem na recusa à rigidez da geometria programada. A vertente programada se reporta ao Concretismo suíço e é exclusiva de Brasil e Argentina, enquanto a sensível é latino-americana, própria tanto do centro, como do sul do continente americano.

1.1.2. Geometria sensível

O termo se deve a Roberto Pontual, apesar de ter sido usado por Damián Bayón e Aldo Pellegrini, antes de 1978. Nesse ano, Pontual o emprega para nomear a exposição 'Arte Agora III/América Latina: Geometria sensível', realizada no MAM/RJ. Na ocasião, é o fio condutor de duzentas obras construtivas realizadas na América Latina, num período de 50 anos –de Torres-García aos jovens artistas da década de 1970. Desde então tem ganhado ressonância, mas não precisão.

Para Glusberg (1992, p. 16), por exemplo, a geometria sensível é uma divisão dentro da arte argentina. Nela enquadra dezessete artistas, que se diferenciam dos concretos por: “[...] a seriação de formas elementares, feita, ao contrário dos cinéticos e dos ópticos, com um espírito totalizador e uma mais acendrada riqueza cromática; o uso de planos entrecortados, à margem de toda simetria, definidos por grandes manchas de cor; e finalmente, a elaboração de estruturas livres.”

Traba (In: ARAÚJO, Emma, 1984, p. 399) faz ainda outra classificação. Ela distingue geometria de geometria sensível. Nesta última localiza artistas como Tomie Ohtake, Arcangelo Ianelli, e Ana Maria Hoyos. A primeira é expressionista abstrata, o segundo é abstrato geométrico, e a terceira é figurativa, com tendência à abstração. O que aproxima esses artistas é o tratamento da cor. Nesse sentido, Traba parece identificar geometria sensível com o ‘lirismo cromático’ a que Acha (1977, p. 42) faz menção. Já ele (ACHA, 1981, p. 112), chama geometria sensível à desgeometrização com fins subjetivistas.

Aqui, entretanto, adota-se a definição de Amaral (1993, p. 99). Para ela –com base em Pontual–, a geometria sensível é “[...] um modo de abstração pan-Latino-americano, não alinhado com o Concretismo, mais rígido e matematicamente inspirado [...]”.²²

Segundo Pontual (1978, p. 70), nós latino-americanos nos inclinamos mais para “[...] a postura sensível, enfaticamente expressiva, rigorosa, mas calorosa, aberta à valência simbólica [...]”; e não para o projeto concretista com seu “[...] fundamento de impessoalidade e de estrita observância do cálculo, de apego e apelos tecnológicos [...]”.

²² A geometria sensível se determina mais pelo que não é, do que por uma definição exata do que afirma.



As razões dessa preferência são, entre outras, de ordem econômica. Segundo Morais (1979, p. 89), o Concretismo suíço-alemão-holandês é próprio de sociedades em estágio industrial avançado, ao passo que na América Latina, nos identificaríamos mais com o Construtivismo russo (apesar de o Construtivismo soviético e latino-americano serem apologéticos da indústria, Rússia e América Latina tinham séculos de atraso tecnológico com respeito à Europa). Sinais dessa identificação se encontram no grupo Madí, no Neoconcretismo e no cinetismo venezuelano, paradigmas de geometria sensível. De uma parte Kosice e Rothfuss, que ao negarem a moldura e conseqüentemente o espaço representativo, se aproximaram de Tatlin e Rodchenko, apontados como os pioneiros dos móveis e das esculturas sem pedestal. Por outro lado Lygia Clark, Hélio Oiticica, Aluísio Carvão, Décio Vieira e Willys de Castro, cujas obras têm muito a ver com os *contra-relevos* de Tatlin, com os quadros supematistas de Malevitch e com as construções planares de Ilya Chasnik, Laszlo Peri, Wassily Erminov, Ivan Puni e outros (MORAIS, 1979, p. 79). E finalmente o cinetismo, cuja origem é atribuída a Pevsner e Gabo, que no 'Manifesto Realista' pregaram a incorporação dos conceitos de tempo e espaço ao trabalho artístico, e a substituição do estatismo pelo dinamismo.

Já para Spanudis, "Quem parte do Construtivismo russo (dinâmico, mecânico e abstrato) como modelo de Construtivismo em geral (foram os russos os primeiros a empregar esse termo) não entenderá nada do Construtivismo sul-americano, nem sequer será capaz de considerá-lo Construtivismo." Segundo Ribeiro (2001, p. 196), o autor criou uma definição curiosa e pessoal para o termo Construtivismo, diversa da noção que a história da arte do século XX registra e veicula. Interessa, contudo, sua convicção na existência de um Construtivismo sul-americano, sem par no mundo. Spanudis afirma que nossos construtivistas "[...] têm em comum características próprias absolutamente diferentes dos construtivistas europeus, e que por isto não só podemos, mas precisamos falar de um Construtivismo sul-americano [leia-se latino-americano]." Assim mesmo Manrique (In: BAYÓN, 1977, p. 69), para quem "[...]o Geometrismo que se faça num país latino-americano tem, por esse só fato, um sentido diverso, está dando uma explicação da realidade latino-americana e cobra assim um sentido diferente ao de uma expressão artística parecida, executada em qualquer uma das capitais modelo de ocidente." Torres-García (1944, p. 292) já o dizia: "[...] deve-se confessar que tudo isto tem parentesco com as

últimas modalidades da arte construtiva européia. Mas se tem parentesco não é mais o mesmo.”

A especificidade latino-americana é a geometria sensível, ou o tipo de Construtivismo que alguns apelidam de orgânico (Ramírez M.), idiossincrático e lírico (Acha), vitalista e *cálido*, pobre e terceiro-mundista (Morais), impuro (Manrique) e emocional (Wilder). Coincide, assim mesmo, com o que Ramírez M. (2001, p. 27) chama de ‘vanguarda excêntrica’. Esta se aplica aos “[...] movimentos artísticos e sociais, que surgidos fora do eixo dominante dos países medulares, foram capazes de assimilar, com independência e criatividade, o impulso utópico gerador desses movimentos.” Ou seja, com a geometria sensível, a América Latina devolveu renovado ao mundo o modelo construtivo. Moraes (1997) fala inclusive de antecipação e retro-influência. A respeito são comuns as comparações entre a geometria sensível e outros desenvolvimentos internacionais. É o caso, por exemplo, dos paralelos entre os neoconcretos e os minimalistas e conceituais²³, e entre as molduras recortadas madistas e as *shaped canvas* de Frank Stella.

²³ DEBROISE, Olivier. **Abstracción geométrica en América Latina**. Disponível em: <http://www.arte-mexico.com/critica/od93.htm> Acesso em: 24/11/03.



2. PARALELOS

"Para a história da arte nada há de mais natural do que traçar paralelos entre movimentos culturais e períodos estilísticos." (WÖLFFLIN, 1984, p. 10) De acordo com Fernández (1986, p. 147), um dos objetivos dessa disciplina "[...] é buscar as relações de semelhança com outras criações que permitam conhecer as relações de origem, influências ou transposições tanto formais quanto temáticas." Mas além das semelhanças, os confrontos servem também para detectar divergências. Ainda segundo Fernández, "Indicar o que é comum a um artista, a uma época ou a um estilo tem uma validade relativa, já que o verdadeiramente importante é destacar o que é próprio, individual e intransferível de cada obra de arte dentro do que é geral é comum." Pächt (1993, p. 73) acrescenta, que quanto mais numerosas e fortes forem as semelhanças entre várias obras, maior será sua diferenciação: à menor distância entre os termos, mais evidentes são as peculiaridades que destacam uma imagem da próxima, e mais nitidamente se distingue o singular do objeto e do artista. O confronto é, portanto, um método de diferenciação por semelhança, que serve tanto para contextualizar uma obra de arte, como para particularizá-la. A seguir um exemplo substanciado desse tipo de exercício, em que casos de geometria sensível são objeto de comparação.

2.1. 'ESTRUTURAS VITAIS' POR MARI CARMEN RAMÍREZ (2002, p. 49-58)

Ramírez M. é curadora de arte latino-americana em instituições estadunidenses. As seguintes são algumas das similitudes que a historiadora porto-riquenha identificou nas propostas de Torres-García e os grupos Madí e Neoconcretismo, em função da exposição 'Paralelos. Arte Brasileira da segunda metade do século XX em contexto. Colección Cisneros.', realizada no MAM/SP, em 2001. A utilidade desse tipo de análise é, segundo a autora, "A criação de uma cartografia independente das fronteiras geográficas."²⁴

De acordo com Ramírez M., o princípio nodal das obras desses artistas, assim como de seus pares ultramarinos é a noção de 'estrutura'. Esta nasce da necessidade de anular o mundo da representação, substituindo-o por uma entidade autônoma e,

²⁴ Informação verbal, São Paulo, Hotel Maksoud Plaza, 08/04/04.



conseqüentemente concreta. Nos sul-americanos em questão, a curadora reconhece quatro tipos: animadas, articuladas, mágicas e rituais.

—As animadas são estruturas ‘vivas’. Referindo-se aos brinquedos móveis, Torres-García comenta: ‘Tem juntas, muda de posição como acontece com todo ser vivo, assim como você e como eu, como um homem normal’. Ecoando essa descrição, Lygia Clark referiu-se aos *Bichos* como sendo ‘entidade[s] orgânica[s]’, ‘organismo[s] vivo[s]’, e mais: ‘suas partes se relacionam funcionalmente, como as de um verdadeiro organismo’.



Figura 21
Joaquín Torres-García
Jouets transformables Aladin, 1930
madeira pintada
18,5 x 24 x 2 cm

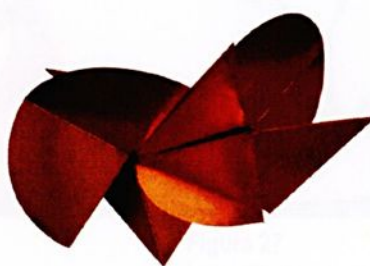


Figura 22
Lygia Clark
Bicho, 1962
alumínio
55,8 x 66 cm

Segundo foi concebida por Torres-García, a estrutura animada também poderia ser desenvolvida no plano. Dessa tipologia é *Formas sobre fondo blanco*. De acordo com Ramírez M., a moldura recortada de maneira irregular garante à obra a autonomia de estrutura viva. O grupo Madí também rompeu com a regularidade da tela, como ilustrado por *Plano verde* de Arden Quin.



Figura 23
Joaquín Torres-García
Formas sobre fondo blanco, 1924
óleo s/madeira
31 x 14 x 6 cm



Figura 24
Carmelo Arden Quin
Plano verde, 1945
pigmento solúvel em água s/aglomerado
40,7 x 29 x 2 cm

–As articuladas caracterizam-se pela dependência de um sujeito que as ativa ou complementa. Nessa categoria a curadora localiza *Röyi* de Kosice, *Parangolé* de Oiticica, *Trepantes* de Lygia Clark, além dos *Bichos* e os brinquedos móveis já citados. O *Röyi* deve ser manipulado pelo participante-receptor da obra para obter cada uma das formas possíveis; o *Parangolé* muda de acordo com os movimentos corporais do participante do ato; e o aspecto dos *Trepantes* varia segundo o arranjo disposto pelo interator.



Figura 25
Guyla Kosice
Röyi, 1944
madeira
170 x 85 x 25 cm



Figura 26
Hélio Oiticica
Parangolé, 1965



Figura 27
Lygia Clark
Trepantes, 1964
borracha

–As mágicas são estruturas que possuem uma ‘transcendência imanente’. Em *Pachamama*, *Padre Inti* e *Idéia*, de Torres-García, essa qualidade deriva da capacidade da obra de se conectar com a rede universal de símbolos; nos *Objetos ativos* de Wyllys de Castro o mágico é consequência da ação material da cor; e nas *Superestructuras* de Rhod Rothfuss a dimensão animista vem de uma suposta evocação de máscaras primitivas.



Figura 28
Wyllys de Castro
Objeto ativo, 1960
óleo s/madeira
68,8 x 2,3 x 6,9 cm



Figura 29
Joaquín Torres-García
Idéia, 1954; *Padre Inti*, 1944; *Pachamama*, 1944
óleo s/madeira
111,5 x 11,3 x 5 cm;
113 x 31 x 4,5 cm;
76,5 x 88 x 5 cm

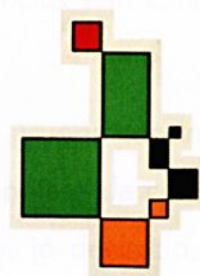


Figura 30
Rhod Rothfuss
Composición Madi, 1947
esmalte s/hardboard
109 x 82 cm

–As estruturas rituais assinalam ‘o ato de fazer’ ou ‘o ato puro’. De acordo com Ramírez M., trata-se de um instante para além do qual o artista convida o outro a ficar ‘submerso na totalidade cósmica’. Essa faceta evoluiu em modos diversos até atingir conotações religiosas (Torres-García), iconoclastas (Madí), ambientalistas (Oitica), ou terapêuticas (Clark).

O método usado por Ramírez M. não difere do empregado em curadorias de exposições de grupos temáticos²⁵. Isto é, associação, justaposição ou acumulação de obras, segundo um determinado parâmetro. O parâmetro aqui é semelhança, mas dentro do que Olea (2001, p. 47) –parceiro dela em outro texto– chamou de ‘metodologia não sistemática’. Esta “[...] estriba em *inter-relacionar*, em vez de organizar (mesmo sob dissimilaridades formais evidentes), nexos ocultos no cerne de incongruências cronológicas que se dão entre obras e textos dos anos 20 aos 60.”

Ramírez M. parece seguir esse modelo, o que explica sua indiferença perante disparidades visuais²⁶ ou temporais. O desinteresse pelos métodos convencionais da história da arte adverte-se ainda nessa afirmação: “[...] uma consideração aprofundada das obras e artistas aqui reunidos nos assinala uma série de afinidades ora conceptuais, ora formais entre eles que supera noções precipitadas como ‘influência artística’ ou categorias tão esgarçadas como a de ‘estilo’.”

Segundo Hauser (1973, p. 232), o estilo “[...] deriva do fato paradoxal de os esforços de vários artistas, trabalhando separadamente e muitas vezes independentemente, terem revelado uma direção comum [...]”. Essa direção comum apesar da falta de comunicação, é o que Brett²⁷ chama de ‘idéias no ar’, ou influências sem conhecimento mútuo.

De acordo com Ramírez M., “A distância que separa esses grupos construtivos sul-americanos, no tempo e na geografia, não permite todavia a hipótese de contatos reais entre eles.” A própria variedade de soluções plásticas afastaria, já de início, qualquer

²⁵ Dai que exposições como ‘América Latina: geometria sensível’, ‘La Escuela del Sur’, ‘The experimental exercise of freedom’ e outras, sejam importante fonte de consulta a respeito de paralelos de geometria sensível, mesmo que omitidas nesse trabalho.

²⁶ As reproduções das obras aqui incluídas não correspondem necessariamente às citadas por Ramírez M. no seu texto: Nele não há imagens, pelo que peças com títulos repetidos –elementos de séries– podem ter induzido a erro na identificação. No entanto, a característica serial permite supor que pequenas diferenças entre obras não iriam modificar substancialmente a impressão de heterogeneidade visual que resulta das associações propostas pela autora.

suspeita de imitação. Ocorre, então, que as similares 'idéias no ar' corresponderam diferentes modos de expressão. Idéias como articulação, participação, extinção das categorias pictóricas e escultóricas, tiveram em Torres-García e nos grupos Madí e Neoconcretismo, distintos desfechos. Ou seja, tal como apontado antes, os paralelos são ambivalentes, e as convergências trazem à tona divergências ainda maiores.

Em 'Estruturas vitais' o anterior parece claro, e até deliberado. No entanto, é possível chegar a correspondências 'mais visíveis' através do procedimento analógico, assim como partir de outras geometrias sensíveis. Ramírez M. parte da versão alargada do que Brito (1999, p. 58) chamou de 'Ruptura' –a ala do Neoconcretismo que operava de modo a romper os postulados construtivistas–, ao passo que Moraes se volta para 'Vértice'²⁸ –a ala que aspirava a representar o ápice da tradição construtiva–, porém em termos de geometria sensível latino-americana.

2.2. 'MINAS [GERAIS] E COLÔMBIA: A ENFERMIDADE DAS CURVAS'²⁹ POR FREDERICO MORAIS

"A força maior da arte construtiva colombiana reside na escultura –Negret, Eduardo Ramírez Villamizar, Carlos Rojas, John Castles, Felícia Bursztyn– e, talvez por isso, como pelo caráter barroco de sua produção revela certas afinidades com a arte construtiva brasileira. Não exatamente com o Concretismo paulista, mas com a obra de alguns escultores nascidos ou vinculados a Minas Gerais e que em seguida integrariam o Neoconcretismo carioca. [...] John Castles, Felícia Bursztyn e Villamizar estariam respectivamente para Amílcar, Lygia e Weissmann." (MORAIS, 1979, p. 150-1)

Moraes³⁰ nasceu em Belo Horizonte, em 1936. Começou a fazer crítica de arte nos anos 50, nos jornais 'Estado de Minas', 'Diário da Tarde' e 'O Binômio', de Minas Gerais; e em 1966 no 'Diário de Notícias' e 'O Globo', do Rio de Janeiro. Autodidata, tem o título de Notório Saber em história da arte brasileira e contemporânea, concedido pela Secretaria de Educação e Cultura do Rio de Janeiro, e pelo Conselho Federal de

²⁷ Guy Brett em palestra proferida no Centro Universitário Maria Antônia da Universidade de São Paulo, em 05/05/04.

²⁸ Para Salszein (2001, p. 11-12) trata-se da porção contemporânea e a porção moderna do movimento neoconcreto.

²⁹ Subtítulo do capítulo IV, do livro 'Artes plásticas da América Latina: do transe ao transitório'.

³⁰ FREDERICO Guilherme Gomes de Moraes. Disponível em: <http://www.comartevirtual.com.br/fmoraism.htm> Acesso em: 14/07/04.



Educação. Tem sido professor de diversas universidades, diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, da Galeria Banerji, e diretor de Artes Plásticas no MAM/RJ. Participou de vários conselhos e júris internacionais em países como Argentina, Uruguai, Colômbia, Equador e México; assumindo, em 1997, a curadoria da I Bienal de Artes do Mercosul. Sua dedicação à pesquisa da arte latino-americana data da década de 70, quando publica o livro 'Artes plásticas da América Latina: do transe ao transitório'. De seu interesse específico pela vertente construtiva resultaram textos como 'A vocação construtiva da arte latino-americana', de 1978; 'Mathias Goeritz', do mesmo ano; e 'Utopía y forma en Ramírez Villamizar', de 1984.

Amaral (1973, p. 1) o considera um 'crítico militante'. Citando Ragon, ela explica que este se ocupa, entre outras coisas, de reunir artistas que trabalham no mesmo sentido. Também dessa categoria é Marta Traba (BAYÓN, 1984, p. 11). Segundo esta, a função do crítico é "[...] formar uma espécie de bloco de relações entre alguns artistas similares e, então, a partir dessas relações, estabelecer certas pautas [...]". (TRABA In: BAYÓN, 1977, p. 84)

Traba e Bayón formam "a dupla que desencadeou o interesse pela arte e pela história da arte da América Latina." (AMARAL, 1997, p.4) O livro 'Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas', de Traba, foi a primeira tentativa de um crítico por articular características e tendências da arte como uma expressão da cultura latino-americana, por cima das fronteiras políticas de cada um de nossos países (AMARAL In: ARAÚJO, Emma, 1984, p. 10). Um ano depois, em 1974, Bayón organiza o livro 'América Latina en sus artes'. Nele deveria "[...] considerar a América Latina como um todo, integrado pelas atuais formações políticas nacionais. Esta exigência levou os colaboradores do projeto a sentirem e expressarem sua região enquanto unidade cultural [...]". (AMARAL, 1997, p.8) Mais tarde, em 1975, acontece o 'Simpósio de Austin', com o tema da identidade latino-americana. Na ocasião foram convidados a participar críticos de todo o continente. Moraes, entretanto, foi por sua conta. Esses são trechos de algumas das suas intervenções: "Na medida em que entendo a arte como construção da realidade, tenho chegado à conclusão de que não só existe no meu país, Brasil, mas que também é comum a toda América Latina", e "Acredito que o caráter próprio da nossa arte estaria, justamente, na busca dessa vontade geral de construção" (MORAIS In: BAYÓN, 1977, p. 85, 128).

Pairavam no ar questões como identidade cultural, arte latino-americana, e papel do crítico. O paralelo do encabeçado é, seguramente, reflexo desse clima. Nele Moraes aponta afinidades entre artistas (Clark e Bursztyn, Amílcar e Castles, Weissmann e Villamizar), e daí países –Brasil (em particular Minas Gerais) e Colômbia–, sob um ângulo comum –escultura construtiva de caráter barroco (isto é, sensível). Acontece, contudo, que Clark e Bursztyn não coincidem no âmbito construtivo, e entre Amílcar e Castles há quase 30 anos de diferença. Segundo Iriarte³¹, o fato destes últimos terem uma geração de por meio inviabiliza qualquer contraponto, como também não vê relação alguma entre as duas primeiras. Assim sendo, desenvolve-se a seguir a parte do enunciado que se refere a Weissmann e Villamizar, partindo da seguinte pergunta, originalmente formulada por Ramírez M. (2001, p. 50): “(...) muito além das origens comuns ao construtivismo russo e europeu, haveria a possibilidade de nexos ideológicos, conceptuais e visuais ao longo da obra desses criadores latino-americanos?”

2.2.1. A obra de Franz Weissmann

A carreira artística de Weissmann começa no fim da década de 30, do século passado. Dessa época são seus primeiros desenhos, realizados enquanto freqüentava a Escola Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro. Trata-se de exercícios figurativos, com ênfase no nu feminino. Não restam muitos deles, mas a figura 31 é indício da sua então inclinação modernista.

A passagem daí para a terceira dimensão ocorreu rapidamente. Insatisfeito com a orientação acadêmica, Weissmann abandona a Escola e torna-se aluno do polonês Augusto Zamoyski. Com ele aprende escultura, ofício que mais tarde ensina em Belo Horizonte. A figura 32 é uma peça desse período. Trata-se de um torso feminino, maciço e volumoso tanto quanto o desenho da figura 31. A escultura ocupa o espaço, que não a penetra. O ar rodeia mas não atravessa o corpo, nem mesmo por entre as pernas, separadas apenas por uma incisão.

Isso tudo muda aos poucos. Se na figura 32 há rastro de Maillol, nos próximos trabalhos a referência será Henry Moore. A figura 33 é um exemplo claro. Trata-se de

³¹ IRIARTE, Maria Elvira. **Re: Consulta** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por mie Evans@hotmail.com em 03/02/04.



uma pessoa reclinada, com braços e pernas entreabertos, onde o antigo monólito dá passo à cavidade.

Na segunda metade da década de 40, a tendência à síntese e a primazia do vazio serão cada vez mais fortes. A figura 34, do tempo em que Weissmann lecionava na Escola do Parque, exemplifica essa questão. Ela leva adiante o problema do adelgaçamento da massa. Eliminado o volume, o artista opta por delinear a silhueta com um fio. Este ainda descreve um ser humano, embora despojado de detalhes. À primeira vista, a figura 35 não transmite a mesma imagem. Aparentemente não alusiva, a referência pode ser contudo antropomorfa. Já a figura 36, da mesma série da 35 e da 34, rompe com o natural.

O caminho é, então, o abstracionismo. Não exatamente o geométrico, ou pelo menos não muito antes do *Cubo vazado* (fig. 37). A obra, executada em função da I Bienal de São Paulo, de 1951, marca o rompimento definitivo de Weissmann com a tradição representativa. Algumas novidades introduzidas serão recorrentes nas décadas seguintes, ao passo que outras sumirão. A principal constante é o cubo, que vira seu cânone estrutural. O cubo físico, e mais importante ainda, o virtual. Na linguagem construtiva, a forma gerada pelo espaço é chamada de 'vazio ativo'³². Nesse caso, o vazio assume a forma de um cubo (interior e impalpável, no entanto poderoso). Nessa escultura o nada é superior à matéria, daí seu caráter revolucionário. A matéria, entretanto, também não poderia ser tachada de convencional. A argila moldada, a pedra esculpida, e o bronze fundido, foram aqui substituídos pelo alumínio soldado. Mais do que escultura, trata-se propriamente de construção. Ainda que pareça um volume sólido, a peça é oca e suas faces se ligam entre si como paredes numa casa. Há nisso certo engano, motivo que talvez o levou a insistir pouco na mesma operação.

Daí para frente a tendência será trabalhar com planos, ou com os fios que já faziam parte de seu vocabulário desde a fase figurativa. Outros recursos que irão voltar são o apoio nas arestas e a quarta dimensão. O *Cubo vazado* gira em torno de um eixo central, cinetismo que no futuro será conseguido pelo deslocamento do espectador. A figura 38, entretanto, demanda mais do que deslocamento: participação ativa. Trata-se de dois *Us*, que se encaixados no sentido macho-fêmea formam um cubo perfeito. Já

quando separados, o espaço preso se libera, e flui pelos interstícios. Toda a ação depende de um terceiro, evidenciando assim a sintonia de Weissmann com o vindouro Neoconcretismo.

A figura 39 é dessa fase. Nela, a lâmina quadrada –matriz da figura anterior– forma um módulo crescente em sentido vertical. Como numa torre de cartas de baralho, quadrados pretos voltados para a direita são intercalados em altura com quadrados brancos voltados para a esquerda. Os pontos de apoio são as esquinas, e o vazio central é um pilar de seção quadrangular, que tende ao infinito como a progressão das chapas de metal.

A figura 40 é outra tentativa modular. Enlaçados um no outro, dois cubos parecem o início de uma série precocemente interrompida. Os cubos, ou melhor, os hexágonos de arame, exploram o mesmo conceito do vazio ativo da figura 37. Como numa impressão gestáltica, ora vemos dois polígonos, ora dois poliedros. De fato, a primeira visão dos fios é planar, mas quando se transformam em volumes, o ‘peso’ do ‘cubo’ sustentado numa das arestas transmite a sensação de desequilíbrio e desafio da gravidade.

Com algumas variações e intervalos, os *Fios* ou *Esculturas lineares* estarão presentes no trabalho de Weissmann até épocas recentes. Da mesma forma o *Módulo neoconcreto*, concebido em 1957 e fértil ainda no novo século. O módulo, inicialmente empregado na figura 41, é uma chapa quadrada de metal, com uma circunferência vazada ao meio³². Em *Espaço circular em cubo virtual* dois deles são acoplados por soldadura, após terem sofrido ações de corte e dobra. O resultado é uma escultura em escala humana, projetada para permitir a passagem do transeunte. Além do tamanho e da possibilidade de penetração, outras novidades são a abolição do pedestal e a aparição das formas circulares, com o vazio esférico como consequência.

Depois de abraçar o Neoconcretismo, Weissmann viaja a Europa e Oriente. A experiência desperta nele impulsos expressionistas, que dão início a uma nova fase. Os primeiros frutos são os *Amassados* (fig. 42), ou chapas de zinco batidas. Numa espécie de retrocesso, a construção dá passo à destruição, e a terceira dimensão ao plano.

³² Termo cunhado por Gabo e Pevsner no ‘Manifesto Realista’.

³³ De acordo com Salszein (2001, p. 34) esses elementos podem ter sido sobras da produção de respiradouros de ônibus, obtidos na fábrica Ciferal, de propriedade de Fritz Weissmann, irmão do artista.

Novamente as obras voltam à parede, só que agora parecem informalistas. O artista golpeia o material até deixar nele marcas de sua violência. No início elas são caóticas, mas depois de um tempo surge a ordem da desordem. É o que se vê na figura 43, da série de desenhos subsequente: traços circulares compassados, repetitivos e homogêneos.

Terminado o desvio retorna ao Brasil, e pouco depois à abstração geométrica. É o caso de *Arapuca* (fig. 44), da IX Bienal de São Paulo, onde além da 'volta à ordem', surpreende a introdução da cor. Esta, contudo, só ganha autonomia a partir dos *Relevos*. Os *Relevos* ou *Janelas metafísicas* são chapas bidimensionais de metal pintado, abertas em pontos que deixam à vista a camada anterior (fig. 46).

Mas antes dos *Relevos*, na passagem dos anos 60 para 70, Weissmann ainda volta aos *Fios*. Isso acontece por ocasião da mostra 'Objeto e participação' em Belo Horizonte, e das bienais de Antuérpia e de Veneza (fig. 45). Nesses eventos os *Fios* cobram dimensões ambientais, à maneira de arquiteturas transparentes, também chamadas de *Módulos monumentais*.

Pouco tempo depois, surgem as *Cantoneiras*. Elas são justaposições de perfis de metal pintado, não perpendiculares ao chão. Tal como o sugere a figura 47, nessa série a diagonal desempenha um papel fundamental. É ela que imprime à obra suas principais características: a projeção no espaço e a sensação de leveza. Esta última, apenas a ilusão que resulta da suspensão da peça no ar, indiferente ao peso do ferro.

As *Cantoneiras* desembocam nas *Flores de aço*. Estas são formadas por planos dobrados trapezoidais, e não retangulares como nas antecessoras (fig. 48). A mudança traz consigo uma explosão de ângulos que libera a obra do anterior rigor ortogonal. Não há ângulos retos na natureza, e não à toa o artista dá à série um nome natural.

Nos anos 80, Weissmann lança as *Fitas*. Tratam-se de tiras delgadas de metal, semelhantes aos *Fios*. Isto, no sentido das proporções: muita largura, para pouca altura e profundidade. Mas, se os *Fios* traçam 'desenhos no espaço', as *Fitas* fazem 'rabiscos'. Na figura 49 a diferença está no gesto: além de dobrar, Weissmann agora torce. À torção implica o deslocamento do material em duas direções, enquanto a dobra conduz só a uma. Tal operação converteu-se em assunto temático, como nas figuras 50 e 51, e persiste em alguns *Desarticulados*, como na figura 52.

Contudo, há fitas em que o artifício é outro. Na figura 53, por exemplo, a atenção recai na diminuição progressiva da seção dos segmentos. Note-se que se desfeitos os movimentos, o ponto de partida não é uma fita, mas um plano. Daí até a figura 54 a distância é curta. Nisso Weissmann acaba se parecendo a Amílcar. Na figura 55, muito anterior à precedente, o artista usa uma manobra típica do colega: corte e dobra de um plano, até sua espacialização – Weissmann antes extrai um quadrado, ao passo que Amílcar nunca retalha a lâmina.

Dos últimos trabalhos, a série mais importante é *Mondrianas*, que resulta de uma nova volta aos *Fios* (fig. 56). Dessa vez, entretanto, o artista preenche alguns espaços vazios com cor. Planos em cores primárias que por coincidência acabam remetendo às pinturas do artista holandês, de quem Weissmann empresta o nome.

2.2.2. A obra de Eduardo Ramírez Villamizar

Reconhecido como escultor, Villamizar se inicia na arte como pintor. A estréia acontece em 1945, numa exposição coletiva. Na época o artista realiza aquarelas, ao estilo da figura 57. Trata-se de trabalhos figurativos, geralmente retratos. Daí parte para o óleo, virando logo expressionista. O tema principal é a violência, que exprime à maneira de Rouault (fig. 58). Mais tarde alista-se na abstração, pela via do cubismo. Apesar do cubismo ainda partir da natureza, o artista treina na redução do real a formas geométricas (fig. 59). Lentamente abandona a figura humana, e aos poucos qualquer lembrança objetual (fig. 60).

Depois de uma estadia em Paris, Villamizar volta à Colômbia levando a semente geométrica. Não da geometria clássica, mas daquela que Traba diz 'fantástica' (1958a, p. 85). Nas obras do regresso linhas retas viram curvas, formas abertas se deparam com formas fechadas, imbricam-se, entrelaçam-se, num jogo ambíguo de superposições. Tudo ao redor de um motivo principal, seja este um círculo, um ponto de interseção, ou uma cor (fig. 61). No início a paleta cromática é variada, mas logo se reduz às cores primárias, e mais tarde às não cores (fig. 62). Do duelo entre o branco e o preto só resta o primeiro, o que acelera a passagem da pintura para o relevo.

Os relevos são planos brancos superpostos, feitos em gesso ou madeira (fig. 63). Há, porém, casos que fogem à regra: relevos em concreto, bronze, ou folha de ouro; relevos

brancos com pontos de cor, ou completamente coloridos; e *Homenagem ao poeta Gaitán Durán* (fig. 65). Este último pode ser visto como um relevo isento, ou como uma escultura frontal. Ele representa o topo da fase atual e o elo com a seguinte; ou seja, a culminação de um processo gradual de separação da base e o anúncio das esculturas de *bulto-redondo*.

As esculturas geométricas de Villamizar nunca foram maciças. A experiência dos relevos lhe permitiu passar diretamente para a estrutura laminar. Aliás, as primeiras esculturas ainda insistem na lógica do relevo, só que livre da parede (fig. 66). Já na X Bienal de São Paulo, de 1969, o artista faz uma apresentação diferente. Esta reúne trabalhos de até cinco anos atrás, em materiais plásticos e madeira. Dentre os vários estágios à mostra, destacam-se três momentos: –o primeiro, representado por *Saudação ao astronauta* (fig. 67), em que o espaço ainda rodeia a escultura, ou melhor, o obelisco; –o segundo, representado por *Contato central* (fig. 68), em que o espaço penetra a escultura e acumula toda a energia ao centro; –e o terceiro, representado por *Construção vermelha* (fig. 69), em que a energia de dentro da escultura parece impeli-la para fora.

De volta aos Estados Unidos, onde mora desde 1967, Villamizar implanta *Quatro torres* (fig. 72). Trata-se de um módulo de concreto de grandes dimensões, empregado também em *Colunata*, e *Dezesseis torres*. O visitante pode penetrar as 'construções', que de fato lembram arquiteturas –peristilos, ou até mesmo o Parthenon. Em 1972, é feita uma série do protótipo em escala reduzida, a fim de permitir ao público novas combinações (fig. 73).

Quatro anos depois, na XXXVII Bienal de Veneza, Villamizar apresenta um novo projeto. Este tem origem na obra *De Colômbia a John Kennedy* (fig. 74), doada à cidade de Washington. Trata-se de um cubo 'virtual', inclinado a 30°. Até então, o artista tinha explorado os ângulos retos, e inclusive o apoio nas arestas, mas os ângulos agudos são novidade. Em Veneza, eles viram regra. A solução, tal como visto na figura 75, parece dotar a obra de movimento. Um movimento horizontal, porém, detido, por causa da forte fixação da peça ao chão.

A impressão de movimento é um efeito largamente buscado pelo artista. Recém introduzida, a diagonal contribui a esse respeito pela interrupção do estado de repouso inerente à horizontal (fig. 76). Outros meios são a repetição, e o crescimento. Na figura

77, um módulo aumenta de tamanho à imagem de um caracol, criando a sensação de desenvolvimento infinito. O caracol é um dos temas preferidos de Villamizar, aparecendo com frequência desde as primeiras esculturas até a fase dos anos 90. Em finais da década de 70, ele divide espaço com pássaros, flores, caranguejos, e outros entes naturais; com fragmentos do mundo tecnológico como as naves espaciais; ou do mundo arquitetônico como a catedral. Derivadas das últimas pesquisas, tais obras são complexas e angulosas, características que garantem ao trabalho a animação pretendida pelo autor.

Os anos 80 distinguem-se pelo interesse nos motivos pré-colombianos. Interesse antigo, pois desde jovem Villamizar costumava visitar o Museo del Oro em Bogotá, tinha viajado ao sítio arqueológico de San Agustín na Colômbia, e às ruínas astecas no México. Muitas obras resultaram dessa paixão, mas nada foi tão marcante como a viagem a Machu-Picchu no Peru, em 1983. Se nos anos 60 o artista esteve atento à ourivesaria pré-hispânica, duas décadas depois ele observaria a arquitetura. O ciclo temático que resulta dessa experiência toma o nome de *Lembranças de Machu-Picchu*.

As *Lembranças de Machu-Picchu* (fig. 78) são grandes planos retangulares de ferro oxidado, que rendem tributo aos muros da cidade inca. Escalonados ou em zig-zag, eles aludem a terraços, canais, aquedutos, e demais elementos urbanísticos. A série que lhe segue pode ser vista na XIX Bienal de São Paulo, de 1987, à qual Villamizar assiste como convidado. Na ocasião apresenta dez peças (Anexo 7.3.5), duas delas posteriormente doadas ao MAM/RJ. Do ponto de vista temático e formal, essas *Máscaras* denotam um retorno ao primitivo: à simetria, à base, ao hierático, ao icônico. Outras peças como *Pedra cansada*, e *Caracol* (Anexo 7.3.5) voltam atrás no sentido da retomada do volume. Se antes de 1983 a tendência era sugeri-lo, nesse momento ele aparece explícito, e mais: fechado.

O futuro terá outras propriedades, mas sempre fiéis àquilo revelado em Machu-Picchu. Na década de 90 notam-se vários caminhos. De uma parte a exacerbação da forma diamantina, das pontas, e dos ângulos fechados (fig. 82). Outra linha são as lâminas curvadas, operação antes raramente usada (fig. 81). Mais uma opção são os *Aerólitos* (fig. 79), corpos rombóides encravados ou suspensos por uma das pontas. E finalmente os relevos (fig. 80), semelhantes a maquetes ou plantas arquitetônicas.

Poucos meses antes de morrer, Villamizar preparava um projeto para o Club El Nogal, de Bogotá, recentemente objeto de um atentado terrorista. A proposta, ainda em amadurecimento, aproximava-se dos relevos da década de 60, semelhantes a partituras musicais (fig. 64). O artista volta assim a um dos momentos mais líricos de sua carreira, da que, aliás, é o encerramento.

Figura 31

Franz Weissmann
Sem título, c. 1939
grafite
dimensões desconhecidas

**Figura 32**

Franz Weissmann
Sem título, c. 1945
argila
dimensões desconhecidas

**Figura 33**

Franz Weissmann
Figura sentada, c. 1945
bronze
dimensões desconhecidas

**Figura 34**

Franz Weissmann
Figura linear, 1949-1950
bronze
dimensões desconhecidas

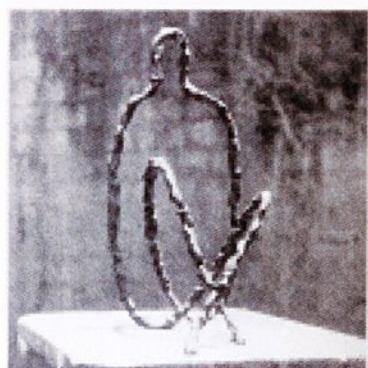


Figura 35
 Franz Weissmann
Figura linear, 1949-1950
 bronze
 dimensões desconhecidas

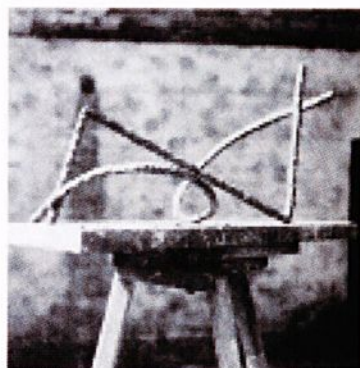


Figura 36
 Franz Weissmann
Figura linear, 1949-1950
 bronze
 dimensões desconhecidas



Figura 37
 Franz Weissmann
Cubo vazado, 1951-1981
 aço
 75 x 75 x 75 cm

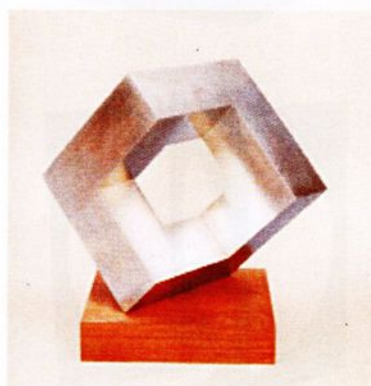


Figura 38
 Franz Weissmann
Cubo aberto, 1952-1953
 alumínio
 50 x 100 x 50 cm

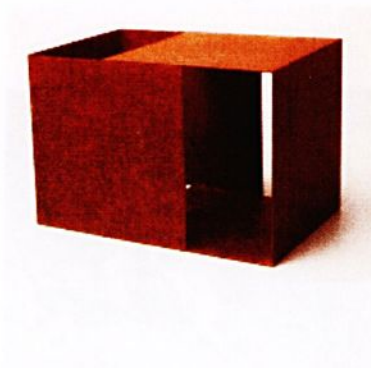


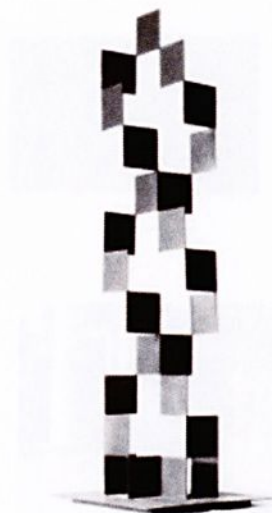
Figura 39

Franz Weissmann

Coluna concretista, 1952-1953

ferro

240 x 40 x 40 cm

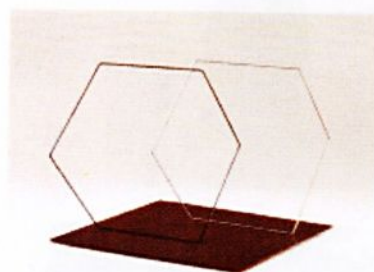
**Figura 40**

Franz Weissmann

Dois cubos lineares virtuais, 1954

ferro pintado

52 x 77 x 55 cm

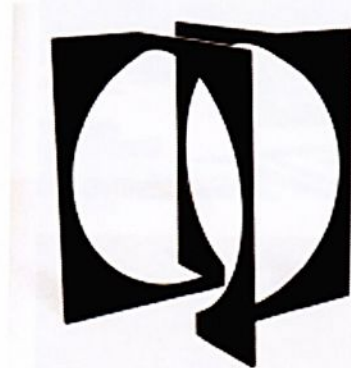
**Figura 41**

Franz Weissmann

Espaço circular em cubo virtual, 1958

aço pintado

300 x 300 x 300 cm

**Figura 42**

Franz Weissmann

Amassado, c. 1963

zinco

75 x 99,5 x 4 cm

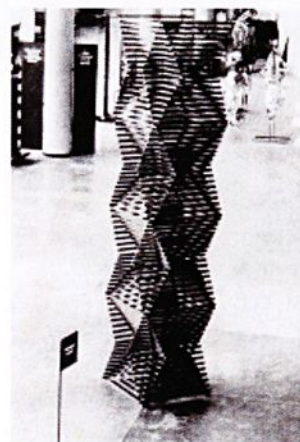


Figura 43

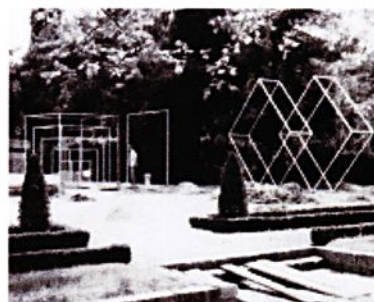
Franz Weissmann
Sem título, 1964
nanquim
47,5 x 69,5 cm

**Figura 44**

Franz Weissmann
Arapuca, 1967
madeira pintada
500 x 100 x 100 cm

**Figura 45**

Franz Weissmann
Módulos monumentais, 1972
alumínio
dimensões variáveis

**Figura 46**

Franz Weissmann
Relevo, c.1974
duralumínio pintado
60 x 120 x 10 cm

**Figura 47**

Franz Weissmann
Cantoneiras, 1975
aço pintado
225 x 210 x 300 cm



Figura 48
 Franz Weissmann
Flor de aço, 1986
 aço pintado
 450 x 500 x 450 cm



Figura 49
 Franz Weissmann
Fita, c.1981
 ferro pintado
 58 x 60 x 50 cm



Figura 50
 Franz Weissmann
Quadro em torção no espaço, 1985
 aço pintado
 200 x 160 x 220 cm



Figura 51
 Franz Weissmann
Lâmina larga em torção no espaço, 1980
 aço pintado
 220 x 220 x 220 cm



Figura 52
 Franz Weissmann
Cubo desarticulado, 1981
 ferro pintado
 51 x 48 x 60 cm



Figura 53

Franz Weissmann

Fitas decrescentes no espaço, 1992

aço

220 x 220 x 235 cm

**Figura 54**

Franz Weissmann

Retângulo vazado, 1996

aço

320 x 280 x 250 cm

**Figura 55**

Franz Weissmann

Quadrado aberto em fitas, 1985

aço pintado

240 x 240 x 120 cm

**Figura 56**

Franz Weissmann

Mondriana, 1994

ferro e madeira pintados

30 x 30 x 30 cm

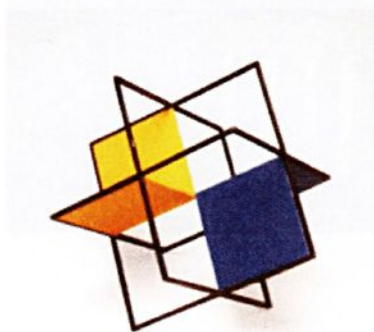


Figura 57

Eduardo Ramírez Villamizar
Retrato de Lilian Peñuela, 1946
 aquarela
 75 x 62 cm

**Figura 58**

Eduardo Ramírez Villamizar
Luta de Jacob com o anjo, 1947
 óleo s/tela
 70 x 50 cm

**Figura 59**

Eduardo Ramírez Villamizar
Mulher costurando, 1949
 óleo s/masonite
 47 x 62 cm

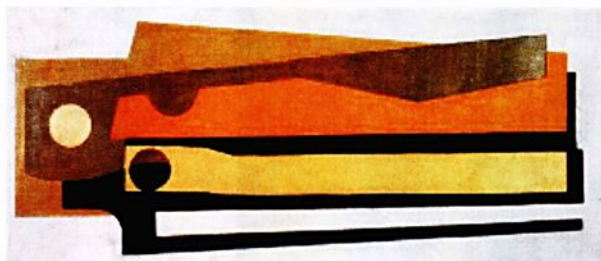
**Figura 60**

Eduardo Ramírez Villamizar
Taça azul, 1953
 óleo s/papel
 33 x 26,5 cm



Figura 61

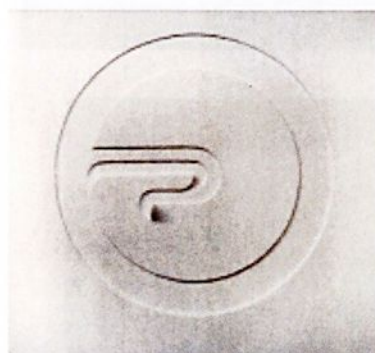
Eduardo Ramírez Villamizar
El dorado n.2, 1957
 óleo s/tela
 150 x 65 cm

**Figura 62**

Eduardo Ramírez Villamizar
Branco e preto, 1958
 óleo s/tela.
 142 x 123 cm

**Figura 63**

Eduardo Ramírez Villamizar
Relevo circular, 1960
 relevo em madeira
 80 x 80 cm

**Figura 64**

Eduardo Ramírez Villamizar
Homenagem a Vivaldi, 1963
 madeira
 dimensões desconhecidas

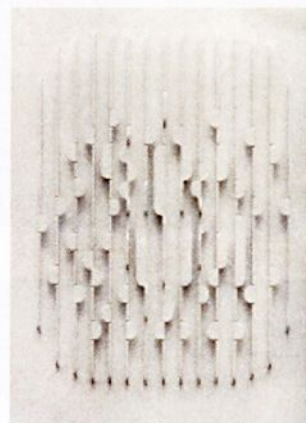
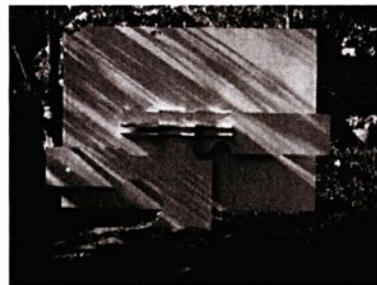
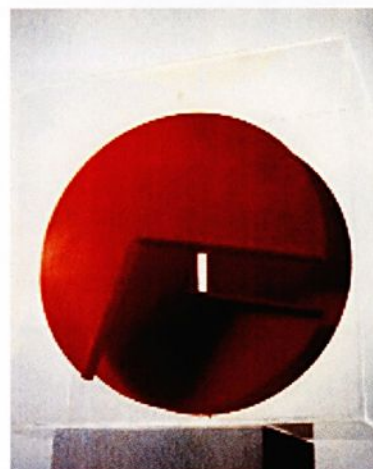


Figura 65

Eduardo Ramírez Villamizar
Homenagem ao poeta Gaitan Duran, 1964
 metal
 alt. 185 cm

**Figura 66**

Eduardo Ramírez Villamizar
Circulo roto, 1967
 metal
 dimensões desconhecidas

**Figura 67**

Eduardo Ramírez Villamizar
Saudação aos astronautas, 1964
 madeira pintada
 247 x 108 x 85 cm

**Figura 68**

Eduardo Ramírez Villamizar
Contato central n.3, 1968
 acrílico
 56 x 91 x 50 cm

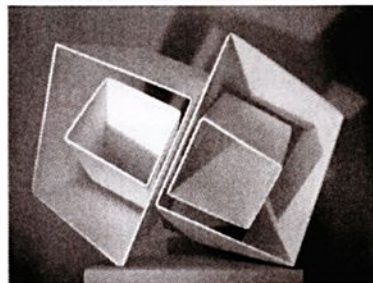
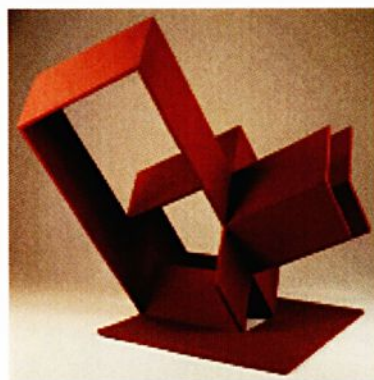
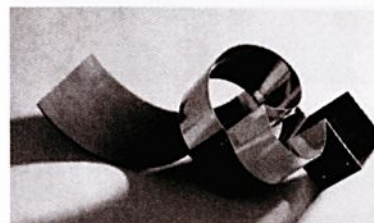


Figura 69

Eduardo Ramírez Villamizar
Construção vermelha, 1969
 madeira pintada
 90 x 103 x 127 cm

**Figura 70**

Eduardo Ramírez Villamizar
Lembrança de Rio n.1, 1969
 alumínio e acrílico
 61 x 151 x 51cm

**Figura 71**

Eduardo Ramírez Villamizar
Cubo, c. 1969
 metal
 27 x 27 x 27 cm

**Figura 72**

Eduardo Ramírez Villamizar
Quatro Torres

**Figura 73**

Eduardo Ramírez Villamizar
Relevo modular, 1971
 madeira
 dimensões desconhecidas

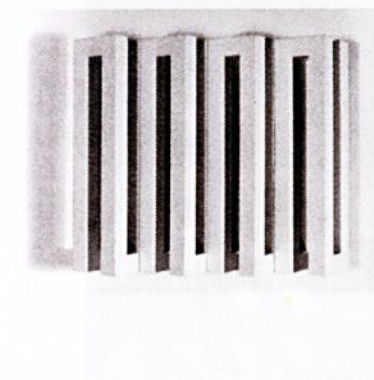


Figura 74

Eduardo Ramírez Villamizar
De Colômbia a John Kennedy, 1973
 metal
 dimensões desconhecidas

**Figura 75**

Eduardo Ramírez Villamizar
Construção como nave espacial, 1976
 metal pintado
 55 x 113 x 100 cm

**Figura 76**

Eduardo Ramírez Villamizar
Nave espacial, 1979
 metal pintado
 60 x 80 x 100 cm

**Figura 77**

Eduardo Ramírez Villamizar
Caracol de crescimento ilimitado, 1980
 metal pintado
 alt. 280 cm

**Figura 78**

Eduardo Ramírez Villamizar
Lembrança de Machu Picchu n.4 cascata, 1984
 ferro oxidado
 alt. 227 cm



Figura 79

Eduardo Ramírez Villamizar

Aerólito n.3, 1992

ferro oxidado

230 x 122 x 122 cm

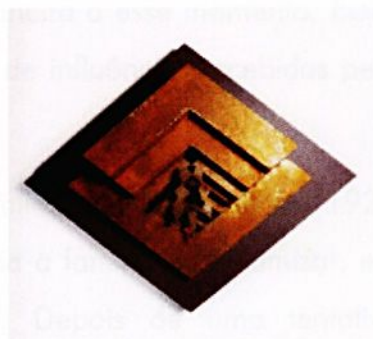
**Figura 80**

Eduardo Ramírez Villamizar

Relevo galápagos, 1995

ferro oxidado

13 x 60 x 70 cm

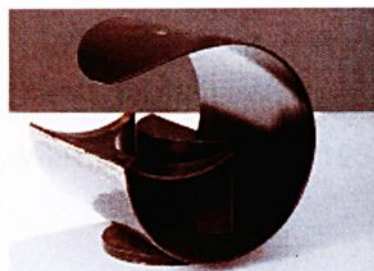
**Figura 81**

Eduardo Ramírez Villamizar

Caracol, 1998

ferro oxidado

21 x 21 x 21 cm

**Figura 82**

Eduardo Ramírez Villamizar

Oferenda Ritual Muisca, 2000

ferro oxidado

42 x 49 x 32 cm



3. WEISSMANN E VILLAMIZAR

3.1. PARALELOS BIOGRÁFICOS

Franz Weissmann (1911) e Eduardo Ramírez Villamizar (1922-2004) são da mesma geração. Há mais de uma década de diferença entre os dois, mas, segundo Dromel (apud FERNANDEZ, 1986, p. 63), o passo de uma geração a outra acontece num espaço de 15 anos. De acordo com Fernández (1986, p. 62), "Se o momento histórico determinado é feito pelos homens desse momento, no qual confluem os mesmos acontecimentos, poderia se falar de 'grupos' de homens que respondem de uma mesma maneira a esse momento. Esses homens formariam uma geração, que é uma comunidade de influências recebidas pela anterior e de preocupações análogas."

Weissmann nasce na Áustria, mas muda-se com a família para o Brasil. Em 1921 transferem-se de Santos para São Paulo, assim como o faria a família de Villamizar, em 1930, de Pamplona para a capital do departamento. Depois de uma tentativa malsucedida de estudos de engenharia, Weissmann matricula-se em arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, no ano de 1939. Villamizar opta pela mesma carreira, em 1940, na Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Inadaptados, ambos trocam a arquitetura por aulas de arte, Weissmann ainda em 1939, e Villamizar em 1945, na Escuela de Bellas Artes.

A primeira apresentação pública de Weissmann ocorre em 1946. A de Villamizar já tinha acontecido um ano antes, sendo que as duas foram exposições coletivas, ligadas às instituições de ensino que tinham há pouco abandonado. Daí, ambos seguem duas figuras importantes: Edgar Negret, no caso de Villamizar, em 1947; e Alberto da Vega Guignard, no caso de Weissmann, em 1948.

O começo da década de 50 é definitivo para os dois artistas. Em 1951, Weissmann submete à I Bienal de São Paulo, a primeira escultura construtiva brasileira: *Cubo Vazado* (fig. 37). Em 1952 Villamizar volta da Europa e realiza a primeira exposição abstrata da Colômbia. Ambos são, pois, precursores em seus países. Em 1957 confrontam seus trabalhos por primeira vez, na IV Bienal de São Paulo. Weissmann leva o Prêmio Nacional de Escultura por *Coluna concretista* (fig. 39), num momento em que Villamizar ainda fazia pintura (Anexo 7.3.1).



Em 1958, Weissmann obtém o Prêmio de Viagem ao Exterior do VII Salão de Arte Moderna do MEC, e, no mesmo ano, Villamizar consegue o *Guggenheim International Award*. O dinheiro permite a Weissmann viajar à Europa, e a Villamizar aos Estados Unidos. Este último participa da V Bienal de São Paulo com quatro pinturas (Anexo 7.3.2) que Weissmann não conhece por se encontrar fora do país. Na Espanha nesse momento, Weissmann se aproxima do escultor basco Jorge Oteiza.

Weissmann tinha conhecido Oteiza na IV Bienal de São Paulo, onde obteve o Prêmio Internacional de Escultura. Segundo Weissmann (apud DA SILVA, 2001, p. 21, 23), “Meu trabalho era tão parecido com o dele, esteticamente falando, que levei até um susto. Ele também fazia esculturas construtivas e os dois seguíamos o mesmo caminho.” E Ortega completa: “O Oteiza, assim como o Franz, tinha se proposto a desarticular o cubo, ele cortava o cubo segundo um processo diferente, mas a idéia era a mesma. Em 1948, o Franz já estava se propondo a colocar a escultura apoiada em três pontos tocando o mínimo no chão. E o Oteiza estava na Espanha, escrevendo um texto e dizendo que toda boa escultura deveria estar apoiada em três pontos. Foi uma enorme coincidência que surpreendeu os dois. Depois, chegamos a conversar com Oteiza e ele contou a mesma coisa que o Franz. Quando ele chegou ao Brasil levou o maior susto quando viu uma outra pessoa fazendo as mesmas idéias. As diferenças são poucas, existem trabalhos desse período que a gente olha e não consegue distinguir qual é do Franz e qual é do Oteiza.”

Na década de 40, Oteiza tinha sido convidado por um período de seis meses à Universidad de Popayán, na Colômbia. Mesma universidade em que atuava Negret, primeira referência de Villamizar. Oteiza influenciou muito na carreira de Negret, e através dele no próprio Villamizar, segundo ele mesmo afirma (Anexo 7.2): “(...) passou-me todos os conhecimentos e tudo aquilo que Oteiza tinha lhe ensinado”. Entre eles um exemplar do ‘Universalismo Construtivo’ de Torres-García, leitura que mudaria definitivamente sua visão da arte.

Negret e Villamizar participaram da bienal em que Weissmann e Oteiza obtiveram o prêmio nacional e internacional, respectivamente. Os colombianos não assistiram pessoalmente, pelo que é possível que Oteiza tivesse introduzido seus trabalhos a Weissmann, ou se referido a eles uma vez se encontraram na Espanha. Ou vice-versa:



Oteiza e Negret nunca romperam laços, pelo que também é viável que Negret tivesse recebido notícias de Weissmann através de Oteiza, e transmitido a Villamizar.

Não foi possível entrar em contato com Weissmann, e as lembranças de Villamizar eram difusas. De acordo com ele (Anexo 7.2), foi através de Marta Traba que se conheceram na Colômbia muitos artistas da América Latina, e por aí os brasileiros. O mais provável é que os dois tenham se encontrado na X Bienal de São Paulo, de 1969. Seis anos antes, Villamizar tinha participado da VI edição do evento com uma série de relevos (Anexo 7.3.3), que Weissmann também não chegou a conhecer por se encontrar ainda na Europa. Em 1969 está de volta no Brasil, mas adere ao grupo de artistas que se recusa a participar da X Bienal, em solidariedade ao boicote internacional que protestava contra a ditadura. É fatível, contudo, que tenha visitado o pavilhão da Colômbia e até falado com Villamizar, que veio construir parte de seu trabalho *in situ*. Este apresenta oito peças (Anexo 7.3.4) com as quais conquista o Segundo Prêmio Internacional de Escultura. O prêmio é um divisor de águas, embora alguns opinem que a deserção de grande parte dos artistas internacionais diminui seu triunfo.

Encerrada a bienal, Villamizar permanece por um tempo no Rio de Janeiro. Não os seis meses que fala a literatura, mas umas poucas semanas em palavras do próprio artista. Nesse período não se lembra de ter feito contatos no meio carioca, nem encontrado Weissmann, que morava na mesma cidade. Também não fez nenhuma exposição ou venda, nem encarregou ninguém de sua representação –a Galeria Bonino, por exemplo, que já agenciava a Negret. Tampouco realizou nenhuma obra, sendo que só nos Estados Unidos viram-se os efeitos da viagem: as *Lembranças de Rio* (fig. 70). “Em Brasil surgiram meus ângulos retos –diz Villamizar– Pensei em trabalhar só com eles e com cubos para fazer contraponto à exuberância do trópico. Mas o mais curioso é que tendo voltado a Nova York e começado a trabalhar, tudo o que saía eram curvas. Durante o ano inteiro tentei me liberar dessa ‘enfermidade das curvas’.” (apud MORAIS, 1984, p. 47-8) E finalmente se liberou, passando esse momentô para sua historiografia como um simples divertimento.

Poucos anos depois, ambos artistas se alternam na Bienal de Veneza. Weissmann na XXXVI, e Villamizar na XXXVII. A sincronia não se estende à exposição ‘America Latina: Geometria Sensível’, realizada no MAM/RJ, em 1978. Weissmann é convidado mas não



Villamizar, que sempre estranhou sua exclusão. Em 1979, os dois novamente confluem na XV Bienal de São Paulo, onde integram a revisão histórica –provavelmente só com fotografias. Nesse mesmo ano, Villamizar é convocado a instalar uma escultura no Parque Ecológico do Rio Tieté, em São Paulo. Segundo Amaral (1979, p. 48), Weissmann também teria sido cogitado para participar do projeto, junto com outros escultores brasileiros e latino-americanos.

Em 1984, a obra de Villamizar volta a ser vista no Brasil, por ocasião da exposição itinerante 'Colombia en tres dimensiones'. Três anos depois participa como convidado especial na XIX Bienal de São Paulo. O tema da exposição era 'Utopia versus Realidade', e foi dividida em núcleos históricos e contemporâneos. Villamizar fazia parte do primeiro, ao passo que Weissmann se encontrava na exposição especial 'Em busca da essência– Elementos de redução na arte brasileira', a cargo de Gabriela Wilder. Segundo Sheila Leirner (1987, p. 20), curadora do evento, agrupamentos de trabalhos neogeométricos presentes na 'Grande Coleção' seriam contrapostos às fontes históricas formalistas (Villamizar, Domela, Spescha), e às obras de 'Em busca da essência'. Weissmann participou com seis obras –quatro colunas, um quadrado e uma fita– e Villamizar com dez peças da série *Lembranças de Machu-Picchu* (Anexo 7.3.5). Era a segunda e última viagem de Villamizar ao Brasil³⁴, e dessa vez também não se lembra de ter encontrado o colega.

No fim da bienal, duas obras de Villamizar são doadas ao MAM/RJ: *Mascara ritual* e *Lembrança de Machu-Picchu*. Em 1997, esses mesmos trabalhos são emprestados à I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em Porto Alegre. Colômbia não faz parte desse tratado, mas Moraes, curador da mostra, decide realizar uma leitura abrangente da arte latino-americana sem fazer restrições geográficas. Weissmann e Villamizar se encontram na Vertente Construtiva.

Para Villamizar, a última vez que ele ou seu trabalho apareceram no Brasil foi em 1987, na XIX Bienal de São Paulo. No entanto, sua escultura *Construção vermelha* (fig. 69), doada ao MAC/USP em 1969, é freqüentemente exibida ao público. Pelo menos 16 vezes em todo este tempo, sendo a última, a exposição em curso 'Prêmios Bienais no

³⁴ A primeira foi em 1969, na X Bienal de São Paulo.



Acervo MAC/USP³⁵.

O reconhecimento atual do artista difere muito do que foi a recepção pelos brasileiros nos primeiros anos de carreira. Foram seis participações na Bienal, sendo que das três primeiras não resta um só comentário da imprensa a seu respeito. Esse tratamento, no entanto, era concedido à arte latino-americana em geral. As notas jornalísticas eram usualmente reprises das palavras dos mesmos comissários, e os prêmios, quando houve, facilmente coincidiam com a participação de um júri latino-americano.

Villamizar nunca vendeu alguma obra no Brasil, sendo difíceis até as doações. Em 1969, depois de conseguir o Segundo Prêmio Internacional de Escultura na X Bienal de São Paulo, cede quatro das peças vencedoras ao MAM/RJ, MAM/SP, Palácio das Artes de Belo Horizonte, e MAC/USP. Só o último aceita. O artista, entretanto, se prezava de ter obra num museu brasileiro, e em alguns textos inclusive figura como integrando coleções particulares. Indagado sobre isto último, o artista diz não lembrar. Já Leirner³⁶, colecionador paulista de arte construtiva, afirma não saber de ninguém no Brasil que possua obra de colombiano.

Em comparação com Weissmann, do qual não há rastro na Colômbia, a passagem de Villamizar pelo Brasil foi lucrativa. Na verdade, não fosse a Bienal de São Paulo, Villamizar teria sido raramente visto por aqui. O evento permitiu reunir a arte latino-americana, num momento em que nenhum outro espaço do mundo a considerava. Villamizar mesmo reconhece ter crescido após a experiência brasileira.

3.2. PARALELOS CONCEITUAIS

No livro 'América Latina: do transe ao transitório', Moraes (1979, p. 150-1) não especifica os parâmetros que emprega para comparar a arte construtiva brasileira e colombiana, comentando apenas o caráter barroco das duas. Aparte, o autor diz que o dinamismo espacial das esculturas de Weissmann está próximo das torções barrocas (MORAIS, 1981), e chama Villamizar de barroco por antagonismo aos excessos rigoristas da arte construtiva

³⁵ Em algumas ocasiões tem coincidido com Weissmann, como em 'Tendências Construtivas no Acervo do MAC/ USP', em 1996.



(MORAIS, 1984, p. 53), logo não se trata da mesma questão. Em outra passagem (MORAIS, 1984, p. 48), aclara que os dois artistas se aproximam pelo caráter austero e rigoroso de suas obras e pelo amor às estruturas ortogonais. Onde mais eles coincidem é o que se pretende estabelecer a seguir.

A começar do processo criativo. À pergunta de se parte do desenho ou trabalha direto no tridimensional, Weissmann (apud DA SILVA, 2001, p. 20) responde: “Faço diretamente os pequenos modelos. No tempo da escultura figurativa modelava diretamente na argila, não partia do desenho. Nos trabalhos atuais também parto diretamente do material.” Assim mesmo Villamizar. Segundo Montealegre (1976, p. 41), “As esculturas de Ramírez Villamizar têm sido trabalhadas diretamente no espaço: não existe uma idéia que antecede o início do trabalho, este surge como verificação imediata, *modelando* com lâminas de papelão ou de madeira (...)”. A atitude de Weissmann coincide com o princípio do Neoconcretismo, de ênfase à intuição como requisito fundamental do trabalho artístico. Já Montealegre acredita que o impulso inicial do trabalho de Villamizar está mais perto da *Action painting*, isto é, da reivindicação da ação diante da idéia.

Nenhum dos dois, portanto, é escravo da geometria. Segundo Roels (1998, p. 22), uma das características mais marcantes da abordagem geométrica de Weissmann é, paradoxalmente, o pouco uso de recursos estritamente ‘racionais’ em sua escultura. De Villamizar, Morais (1984, p. 41) afirma que a geometria é apenas uma ferramenta que usa para se expressar. “Não deixo que a geometria domine minha obra –diz Villamizar–. Eu acho que a expressão e a sensibilidade têm que dominar os materiais (...) o primeiro que deve ter uma obra de arte é poesia. Sem poesia, sem mistério, seria apenas geometria, e esta, por si só, não é arte.”

No entanto, segundo Villamizar (apud MORAIS, 1984, p. 42), “Há coisas definidas que facilitam o trabalho, como o fato de que sei que estou fazendo esculturas geométricas. E de acordo com os espaços também sei que estou trabalhando linhas ou ângulos ortogonais ou curvas. São coisas que se sabem, e, então, não se perde tempo.” Um desses pressupostos é o quadrado. Segundo Salsztein (2001, p. 25), a obra de Weissmann sempre se reporta a esse tema, como matriz de infinitas derivações morfológicas. É o caso das *cantoneiras*, *lâminas*, *planos desarticulados*, *torres*, etc., todos eles evocando as

³⁶ Adolpho Leirner, comunicação telefônica, 05/05/04.



arestas do cubo. Assim mesmo em Villamizar, mas sem por isso excluir outras tipologias. Ambos artistas, na verdade, coincidem no apego inicial à integridade do cubo, que depois passam a decompor: mudam-se os ângulos, as proporções, os apoios, etc. A respeito deste último item, é interessante notar como, cada um a seu modo, chegou a reduzir ao mínimo os pontos de sustentação no solo. Em 1978, Weissmann suporta um cubo pelo vértice inferior (fig. 112), ao passo que em 1992, Villamizar pendura um cubo pelo vértice superior (fig. 79).

Nos dois exemplos, como é lógico, abre-se mão do pedestal. A abolição da base, a eliminação da massa, e a ativação do vazio são características da escultura de linhagem construtiva, da qual Weissmann e Villamizar são representantes. Salsztein (2001, p. 11) se refere à idéia de Weissmann "(...) de obter a tridimensionalidade mediante os desenvolvimentos do plano, prescindindo de massas ou volumes e buscando na variedade inesgotável do espaço empírico a matéria crucial da escultura." Já de Villamizar, Rubiano (1987, p. 12) diz que "(...) não tem parâmetro de trabalhar com volumes – feitos estritamente de planos – e espaços intercalados entre eles." Por outro lado, Weissmann disse com freqüência que a escultura deveria brotar do chão 'como uma flor'. A respeito Roels (1998, p. 29) afirma que a ausência da base "(...) eliminando o destaque da escultura e, em última instância, seu alheamento do ambiente em que está colocada, termina por 'naturalizar' a peça, fazê-la parte do mundo real – de onde ela 'brota'." Referindo-se à obra de Villamizar, Traba (1983, p. 14) dizia que "(...) como parte do habitat do homem, a escultura deixa de ser um objeto decorativo (...)."

Weissmann e Villamizar, em efeito, tendem para a arte pública. Essa vocação se revela em ambos em começos da década de 70. Morais (1984, p. 30) diz que o artista construtivo quer construir uma nova realidade, se possível, no plano social e político. Weissmann (apud DA SILVA, 2002, p. 52) confirma: "Acredito, que a arte pode mudar o comportamento do povo, pode mudar, sim, incontestavelmente." E mais: "Procuro educar o público através de meu trabalho. Primeiro eles não percebem a escultura. Mas, suponhamos que o trabalho fique numa praça onde eles passam todos os dias. Aos poucos, as pessoas vão percebendo o valor do trabalho, vão se familiarizando com a obra." Rubiano (1973, p. 209) afirma que Villamizar também ambicionava fazer obras para lugares públicos com o intuito de que as pessoas se aperfeiçoassem. Villamizar mesmo (apud LAVERDE, 1986, p. 227) atesta: "O artista é um ser que crê na utopia e continua criando

com a ilusão de que um dia possa realizar obras de grande tamanho e colocá-las em lugares públicos, com a crença e a esperança de que arte serve e educa.”

A monumentalidade é inerente à obra pública. Weissmann (DIÁRIO DA TARDE, 16/06/78) declarou: “Sempre imagino minhas esculturas em dimensões monumentais, transitáveis mas não habitáveis.” Segundo Rubiano³⁷, “Qualquer escultura de escala reduzida na produção atual [1976] de Ramírez Villamizar, só pode ser entendida como projeto para uma obra maior.” Referindo-se a *Dezesseis torres*, escultura pública de grande escala, Traba (1989) fala da previsível culminação arquitetônica da obra de Villamizar. Já Valladares (1972), observa que as obras ambientais apresentadas por Weissmann à XXXVI Bienal de Veneza, têm tanto de escultura como de arquitetura.

Tanto *Dezesseis torres* (fig. 84) de Villamizar, quanto a participação de Weissmann em Veneza (fig. 83) são labirintos. Citando Roels (1998, p. 33), “Os labirintos de Weissmann são (...) como todo labirinto, obras que se constroem a partir da idéia de repetição de elementos, de uma certa monotonia de gestos resultante na indiferenciação característica de sua função última. Eles representam a radicalização do princípio serial tão caro ao artista e que será explorado intensamente ao longo de toda sua trajetória e que será crucial para seu entendimento.” De maneira análoga, Traba (1989) descreve *Dezesseis torres* como “(...) um conjunto escultórico de quatro módulos verticais dobres, que se repetem em direção ao fundo, organizando um labirinto monumental.”

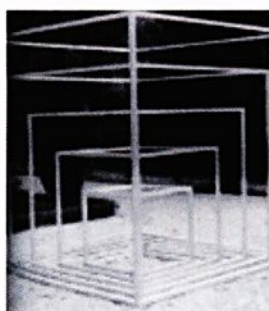


Figura 83
Franz Weissmann
Sem título, 1972
alumínio
dimensões variáveis

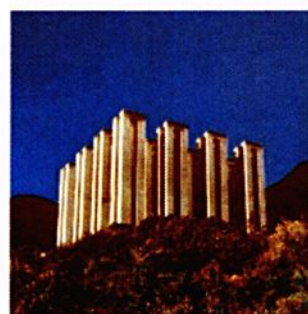


Figura 84
Eduardo Ramírez Villamizar
Dezesseis torres, 1972
concreto
alt. 700 cm

Outras coincidências temáticas são os módulos mutáveis e as esculturas ‘moles’. Os módulos (figs. 85 e 86) são pequenos blocos de madeira que o espectador é convidado a manipular. Já as esculturas ‘moles’ (figs. 87 e 88) são como exceções orgânicas nas trajetórias dos dois artistas. Em ambos casos advêm depois de experiências liberatórias: a

³⁷ RUBIANO, Germán. *Las Torres, Obra Ejemplar*. Disponível em: <http://www.colarte.arts.co> Acesso em: 29/07/03.

de Weissmann na Espanha, e a de Villamizar no Rio de Janeiro. “Entre os anos de 1968 e 1970 vinham à baila curiosas esculturas ‘moles’, protagonizando deslizamentos suaves entre superfícies entrelaçadas, em uma alusão sensual à experiência do tato, trabalhos de resto muito próximos aos que Lygia Clark (de quem, aliás, o artista [Weissmann] era bastante próximo) vinha realizando desde os ‘Bichos’ (SALSZTEIN, 2001, p. 107).” As esculturas ‘moles’ de Villamizar são fitas onduladas de alumínio que tomam o nome de *Lembranças de Rio*. Para Moraes (1984, p. 48), elas “(...) se assemelham aos ‘Bichos’ e ‘Trepantes’ que a brasileira Lygia Clark realizou no seu período neo-concreto (1956/59) e ainda depois nos anos 60.” Na seqüência, o autor afirma que a semelhança é mais visual que real, visto que Villamizar usou parafusos para aprisionar o movimento, enquanto Lygia Clark empregou dobradiças para dar mobilidade a suas esculturas. Weissmann (apud DA SILVA, 2002, p. 35) também contesta a semelhança que lhe imputam: “Não vejo afinidade entre os meus *Amassados*, as minhas *Esculturas moles* e os *Bichos* de Lygia Clark. Não há nada em comum, não têm nada a ver.”

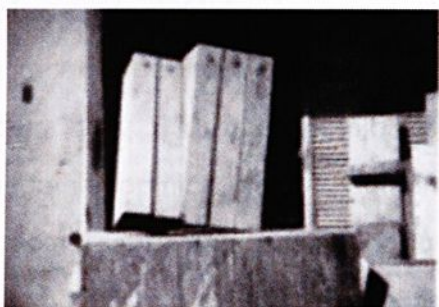


Figura 85
Franz Weissmann
Experimentações com
módulos mutáveis, 1967

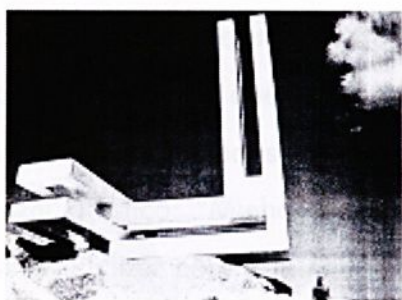


Figura 86
Eduardo Ramírez Villamizar
Construção modular, 1971



Figura 87
Franz Weissmann
Sem título, c. 1968
aço
43 x 25 x 23 cm

Figura 88
Eduardo Ramírez Villamizar
Lembrança do Rio Nº2, 1969
alumínio e acrílico
61 x 178 x 51 cm



Similitudes no caráter de Weissmann e Villamizar, produziram conseqüências semelhantes no plano profissional. "No primeiro contato Weissmann parece mal-humorado. Mas se a gente observa melhor vê que se trata muito mais de uma postura próxima de um ermitão, uma pessoa que prefere o recolhimento de sua oficina e o contato com soldas e metais (O GLOBO, 07/09/80)." De Villamizar também disseram ser "introvertido, tímido, solitário (SEMANA, 30/08/82)", e ele mesmo se considerava um homem só (Anexo 7.2). Esse retraimento explica a não adesão a grupos por parte de Villamizar, assim como de certa maneira em Weissmann. Indagado sobre sua participação no Concretismo, no grupo Frente e no Neoconcretismo, Weissmann (apud DA SILVA, 2002, p. 26) responde: "Eu tranqüilamente nunca participei, nunca fiz parte de um grupo. Incluíram o meu trabalho porque ele estava de acordo como o deles, participei apenas com meu trabalho. Mas sempre fui uma pessoa muito individualista, muito solitária, nunca fiz parte de um grupo." Tal independência foi ressaltada por Roels (1998, p. 34), nos seguintes termos: "(...) à exceção evidente dos amassados e seus desenhos, Weissmann não deixou sua obra ser 'poluída' pelos acontecimentos à sua volta (...)." De Villamizar, Traba (1969, p. 383) também destacava "(...) sua imperturbabilidade diante das mudanças da estética do deterioro (...) sua autonomia respeito às modas (...)". Mais dessa atitude reservada é a seguinte opinião de Weissmann (apud DA SILVA, 2002, p. 27): "Elaborar teorias, explicar o trabalho, me parece uma coisa desnecessária, porque o artista procura se comunicar com o público e se ele não consegue se comunicar através de seu trabalho não adianta explicar." Já Villamizar (EL ESPECTADOR, 13/02/72), considera que "(...) uma obra que não é capaz de expressar tudo o que o artista quer não precisa intitular-se porque seria dizer em palavras aquilo que não conseguiu dizer em formas." Na seguinte declaração de Weissmann a Morais (1981a) pode-se observar como a moderação nas palavras ecoa no fazer artístico: "Minha escultura é uma conseqüência natural de minha necessidade de síntese: dizer com o mínimo de elementos. O mais no menos. É o nada no tudo, o tudo no nada. Uma espécie de comportamento zen. Me sinto essencialista, porque procuro abranger, com minha escultura, um sentido mais transcendental. Minha escultura não se preocupa apenas com a economia de materiais. Tem um sentido mais metafísico, filosófico e espiritual." Segundo Morais (1984, p. 42), "(...) o processo criador de Ramírez Villamizar, lento e demorado, consiste em retirar tudo o que é supérfluo, buscar o essencial, 'o mais no menos'." Villamizar (1984, p. 31) mesmo afirma: "Com a minha

escultura quero dizer algo que seja entendido rapidamente, que o espectador leia quase instantaneamente como um poema japonês. Quero concentrar numa frase tudo o que tenho dentro de mim.” E Moraes completa: “Na poesia *haikai*, como se sabe, se fala do universo em 17 sílabas, e o artista plástico que queira alcançar essa síntese deve usar poucos elementos, porém, com muita precisão. Foi isso que Ramírez Villamizar tentou fazer desde que optou pelo caminho da construção.”

3.3. PARALELOS VISUAIS

Segundo Arnheim (1973, p. 62-4), quando os esqueletos estruturais de duas obras se assemelham, estas também se assemelham. O esqueleto estrutural corresponde às linhas principais do objeto; isto é, à armação dos eixos e à relação entre eles. Kimberly Elam, citando Le Corbusier, se refere às ‘linhas reguladoras’ ou princípios geométricos organizacionais.

No seu livro ‘Geometry of design’, a autora procura as linhas reguladoras de um amplo número de exemplos tomados da arquitetura, o desenho industrial, a publicidade, e a arte. O método, válido para diferentes formas de expressão, é ótimo no caso da arte construtiva pela sua inspiração geométrica. A exemplo desse exercício, analisam-se a seguir os esqueletos estruturais de três obras de Weissmann e três de Villamizar, escolhidas pela sua semelhança visual³⁸. Os esqueletos são confrontados, no intuito de verificar se há uma correspondência interior proporcional à exterior.

3.3.1. Dois relevos

Relevo (fig. 89)

Plano retangular dividido em três faixas horizontais, onde a segunda se rompe e salta à terceira dimensão, deixando entrever uma camada inferior. O comprimento do retângulo é duas vezes a altura, tratando-se portanto de dois quadrados iguais. Rebatida a divisão vertical, o resultado é uma quadrícula de 3 x 6. No meio dela há uma zona de relevo em forma de ‘paralelogramo’, cujos lados se inclinam 60° –os maiores–, 7° e 11° –os menores– com respeito à horizontal. Dividido em duas metades, estas se encontram

³⁸ As imagens foram extraídas da literatura ou da Internet, tendo, por conseguinte, um ponto de vista pré-estabelecido.



no centro geométrico da obra. Há, porém, um artifício: as metades não fecham. Em aparência, o plano geral é uma única folha cortada e dobrada, e as linhas horizontais seriam apenas compositivas. Mais detidamente, observa-se que tais linhas são as marcas da junção de três tiras de metal, previamente coladas sobre uma base. Acontece, contudo, que a tira do meio não se recompõe facilmente. Trata-se na verdade de dois trechos não contínuos de um segmento. Os extremos, a simples vista trapezoidais, têm na verdade cinco lados, recurso que permite a sobreposição simultânea. As figuras pentagonais derivam de um só molde, espelhado e invertido a lado e lado do eixo principal. Essa bilateralidade reforça a idéia de uma obra simétrica, pura e simples. Falsa simplicidade. Trata-se de uma ilusão óptica fruto de um jogo geométrico engenhoso.

Nascimento de uma forma (fig. 90)

Plano retangular formado por cinco camadas sobrepostas. De frente, este é dividido em duas grandes regiões: uma superior retrasada, e uma inferior adiantada. A última é cortada por duas linhas oblíquas, inclinadas 12° com respeito à horizontal. O ponto de encontro é o coração do relevo, limitado nos costados por duas alas triangulares. Triangulares por assim dizer, já que nos dois casos uma das esquinas é arredondada. Aparentemente simétrico, o motivo principal do relevo é descentrado e a diagonal esquerda maior do que a direita. Não há em princípio explicação para esse fato, mas aos poucos é possível desvendar o raciocínio que o antecede. O processo criativo pode ter sido o seguinte: –num primeiro momento o centro da figura coincide com o centro geométrico do retângulo, as diagonais são paralelas à horizontal, e as hipotenusas dos ‘triângulos’ à vertical; –em seguida, rompe-se a monotonia com o deslizamento da figura pelo eixo diagonal (azul na fig. 99), e gira-se até os lados internos das alas ficarem completamente verticais; –no fim alonga-se a diagonal esquerda até alcançar o marco, e recorta-se a direita para não sobrepassá-lo. Como se vê, há toda uma reflexão por trás da aparente casualidade da composição. O artista na verdade se serve da geometria, para o resultado parecer impensado.

Curiosamente, é isto último que subjaz aos dois trabalhos: uma geometria não evidente. Por meio dela ambos artistas transmitem ao observador idéias enganosas. Weissmann faz um impossível geométrico parecer real, e Villamizar calcula como sua escolha parecer fruto do acaso. Fora essa atitude, outras coincidências são a divisão esquerda-direita do plano, a simetria invertida, a obliquidade, e os elementos binários.



Tais elementos, aqui chamados 'alas', sugerem triângulos. Em nenhum dos casos trata-se dessa figura, mas de acordo com a teoria da Gestalt (ARNHEIM, 1973, p. 37), o cérebro tende a transformar formas complexas nas mais simples possíveis. Outro ponto de confluência são as diagonais. Elas são mais contundentes no segundo relevo do que no primeiro, mas há uma identidade numérica nos dois. Assim: em *Nascimento de uma forma*, as diagonais longitudinais se inclinam 12° com respeito à horizontal; enquanto em *Relevo*, elas flutuam entre 7° e 11° . É claro que as direções divergem, mas cabe perguntar se não percebemos inconscientemente a complementaridade dos ângulos. É possível. O que é certo é que vemos muito do que estamos dispostos a ver. Segundo Arnheim (1973, p. 34), "A influência da memória é particularmente notável quando uma intensa necessidade pessoal faz com que o observador deseje ver certas propriedades perceptuais. [e citando Gombrich:] Quanto maior atrativo biológico nos apresente um objeto, tanto mais afinados estaremos para reconhecê-lo: e tanto maior será nossa tolerância perante possíveis deficiências de correspondência formal." O autor cita o exemplo do homem que aguardando a namorada crê reconhecê-la em todas as mulheres que passam, o que não é muito diferente da propensão a ver semelhanças entre obras quando disso se trata.

Subjetividades aparte, no caso dos relevos há semelhanças, mas há também muitas divergências. A mais gritante de todas é a cor, vermelha em Weissmann e branca –ou não cor– em Villamizar. E mais: brilhante a primeira –expressiva– e mate a segunda –discreta. Na época de *Nascimento de uma forma* Villamizar ainda não aplicava cor ao seu trabalho, ao passo que para Weissmann, os relevos foram o começo de uma longa carreira como colorista. Embora diferentes, as duas obras coincidem em serem monocromáticas. Tal característica propicia o destaque de um elemento imaterial: a sombra. Segundo Arnheim (1973, p. 260), esta "(...) não se apresenta como ausência de luz, mas como uma substância positiva com direito próprio." Na obra do colombiano opera como contorno, enquanto na do brasileiro imprime profundidade. Ou seja, enquanto a de Villamizar ainda descreve a segunda dimensão, a de Weissmann já se refere ao espaço.

Essa distinção, que em última instância reflete o entendimento de cada um da técnica do relevo, se deve, entre muitas razões possíveis, ao tipo de material: madeira em *Nascimento de uma forma*, e duralumínio em *Relevo*. A madeira empregada na primeira tem maior espessura mas não pode ser dobrada; e o metal usado na segunda pode ser



dobrado mas é laminar. Daí que a terceira dimensão seja alcançada num caso por sobreposição, e no outro por projeção.

Há, por outro lado, 14 anos de diferença entre as duas peças. Em 1960, Villamizar se encontrava no trânsito da pintura à escultura, logo é compreensível a timidez dos planos em se lançar ao ar. Já a obra de Weissmann data de 1973, portanto é herdeira da autonomia apreendida em vários anos de trabalho com escultura. Não é um mais revolucionário que o outro, uma vez que cada obra tem sua lógica dentro de cada trajetória.

Villamizar, porém, discorda. Confrontado com as imagens dos dois relevos, o artista (Anexo 7.2) diz que o colega é “mais adiantado”, já que sua obra “tem ainda muitas coisas”, enquanto a dele tem “uma questão muitíssimo mais forte, mais rotunda, mais contundente”. De fato, há menos distrações no trabalho de Weissmann. Ao contrário dele, Villamizar é nesse momento mais estilizado, usa curvas, descentra a figura, etc. No entanto, ambos relevos fazem parte de pesquisas maiores, onde os papéis às vezes se invertem. Em *Projeto para mural em Altec* (fig. 102), por exemplo, Villamizar posiciona a figura ao centro; ao passo que em outra versão de *Relevo* (fig. 103), Weissmann brinca com uma segunda cor.



Figura 89
 Franz Weissmann
Relevo, 1974
 duralumínio pintado
 60 x 120 x 10 cm
 Coleção do artista

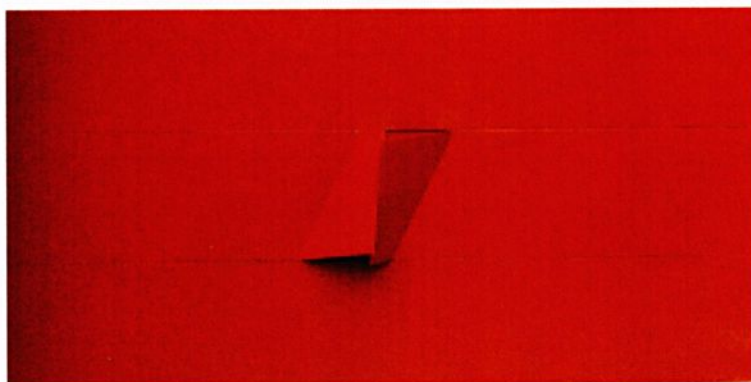
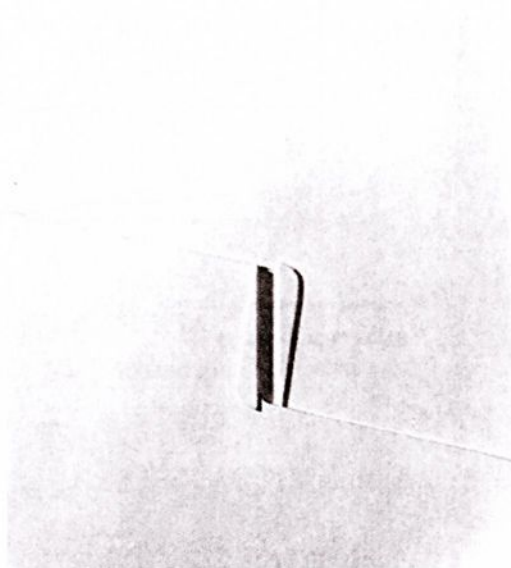
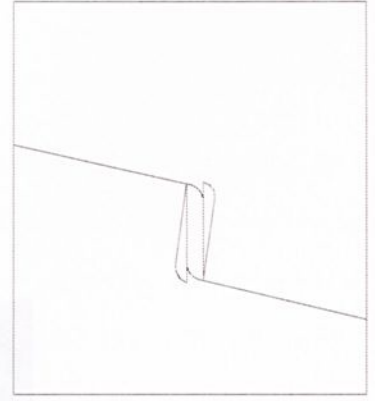
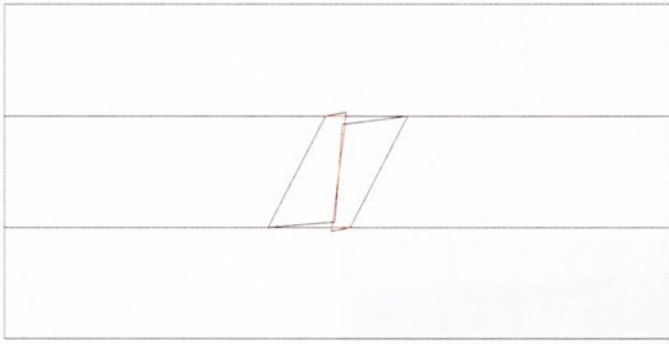
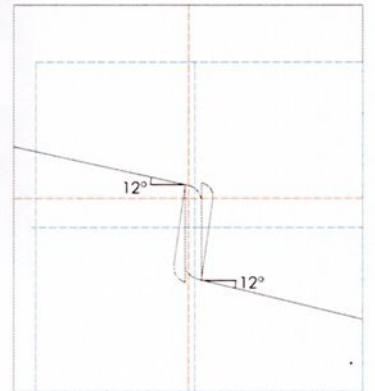
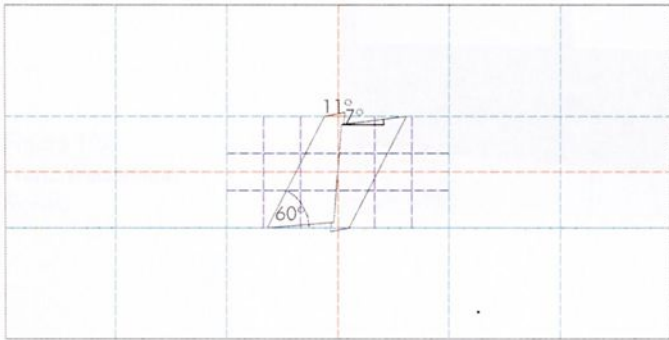


Figura 90
 Eduardo Ramírez Villamizar
Nascimento de uma forma, 1960
 madeira pintada
 84 x 85 cm
 Coleção Silvia Pizitz,
 Nova York

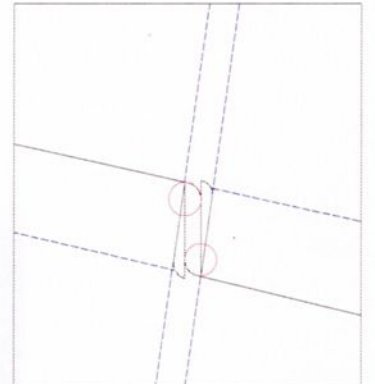
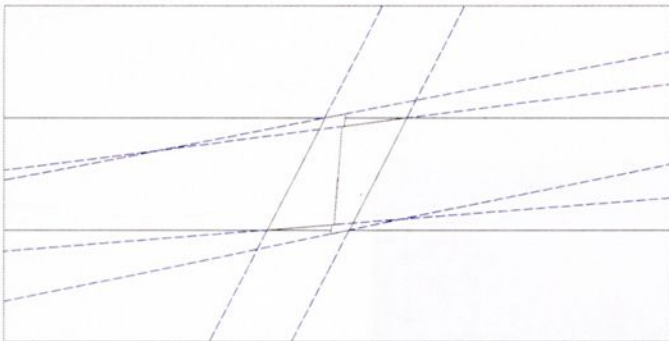




Figuras 91 e 92 Contornos



Figuras 93 e 94 Eixos e ângulos



Figuras 95 e 96 Diagonais

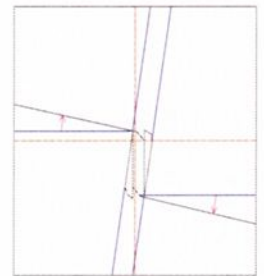
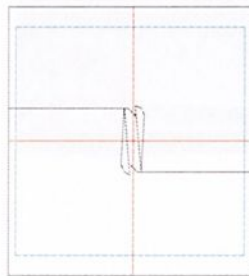


Figura 97 Ala pentagonal

Figuras 98, 99 e 100 Reconstrução do processo criativo

Figura 101 Transformação das alas em triângulos



3.3.2. Dois "quadriláteros"

Quando quadrado e retângulo (fig. 102)

Quando em equilíbrio, háo sistematicamente quatro quadriláteros com o lado comum ao centro, dispostos sobre os eixos. Os maiores abastecem quando os eixos estão em 45° com relação à horizontal. Quando os eixos estão em 0° ou 90°, os maiores são triângulos e os menores são quadrados.

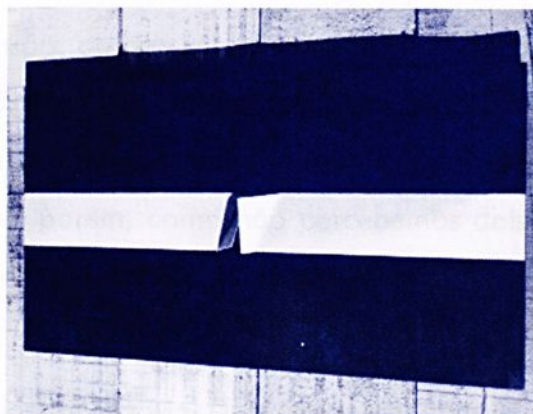


Figura 102
Franz Weissmann
Relevo

A distância entre os dois eixos é constante em qualquer posição e forma, e portanto a forma e o tamanho dos quadriláteros são constantes. Segundo Aronson (1973, p. 11), "quando os eixos se encontram, os quadriláteros se tornam triângulos e quadrados". A distância entre os eixos é constante e os quadriláteros são triângulos e quadrados. Quando os eixos estão em 45° com relação à horizontal, os quadriláteros são triângulos e quadrados. Quando os eixos estão em 0° ou 90°, os quadriláteros são triângulos e quadrados.

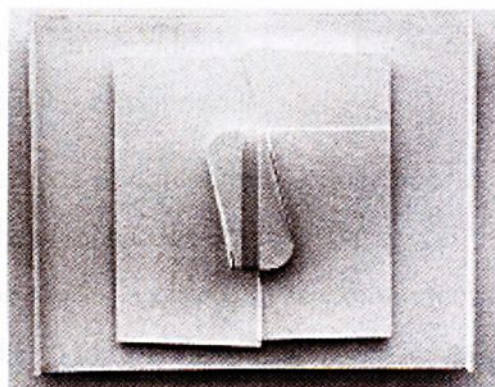


Figura 103
Eduardo Ramírez Villamizar
Projeto para mural em Altec, 1973

Quando a distância entre os eixos é constante, os quadriláteros são triângulos e quadrados. Quando os eixos estão em 45° com relação à horizontal, os quadriláteros são triângulos e quadrados. Quando os eixos estão em 0° ou 90°, os quadriláteros são triângulos e quadrados. Quando os eixos estão em 45° com relação à horizontal, os quadriláteros são triângulos e quadrados. Quando os eixos estão em 0° ou 90°, os quadriláteros são triângulos e quadrados.

3.3.2. Dois 'quadriláteros'

Grande quadrado vermelho (fig. 104)

Quadrado em equilíbrio. Mais exatamente: plano quadrangular com quadrado vazado ao centro, apoiado sobre um vértice. Ou melhor: moldura quadrada inclinada 63° com relação à horizontal, fraturada e aberta por uma esquina. Um elemento adicional de menor extensão, agrega-se ao todo ao nível da base. Os pontos de apoio são três, um para cada extremo livre da escultura. Um quadrado na origem, o passo pela terceira dimensão faz dele um híbrido, isto é, a mistura de dois quadrados localizados em planos diferentes. Note-se, porém, como não percebemos dois, mais um só, ainda que defeituoso, conforme observado por Arnheim.

Hexágono (fig. 105)

Três quadrados vazados superpostos, inclinados 45° com relação à horizontal.

À simples vista as duas obras coincidem em aspectos essenciais: a forma, o pendor e a cor. Ambas são quadradas, mas, também losangos? Segundo Arnheim (1973, p. 68), "Quando há vários esqueletos estruturais possíveis, aquele que mantenha uma relação de maior simplicidade com o marco de referência será o que predomine. No exemplo do quadrado, seus lados são paralelos aos eixos do marco, determinando assim a forma da figura. No caso do losango, os vértices coincidem com o marco." Segundo o anterior não seriam dois quadrados, mas um quadrado e um losango, sendo *Grande quadrado vermelho* o primeiro, e *Hexágono* o segundo.

Quadrado e losango, ambos quadriláteros, o que, não entanto, contradiz o caráter das obras em questão. As fotografias das figuras 104 e 105 transmitem uma impressão certa, mas incompleta da realidade. A obra de Weissmann têm na verdade cinco lados, e seis a de Villamizar, como dito no título. Conforme Arnheim (1973, p. 77), "Quando olhamos um cubo desde a perspectiva frontal, não há nada no quadrado percebido que indique que constitui uma parte de um corpo cúbico. Portanto, uma projeção tal não é adequada para representar a estrutura tridimensional do cubo." A perspectiva frontal das figuras 104 e 105 comunica, em efeito, uma questão bidimensional. Não raro *Hexágono* é interpretado como na figura 115, quando sua natureza é como na 117.

Ao anterior dá-se o nome de escorço. Segundo Arnheim (1973, p. 78), "Geometricamente toda projeção significa escorço, porque todas as partes do corpo que não são paralelas ao plano de projeção mudam nas suas proporções ou desaparecem parcial ou totalmente." A contração projetiva nas figuras 104 e 105 diminui ao máximo a obliquidade, que é a prova visual de que o objeto possui volume. Volume, e nesse caso, volume de vazio.

Não se trata, contudo, de uma situação acidental, mas premeditada. Ainda segundo Arnheim (1973, p. 413), a escultura é tão 'arte temporal' quanto a música e o teatro, porque o observador tem que percorrer com a visão toda a superfície da obra percebendo, portanto, todas suas partes em sucessão. As esculturas se transformam ao olhar na medida em que o observador se desloca, e Weissmann e Villamizar não são ignorantes disso. O 'cinetismo natural' é próprio da escultura moderna e daí a semelhança entre *Grande quadrado vermelho* e *Hexágono* nas figuras 104 e 105, e a divergência nas figuras 116 e 117. As últimas não podem mais ser descritas como as primeiras, no sentido de que não parecem quadriláteros, e muito menos instáveis. Na peça de Weissmann, o antes anexo é na verdade um lado padrão, que responde pela sustentação da escultura. Da mesma forma na de Villamizar, largamente assentada no chão.

Já a cor continua sendo a mesma, curiosamente o mesmo tom de vermelho. Outras confluências são o caráter público, e provavelmente as dimensões, como sugerido pela escala. O material também é o mesmo, assim como os procedimentos: corte e solda, além de dobra no caso de Weissmann.



Figura 104
 Franz Weissmann
*Grande quadrado
 vermelho*, 1996
 aço pintado
 590 x 430 x 500 cm
 Av. República do Paraguai,
 Rio de Janeiro

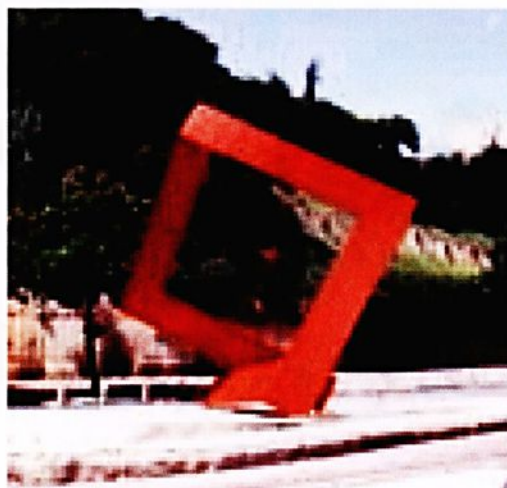
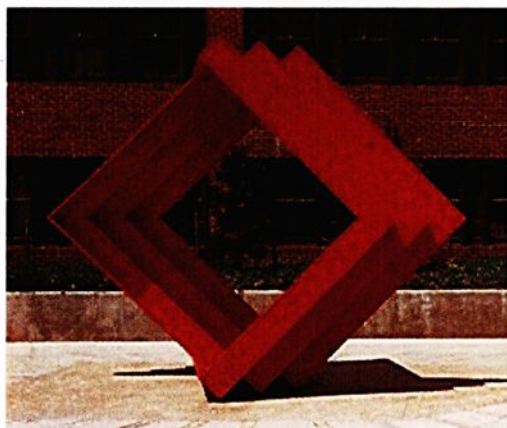
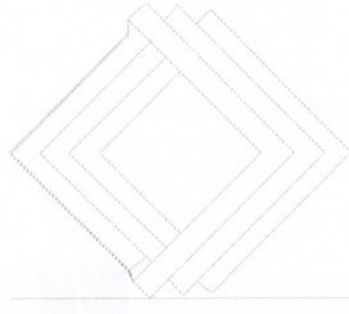
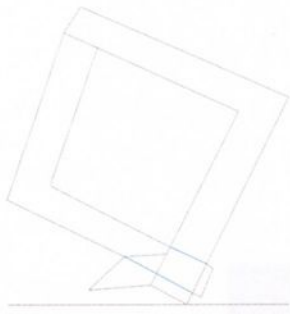
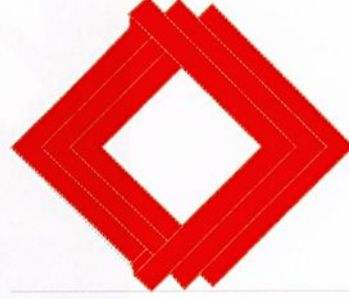


Figura 105
 Eduardo Ramírez Villamizar
Hexágono, 1973
 metal pintado
 dimensões desconhecidas
 Escola Beach Channel,
 Nova York

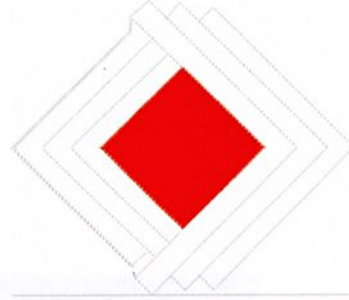
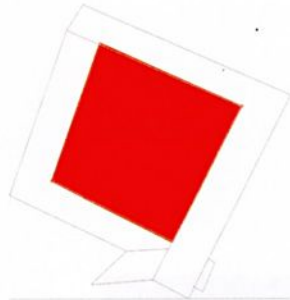




Figuras 106 e 107 Contornos



Figuras 108 e 109 Cheios



Figuras 110 e 111 Vazios

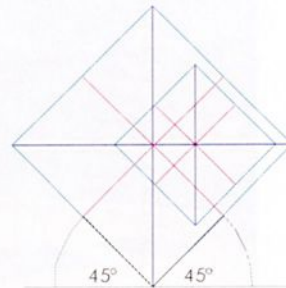
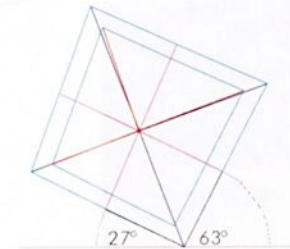


Figura 112 e 113 Ângulos e eixos

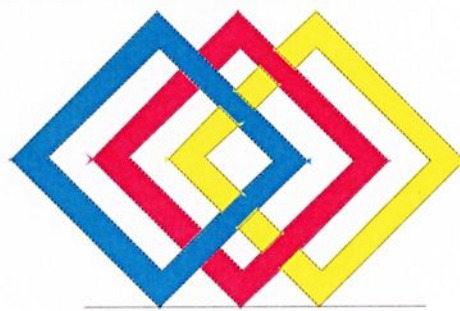
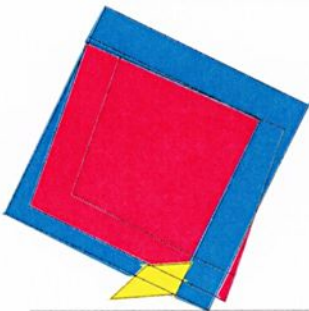


Figura 114 e 115 Desmembramento por planos



Figura 116
 Franz Weissmann
Grande Quadrado Vermelho, 1996



Figura 117
 Eduardo Ramírez Villamizar
Hexágono, 1973



3.3.3. Dois cubos

Cubo em diagonal vazado em lâminas (fig. 118)

Como informado pelo título, trata-se de um cubo virtual parcialmente revestido por folhas de metal e apoiado num dos vértices. A matéria é apenas o esqueleto, sendo que a impressão de volume é efeito do vazio. As faces são todas incompletas e só em duas delas o cheio é mais do que a terceira parte. Linhas imaginárias circundam o poliedro em sentido vertical, dividindo cada lado em três partes iguais. Três faixas de $\frac{1}{3}$ de lado de largura por 2 lados + $\frac{1}{3}$ de lado de comprimento, e uma quarta faixa $\frac{2}{3}$ de lado mais extensa, constroem a estrutura. Dobrados em ângulos de 90° até ficarem próximos de um U, cada módulo é rotado um quadrante com respeito a seu vizinho, ao qual é acoplado por superposição. Assim: o primeiro se superpõe ao segundo, que suporta o terceiro, que se superpõe ao quarto, que suporta por sua vez o primeiro, até criar a ilusão de um cubo. No final cada 'fachada' varia levemente da adjacente, sendo as faces inferior e superior as mais díspares. Tal distinção pode parecer arbitrária uma vez que vários lados podem ser a base, conforme o ângulo de visão. Isso, dada a inclinação do cubo 45° com respeito à horizontal, posição que em física é chamada de instável.

Construção branca (fig. 119)

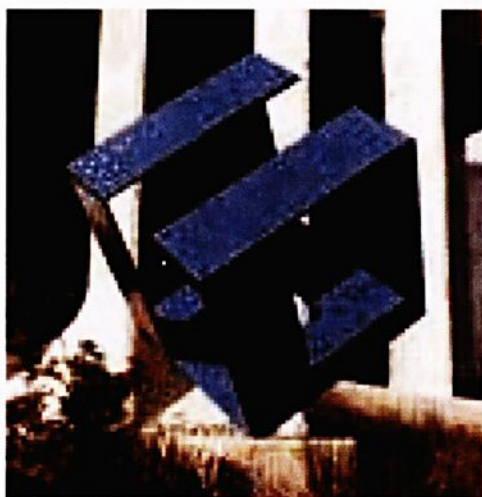
Cubo virtual apoiado numa arista.

A imagem da figura 119 é tão enganosa, que uma descrição mais profunda seria, no mínimo, especulação. A fotografia não permite determinar o mecanismo de sustentação, o acoplamento entre as partes, ou até mesmo a inclinação. No esforço por colher esses dados, o parentesco com *Cubo em diagonal vazado em lâminas* chega a parecer sobreestimado. A impressão inicial pela qual se trataria de dois cubos semi-transparentes em equilíbrio, vem abaixo na evidência da figura 128. Trata-se, na verdade, de um cubo no caso de Weissmann, e de um 'guindaste' no caso de Villamizar. Duas figuras completamente diferentes, com esqueletos estruturais tão desiguais que qualquer discurso analógico é inútil.

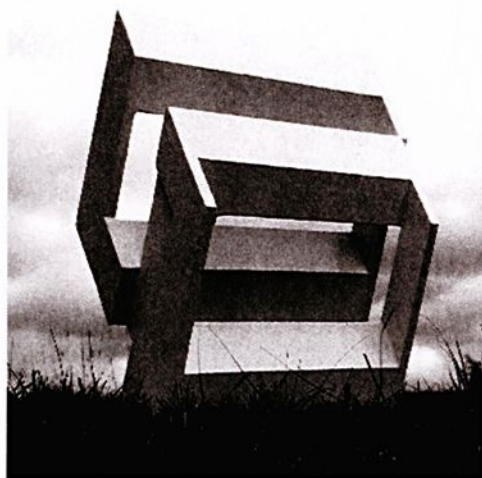


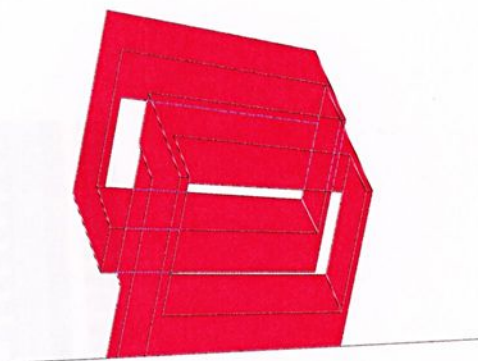
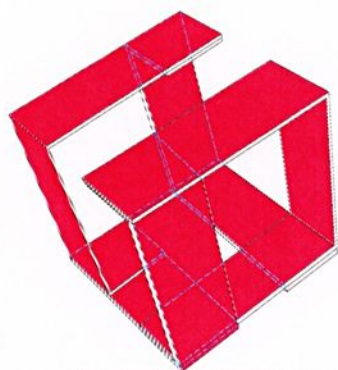
Figura 118

Franz Weissmann
Cubo em diagonal vazado
em lâminas, 1978-1979
aço pintado
212 x 212 x 212 cm
Edifício Pedro Biagi,
São Paulo

**Figura 119**

Eduardo Ramírez Villamizar
Construção branca, 1976
metal pintado
dimensões desconhecidas
Coleção Samuel Montealegre,
Roma





Figuras 120 e 121 Cheios

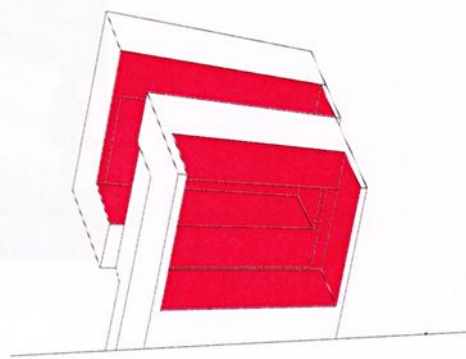
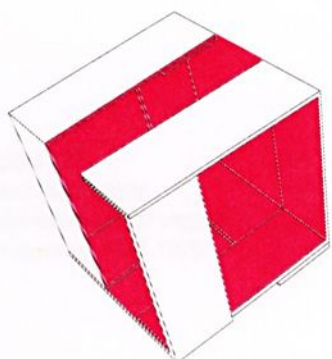
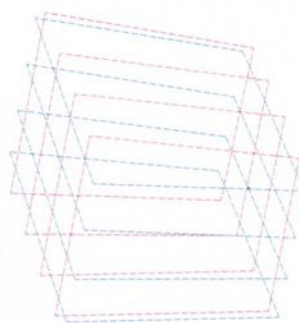
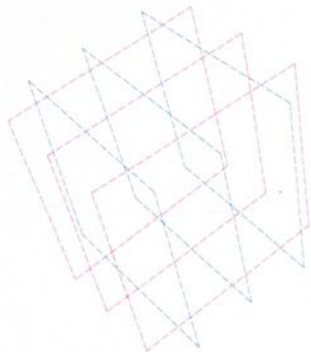


Figura 122 e 123 Vazios



Figuras 124 e 125 Eixos

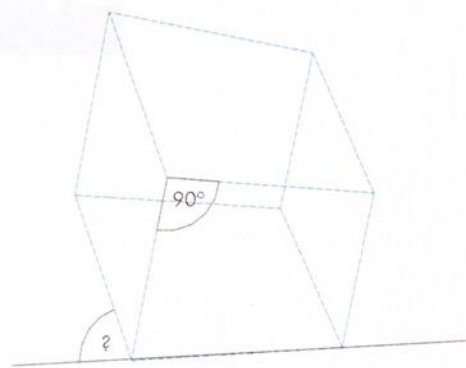
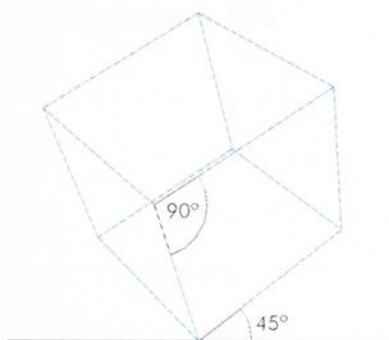
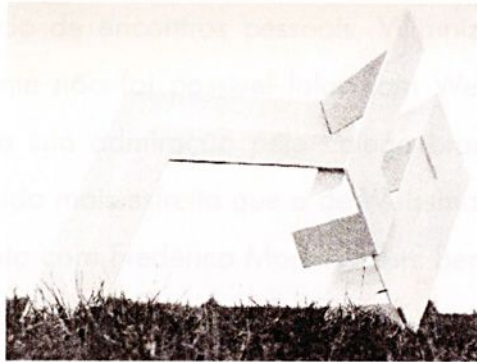


Figura 126 Ângulos

Figura 127
 Franz Weissmann
Cubo em diagonal vazado
 em lâminas, 1978-1979



Figura 128
 Eduardo Ramírez Villamizar
Construção branca, 1976



4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A observação de Moraes parece ser, afinal, uma verdade relativa. O anterior não surpreende quando lembrada a advertência de Pächt (1993, p. 73) de que à menor distância entre os termos, mais nitidamente se distingue o singular do objeto e do artista.

Como se viu, Weissmann e Villamizar surgiram no mesmo momento histórico, mas em contextos diferentes. Na década de 50 do século passado, Brasil e Colômbia abraçaram o Construtivismo por caminhos diversos. O dos brasileiros geralmente passava pelo seu próprio país, enquanto os colombianos o achavam fora. Daí que o primeiro tenha sido um palco animado por facções rivais, e o segundo um espaço mais adequado para a expressão de personagens independentes. Em qualquer caso, os dois artistas optaram por uma arte construtiva menos rigorosa que a europeia –ou que o Construtivismo latino-americano mais ortodoxo–, conhecida como geometria sensível.

A geometria sensível de Weissmann e Villamizar se desvia tanto quanto converge. Isso não é tão raro, levando em conta a similaridade das duas carreiras. Em termos gerais, ambos chegaram no mesmo patamar através das mesmas etapas: formação acadêmica, prêmio da Bienal de São Paulo, prêmio de estudos no exterior, Bienal de Veneza, etc., etc.

Embora não haja indício de encontros pessoais, Villamizar sabia de Weissmann, e talvez vice-versa. Infelizmente não foi possível falar com Weissmann, mas na conversa com Villamizar veio à tona sua admiração pelo colega brasileiro. Sua relação com o Brasil certamente deve ter sido mais estreita que a de Weissmann com a arte colombiana. Daqui, o artista tinha contato com Frederico Moraes, Marc Berkowitz, e Aracy Amaral. Na sua biblioteca figuravam os livros 'Tarsila sua obra e seu tempo', 'Ianelli: forma e cor', e consta que recebeu 'Projeto construtivo brasileiro na arte 1950-1962'. Da semelhança levantada por Moraes disse: "Fico muito surpreso ao ver o parecido que têm suas obras com as minhas, é uma coisa surpreendente.", "Agora vejo que a continuação da sua obra é realmente, muito, muito, muito parecida com a minha. Lógico que sem ser nunca a mesma.", e "Não há dúvida que recebi influências de sua obra, e não só dele, mas de muitos outros. Vejo, contudo, uma relação incrível." (Anexo 7.2).



Essa relação é mais patente na sua produção escultórica da década de 70, anterior, portanto, à viagem a Machu-Picchu. Nesse período Villamizar é mais austero, mais econômico, e paradoxalmente menos 'sensível'. É curioso como Weissmann parece quase concreto, se comparado com o Villamizar da fase pré-colombiana. Então as semelhanças praticamente se desfazem, mas não a tempo de Morais registrá-lo em 1979, no livro 'América Latina: do transe ao transitório'.

No final deste trabalho, três obras de Weissmann são comparadas com três obras de Villamizar dos anos 70. As coincidências que à primeira vista chamam a atenção não resistem um olhar mais atento. Esse fenômeno se explicaria, segundo Pächt (1993, p. 73), porque quanto mais numerosas e fortes são as semelhanças entre várias obras, maior é sua diferenciação. Mas não só por isso. Segundo Arnheim (1973, p. 72), "O conceito visual de qualquer objeto que possua volume só pode ser representado num meio tridimensional, tal como a escultura ou a arquitetura." A fotografia, portanto, é incapaz de traduzir com fidelidade um corpo, assim como tampouco as esculturas propostas. Daí que os esqueletos estruturais se assemelhem desde um ângulo e sejam completamente diferentes desde outro. O método resulta, nesse sentido, insuficiente, quando se trata da terceira dimensão. De fato, a análise mais pertinente parece ser a primeira, realizada encima de relevos que teoricamente ainda pertencem ao plano.

Resumindo, é preciso o contato direto com o original. E mais: dele no entorno. Segundo Arnheim (1973, p. 61-2), "A similitude e a dissimilitude são sempre relativas. A pergunta 'até que ponto duas coisas se assemelham?' não tem sentido senão diz nada acerca do contexto." Na história da arte isso nem sempre é possível pelo que facilmente pode-se incorrer em inverdades. Assim sendo, é mais correto dizer que as três obras de Weissmann escolhidas se parecem com as três de Villamizar, só até certo ponto.

O porque dessa 'afinidade relativa' se explica de várias maneiras. A primeira, em função do que em biologia é chamado 'convergência adaptativa'. Isto é, a tendência que têm diferentes seres vivos a desenvolver caracteres similares, se submetidos a ambientes similares. A segunda é o que Brett chama de 'idéias no ar' ou influências sem conhecimento mútuo. A terceira é o que Morais (1997) chama de 'transversalidade' em oposição às 'transferências débeis' ou mimese. A quarta é o que Yve-Alain Bois³⁹

³⁹ Citado por Olivier Debroise em *Abstracción geométrica en América Latina*, disponível em: <http://www.arte->



denomina 'más interpretações criadoras'. Ou seja, o reconhecimento de que as influências, as triangulações, as mútuas emulações existem e desbordam os discursos críticos e as fronteiras, ainda que apagadas pelos artistas num processo deliberado de autonomia e afirmação pessoal. E a quinta é o que Stella Teixeira de Barros⁴⁰, citando Friedlaender, explicou como o risco de encontrar semelhanças entre artistas sempre que dispostos a tal.

Incide também o fato dos dois terem tido treinamento em arquitetura, logo habituados a lidar com planos e espaço, assim como certa 'latino-americanidade'. Falando de Villamizar (estendível a Weissmann), Montealegre (1976, p. 42) afirma: "Nosso artista conserva na operação estética, no método de trabalho e na atitude diante da realidade dois componentes essencialmente latino-americanos: a ritualidade e a espontaneidade como contraposição aos apriorismos intelectuais." Isso já tinha sido apontado em termos do processo criativo, além de outras coincidências conceituais como a liberdade geométrica, a paixão pelo quadrado, o essencialismo, a vocação para arte pública e a monumentalidade, etc.

Os pontos de afastamento são, por outro lado, tão fortes como os de aproximação. Entre eles a torção, o ascetismo, a planaridade, e a importância da cor para Weissmann; e a unidirecionalidade, o decorativismo, a voluminosidade, e a irrelevância da cor para Villamizar.

Retomando, Morais acerta, mas sempre há um 'depende'. A ele interessa, de qualquer forma, que essa relação exista na medida em que contribui a sua teoria da 'vontade construtiva latino-americana'. De outro ponto de vista, essa postura combina com o que Jiménez (2003, p. 47) chama de necessidade de legitimação histórica. Aplicada pelo crítico (2002, p. 60) à arte venezuelana, esta se caracteriza pela vontade expressa de articular a obra de artistas nacionais com a de artistas estrangeiros de prestígio –incluindo os latino-americanos– como tentativa de inserção na história ocidental.

mexico.com/critica/od93.htm Acesso em: 24/11/03.

⁴⁰ Palestra 'Mocinha com gato na janela em Ouro Preto', proferida na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2003.



5. REFERÊNCIAS

ACHA, Juan. **Arte y sociedad: Latinoamérica: el producto artístico y su estructura.** México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1981.

_____. El Geometrismo reciente y latinoamérica. In: MANRIQUE, J. Alberto et al. **El Geometrismo mexicano.** México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.

ADES, Dawn. **Arte Madi/Arte Concreto-Invenção.** In: **Arte en Iberoamérica: 1820-1980.** Madrid: Ministerio Da Cultura, 1989.

AMARAL, Aracy. Abstract Constructivist trends in Argentina, Brazil, Venezuela and Colombia. In: RASMUSSEN, Waldo (Org.). **Latin American artists of the twentieth century.** New York: The Museum of Modern Art, 1993.

_____. **Damián Bayón.** Um olhar sobre América. São Paulo: Memorial da América Latina, 1997.

_____. Frederico Morais: da crítica militante à criação. In: **Frederico Morais:** Audiovisuais. São Paulo: MAM, 12-23/06/73.

_____. Marta Traba: décadas vulnerables. In: ARAÚJO, Emma (Dir.). **Traba.** Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1984.

_____. Surgimento da abstração geométrica no Brasil. In: **Arte construtiva no Brasil.** São Paulo: Companhia Melhoramentos, DBA Artes Gráficas, 1998.

_____. Un gran parque para São Paulo. **Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina**, ano 1, n.3, 1979, p. 47-49.

ANGEL, Félix. **Five colombian masters.** Washington: Museum of Modern Art of Latin America, 02-30/04/1985.

_____. La presencia latinoamericana. In: **El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970.** New York: Museo de Artes del Bronx, 1988.

ARAÚJO, Emanuel. **A escultura brasileira: perfil de uma identidade.** São Paulo: Imprensa oficial. Washington D.C.: IDB Cultural Center-Interamerican Development Bank, 17/07-12/09/97; São Paulo: Safra Bank Headquarters, 13/10-12/12/97.

ARAÚJO, Emma (Dir.). **Traba.** Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1984.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte y percepción visual.** Psicología de la visión creadora. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1973.

BARNITZ, Jacqueline. Geometrical, optical and kinetic art from the 1950s through the 1970s. In: **Twentieth century art of Latin America.** Austin: University of Texas Press, 2001.

BAYÓN, Damián. A geometria sensível: uma vocação argentina. In: PONTUAL, Roberto (Coord.). **América Latina: geometria sensível.** Rio de Janeiro: Jornal do Brasil/GBM, 1978.

_____ El espléndido no-conformismo de Marta Traba. In: ARAÚJO, Emma (Dir.). **Traba**. Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1984.

_____ (Org.). **El artista latinoamericano y su identidad**. Caracas: Monte Avila Editores, 1977.

BRETT, Guy. El siglo de la cinestesia. In: **Campo de fuerzas**. Un ensayo sobre lo cinético. Barcelona: MACBA, 18/04-18/06/2000.

_____ Um salto radical. In: **Arte en Iberoamérica: 1820-1980**. Madrid: Ministerio Da Cultura, 1989.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

CHILVERS, Ian. **A dictionary of Twentieth Century Art**. Oxford: University Press, 1998.

CHIPP, Herschel. **Teorías del arte contemporáneo**. Madrid: Akal ediciones, 1995.

DA SILVA, Fernando; RIBEIRO, Marília (Coord). **Franz Weissmann**: depoimento. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.

DABROWSKI, Magdalena. **Contrasts of form**. Abstract Art 1910-1980. New York: The Museum of Modern Art, 1985.

DEMPSEY, Ami. **Estilos, escolas e movimentos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ELAM, Kimberly. **Geometry of design**. New York : Princeton Architectural Press, c2001.

LA ESCULTURA en Colombia. Medellín: Suramericana de Seguros, ago.-sep. 1993.

ESCULTURAS de Franz Weissmann. Uma arte grandiosa: formas puras e cores vibrantes. **O Globo**, Rio de Janeiro, 07/09/80.

ESPAÇO circular de Franz Weissmann no Rio. **Diário da Tarde**, Belo Horizonte, 16/06/78.

FERNANDEZ, José. **Teoría e Metodología de la Historia del Arte**. Barcelona: Anthropos, 1986.

GARCÍA, M. Amélia. As correntes abstratas na América Latina: um duplo movimento. In: **Artes plásticas na América Latina contemporânea**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1994.

GLUSBERG, Jorge. **Del Constructivismo a la Geometría Sensible**. Buenos Aires: CAYC, 1992.

HAUSER, Arnold. **Teorias da arte**. Lisboa: Presença, 1973.

JIMÉNEZ, Ariel. Geo-metrías. In: **Geo-metrías**. Abstracción geométrica latinoamericana en la Colección Cisneros. Buenos Aires: MALBA, 2003.

_____ **Paralelos**. Arte Brasileira da segunda metade do Século XX em contexto. Colección Cisneros. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2002.



_____ Ni aquí ni allá. In: **Versiones del Sur**. Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 12/12/00-27/11/01.

LAVERDE, Maria Cristina. El sueño del orden. **Hojas Universitarias**, enero 1986. n.24, p. 222-242.

LEIRNER, Sheila. In: **XIX Bienal Internacional de São Paulo**. Catálogo geral. Fundação Bienal de São Paulo, 1987.

LONDOÑO, Santiago. **Arte colombiano: 3500 años de historia**. Bogotá: Villegas, 2001.

LUCIE-SMITH, Edward. Geometric Abstraction. In: **Latin American Art of the 20th century**. London: Thames and Hudson, 1993.

MANRIQUE, Jorge A. Los geometristas mexicanos en su circunstancia. In: MANRIQUE, J. Alberto et al. **El Geometrismo mexicano**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.

_____ Os geometristas mexicanos. In: PONTUAL, Roberto (Coord.). **América Latina: geometria sensível**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil/GBM, 1978.

MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: obra-trajeto**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

MONTEALEGRE, Samuel. XXXVII Bienal de Veneza: Eduardo Ramírez Villamizar. **Arte en Colombia**, Bogotá, octubre-diciembre 1976. n.2, p. 41-43.

MORAIS, Frederico. **Artes Plásticas da América Latina: do transe ao transitório**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____ Franz Weissmann. Rio de Janeiro, Galeria do IAB, 1981a.

_____ **Ramírez Villamizar**. Bogotá: Benjamin Villegas e Associados, 1984.

_____ Reescrevendo a história da arte latino-americana. In: **Catálogo da Primeira Bienal de Artes Visuais do Mercosul**. Porto Alegre: FBAVM, 1997.

_____ Retrospectiva Weissmann no IAB: a redescoberta permanente do espaço. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19/05/81.

MOYSÉEN, Xavier. Los mayores: Mérida, Gerzo y Goeritz. In: MANRIQUE, J. Alberto et al. **El Geometrismo mexicano**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.

OLEA, Héctor. Reflejo constelar: los textos. In: **Versiones del Sur**. Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 12/12/00-27/11/01.

OSBORNE, Harold (Ed.). **The Oxford Companion of Twentieth-Century Art**. Oxford: University Press, 1981.

PÄCHT, Otto. **Historia del arte y metodología**. Madrid: Alianza Forma, 1993.

PERAZZO, Nelly. El constructivismo y la abstracción geométrica. In: **El espíritu Latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970**. New York: Museo de Artes del Bronx, 1988.

PÉREZ, Luis E. Gego y la escena analítica del cinetismo. In: **Versiones del Sur**. Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 12/12/00-27/11/01.

PONCE, Carolina. La utopía del espíritu. **Revista Diners**, Bogotá, 1998.

PONTUAL, Roberto (Coord.). **América Latina: geometria sensível**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil/GBM, 1978.

_____. El arte en el Brasil (1950-1980) de lo moderno a lo postmoderno. In: BAYÓN, Damián (Ed.). **Arte moderno en América Latina**. Madrid: Taurus ediciones, 1985.

_____. Entre la main et la règle: l'élan constructif en Amérique Latine. In: **Art d'Amérique Latine: 1911-1968**. Paris: Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, 1992.

RAMÍREZ, Mari C. Reflexión heterotópica: las obras. In: **Versiones del Sur**. Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 12/12/00-27/11/01.

_____. Re-positioning the South: The Legacy of El Taller Torres-García in Contemporary Latin American Art. In: **El taller Torres-García: the School of the South and its legacy**. Austin: Archer M. Huntington Art Gallery, 1992.

_____. Vital Structures: The Constructive Nexus in South America. In: **Paralelos**. Arte Brasileira da segunda metade do Século XX em contexto. Colección Cisneros. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2002.

RIBEIRO, Maria I. **Construtivismo fabulador: uma proposta de análise da Coleção Spanudis**. Tese (Doutorado). ECA-USP, 2001.

RICKEY, George. **Constructivism: origins and evolution**. New York: George Braziller, 1995.

ROELS, Reynaldo (Cur.). **Franz Weissmann: uma retrospectiva**. Rio de Janeiro: CCBB, 1998.

RUBIANO, Germán. **Historia del Arte Colombiano**. Barcelona: Salvat Editores, v. X, 1983a.

_____. **Historia del Arte Colombiano**. Barcelona: Salvat Editores, v. XI, 1983b.

_____. In: Ramírez Villamizar, obra reciente. Centro Colombo Americano, Bogotá, 05/06/87-10/07/87; XIX Bienal de São Paulo, São Paulo, 02/10/87-13/12/87.

_____. Tres escultores colombianos. **ECO**, Bogotá, diciembre 1973. v.27, n.158, p. 204-212.

SALZSTEIN, Sônia. **Franz Weissmann**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

SPANUDIS, Theon. **A religiosidade dos construtivistas brasileiros e em geral sul-americanos**. Manuscrito Arquivo IEB/USP.

STANGOS, Nikos. **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

TORRES-GARCÍA, Joaquín. **Universalismo Constructivo: contribución a la unificación del arte y la cultura de América**. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1944.



TRABA, Marta. Algunos problemas acerca del arte abstracto em América Latina. **Plástica**: revista del arte contemporáneo, Bogotá, n.7, 1957.

_____ **Art of Latin America: 1900-1980**. Interamerican Development Bank, 1994.

_____ **Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____ Guía mínima para ver la obra de Ramírez Villamizar. Revista Dominical, **El Heraldo**, Barranquilla, 16/10/83, p. 14.

_____ Las dos líneas extremas de la pintura colombiana: Botero y Ramírez Villamizar. **ECO**, Bogotá, agosto 1969. n.112, p. 354-386.

_____ Ramírez Villamizar. **Mito**, Bogotá, v.4, n.20, jul-ago/1958a.

_____ Ramírez. Separata, **Vínculo Shell**, Bogotá, n.107, tercer trimestre 1958b.

_____ Totem en la cordillera. In: **Ramírez Villamizar, escultor**. Museo de Arte Moderno de Bucaramanga, febrero-abril, 1989.

TURNER, Jan (Ed.). **The dictionary of art**. London: Mac Millan Publishers, 1996.

URIBE, Alberto. Las poéticas de lo abstracto: el arte urbano y la generación de los setentas. In: **De la villa a la metrópolis**: un recorrido por el arte urbano de Medellín. Medellín: Edúcame, 1997.

VALLADARES, Clarival do Prado. 36º Bienal de Veneza, 1972.

Villamizar: sobre a excelência da arte construtiva. **O Globo**, Rio de Janeiro, 05/02/85.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

INTERNET

ALCAIDE, Carmen. **Arte concreto en Argentina Invencionismo - Madí - Perceptismo**. Disponível em: <http://www.idosyvenidos.com/articulos.html> Acesso em: 03/05/04.

BIBLIOTECA Luis Angel Arango. Disponível em: <http://www.lablaa.org> Acesso em: 29/07/04.

COLARTE. Disponível em: <http://www.colarte.arts.co> Acesso em 03/09/04.

COLECCIÓN Cisneros. Disponível em: <http://www.coleccioncisneros.org> Acesso em: 29/04/04.

DEBROISE, Olivier. **Abstracción geométrica en América Latina**. Disponível em: <http://www.arte-mexico.com/critica/od93.htm> Acesso em: 24/11/03.

FRANZ Weissmann. Disponível em: <http://www.franzweissmann.com.br> Acesso em: 27/09/04.

FREDERICO Guilherme Gomes de Moraes. Disponível em: <http://www.comartevirtual.com.br/fmoraes.htm> Acesso em: 14/07/04.



ITAÚ cultural. **Enciclopédia artes visuais**. Disponível em: <http://www.itaucultural.com.br> Acesso em: 11/05/04.

MUSEU de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Disponível em: http://mac.mac.usp.br/projetos/seculox/modulo1/construtivismo/max_bill Acesso em: 13/05/04.

EL PAÍS. **Madi es un legado de su obra**. Disponível em: http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/03/12/12/cultural_71126.asp Acesso em: 30/05/04.

PERUGA, Íris. **A modo de introducción**. Disponível em: <http://www.kalathos.com/abr2001/arte/peruga/peruga.htm> Acesso em: 17/05/04.



6. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

LIVROS

AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo, 1951-1987**. São Paulo: Projeto, 1989.

ARGAN, G. Carlo; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de história da arte**. Lisboa: Estampa, 1992.

BANDEIRA, João (Org.) **Arte concreta paulista: documentos**. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

BIALOSTOCKI, Jan. **Estilo e iconografia**. Contribución a una ciencia de las artes. Barcelona: Barral editores, 1972.

CHIARELLI, Tadeu. Plano em repouso/plano em tensão. In: **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos-Editorial, 1999. p. 86-99.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, A. Bella (Comp.). **Abstracionismo; geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

DONDIS, Donis. **La sintaxis de la imagen**. Introducción al alfabeto visual. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

ECO, Umberto. **La definición del arte**. Barcelona: Martínez Roca, 1970.

GOMES F., João. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma**. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo**. São Paulo: Nobel, 1985.

HERNANDEZ, Manuel. **Cuatro artistas no figurativos de Colombia: Olga Amaral, Eduardo Ramírez Villamizar, Manuel Hernandez G., Pablo Solano**. Colombia: [S.N.], 1982.

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas: a crise da hora atual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

_____. **Chorei em Bruges: crônicas de amor à arte**. Rio de Janeiro: Avenir Editora Ltda., 1983.

_____. **Ianelli: forma e cor**. São Paulo: S.N., 1984.

MUTIS, Santiago. **Eduardo Ramírez Villamizar**. Bogotá: Ediciones Jaime Vargas, 2000.

PERAZZO, Nelly. Las vanguardias constructivas en la Argentina. In: BELLUZZO, Ana Maria (Org.). **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990. p. 158-169.

PINI, Ivonne. Colombia. In: **Latin American Art in the Twentieth Century**. London: Phaidon Press, 1996. p. 160-167.



RUBIANO, Germán. Arte Colombiano: 1920-1980. In: BAYON, Damián. **Arte Moderno en América Latina**. Madrid: Taurus Ediciones, 1985. p. 231-244.

_____**Eduardo Ramírez Villamizar**: La Región más transparente. In: **Escultura Colombiana del Siglo XX**. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1983. p. 93-111.

_____**Los caminos de la libertad**. In: **Escultura colombiana del siglo XX**. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1983. p. 137-165.

SPANUDIS, Theon. **Construtivistas brasileiros**. Ed. do Autor, s.d.

_____**Pintura colombiana contemporánea**. In: **La pintura nueva en latinoamérica**. Bogotá: Ediciones Librería Central, 1961. p. 131-163.

_____**Seis artistas contemporáneos colombianos**. Bogotá: Alberto Barco Antares, 1963.

TESES

GALLERANI, Maria Aimée. **Concretismo e Neoconcretismo nas artes plásticas**: a vanguarda construtiva brasileira nos anos cinquenta e início dos sessentas. Dissertação (Mestrado). Filosofia-PUC/SP, 1991.

IRIARTE, Maria E. **L'art abstrait em Colombie, 1947-1975**. Paris, 1977. Thèse pour le Diplôme de Doctorat de 3ème Cycle en Histoire de l'Art. Université de Paris 1. U.E.R. d'Art et d'Archéologie.

CATÁLOGOS

AMARAL, Aracy. **Projeto construtivo brasileiro na arte 1950-1962**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

AS BIENAIIS e a abstração: a década de 50. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1978.

BIENAL 50 anos: 1951-2001. Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

CATÁLOGO da Primeira Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Porto Alegre: FBVAM, 1997.

CESAR Paternosto. Paintings 1960-1980. New York: Center for Inter-American Relations, 10/09/81-18/10/81.

COLOMBIA: Eduardo Ramírez. X Bienal de São Paulo. São Paulo, 1969.

COLOMBIA en la XVI Bienal de São Paulo. São Paulo, 1981.

CONSTRUCTIVIST Art from Latin America. New York: Sotheby's, 25/11/97.

EDUARDO Ramírez Villamizar, **Escultura**: Homenaje a los artífices precolombinos. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Rufino Tamayo, Museo de Monterrey, México, 1990.

EDUARDO Ramírez Villamizar: **Exposición Retrospectiva 1958-1972**. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, abril-mayo 1972.

EL ESPACIO en forma, Eduardo Ramírez Villamizar: Exposición Retrospectiva 1945-1985. Bogotá: Biblioteca Luis Angel Arango, 20/11/85-15/01/86.

EM busca da essência: elementos de redução na arte brasileira. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987.

ENRÍQUEZ, Schneider. Cartografía del cambio. In: **Geometric abstraction**. Latin American Art from the Patricia Phelp Cisneros Collection. Texas: Fogg Art Museum, 03/03-04/11/2001.

PATERNOSTO, César. **North and South connected**: an abstraction of the Americas. New York: Cecilia de Torres, 12/11/98-01/99.

RAMÍREZ Villamizar. Galería Garcés Velásquez. Bogotá, mayo-junio 1979.

RAMÍREZ Villamizar. Museo de Arte Moderno de Cartagena, 1993.

RAMÍREZ Villamizar: pinturas y dibujos. Bogotá: Galería Témpera, 19/05/81.

RAMÍREZ, Villamizar, apartes... Bogotá: Galeria Diners, octubre-diciembre 1995.

SEIS escultores abstractos en metal. Bogotá: Centro Colombo Americano, 10/11-10/12/82.

SILVA, Carlos. 3 Comentarios sobre el verbo Eduardo Ramírez Villamizar. In: **Eduardo Ramírez Villamizar**: Homenaje a los artífices precolombinos. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, octubre 1993.

SULLIVAN, Edward. **Artistas del siglo XX en Latinoamérica**: una perspectiva de fin de siglo. In: Artistas latinoamericanos del siglo XX. New York: Museum of Modern Art; Sevilla: Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992; Madrid: Tabapress, c.1992.

TENDÊNCIAS construtivas no acervo do MAC USP. Construção, medida e proporção. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 01/08/86-29/09/86.

THE FEELING of space: colombian sculpture I. EEUU: Colombian Center, 1993.

II BIENAL de Arte Coltejer-Medellín. Colombia: Coltejer, 1971.

IV BIENAL de Arte Medellín-Colombia. Colombia: La Bienal, 1982.

IV BIENAL do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Catálogo geral, 1957.

V BIENAL do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Catálogo geral, 1959.

VII BIENAL de São Paulo. Catálogo geral. Fundação Bienal de São Paulo, 1963.

X BIENAL de São Paulo. Catálogo geral. Fundação Bienal de São Paulo, 1969.

XV BIENAL Internacional de São Paulo. Catálogo geral. Fundação Bienal de São Paulo, 1979

ARTIGOS

BIENAL: Arte pré-colombiana em pura geometria. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 09/10/87.



CALDERÓN, Camilo. Ramírez Villamizar: más allá del constructivismo, la abstracción. **Boletín Cultural y Bibliográfico**, Bogotá, 1985. v. 22, n. 4, p. 62-63.

CANO, Ana María. Ramírez Villamizar: Escultor y Arquitecto de lo imposible. **El Mundo**, Medellín, 28/01/81, p. 13.

CANCHÓN, Freddy. Ramírez Villamizar a los 80. **La Revista de El Espectador**, Bogotá, 10/06/2001, n.47, p. 14-16.

COLOMBIANOS en São Paulo. **Plástica**, Bogotá, 1957. n.7.

GUTIÉRREZ, Jairo. Las construcciones de Ramírez Villamizar. *Revista Dominical*, **La Patria**, Manizales, 22/03/81, p. 3.

IRIARTE, M. Elvira. Eduardo Ramírez Villamizar: Galería Diners. **Art Nexus**, Bogotá, enero-marzo 1996. n.19, p.112-113.

_____. Primeras etapas de la abstracción en Colombia. **Arte en Colombia**, Bogotá, 1984. n.23, p. 30-35.

_____. Primeras etapas de la abstracción en Colombia (II). **Arte en Colombia**, Bogotá, 1984. n.24, p. 44-50.

KLABIN, Vanda. A questão das idéias construtivas no Brasil: o movimento concretista. **Gávea**, Rio de Janeiro, n.1, 1985.

LOS MAESTROS hablan. **Semana**, 24/07/00. p. 78-80.

MALDONADO, Guillermo. La escultura de Ramírez Villamizar en el parque de Pamplona. **Vanguardia Dominical**, Bucaramanga, 06/05/84, p. 3.

MARTÍNEZ, Aida. Peine al viento. **Revista Credencial Historia**, Bogotá, marzo 1999. n.111.

MEDINA, Alvaro. Ramírez Villamizar: el alquimista. **Revista Diners**, Bogotá, mayo 1998. n.338, p. 30-36.

MONTAÑA, Antonio. Eduardo Ramírez Villamizar: Arquitectura, escultura y vida. **Arte en Colombia**, Bogotá, septiembre 1979. n.10, p. 42-45.

PAU-LLOSA, Ricardo. In the Studio: Eduardo Ramírez Villamizar. **Sculpture**, Washington, december 1996. v.15, p. 12-13.

PONCE DE LEON, Carolina. La utopía del espíritu. **Revista Diners**, Bogotá, 1998. p. 62-64.

QUIÑONES, Pilar. Ramírez Villamizar y Cuba. **Vanguardia Dominical**, Bucaramanga, 11/12/88, p. 2.

RODRIGUEZ, Belgica. Ramírez Villamizar en Caracas. **Arte en Colombia**, Bogotá, septiembre 1987. n.34, p. 96-97.

RUBIANO, Germán. Eduardo Ramírez Villamizar. **Arte en Colombia**, Bogotá, 1987. n.34, p. 106.



_____ Eduardo Ramírez Villamizar: Galería Diners. **Art Nexus**, Bogotá, octubre-diciembre 1998. n.30, p. 128-129.

_____ Ramírez Villamizar a Venecia. **Gaceta**, Bogotá, marzo 1976. v.1, n.3, p. 24-25.

_____ Ramírez Villamizar. **Arte en Colombia**, Bogotá, diciembre 1989. n.42, p. 84-87.

_____ Ramírez Villamizar. **Arte en Colombia**, Bogotá, septiembre 1989. n.41, p. 118-119.

_____ Ramírez Villamizar: recuerdos de Machu Picchu. **Revista de la Universidad Nacional**, agosto-septiembre 1985. n.2, p. 3-4.

_____ Recuerdos de Machu Picchu. **Arte en Colombia**, Bogotá, febrero 1985. n.26, p. 35-37.

_____ Retrospectiva Eduardo Ramírez Villamizar. **Arte en Colombia**, Bogotá, 1986. n.30, p.85-86.

SERRANO, Eduardo. Colombia en la XVI Bienal de São Paulo. Magazín Dominical, **El Espectador**, Bogotá, 30/08/81, p. 3, 8.

TIBOL, Raquel. Ramírez Villamizar: un constructivista americano. **Arte en Colombia**, Bogotá, octubre 1990. n.45, p. 115-116.

TRABA, Marta. Los murales de Ramírez Villamizar. **PROA**, Bogotá, febrero 1955. n.86.

_____ Ramírez. Separata, **Vínculo Shell**, Bogotá, tercer trimestre 1958. n.107.

_____ Ramírez Villamizar. **Mito Revista Bimestral de Cultura**, Bogotá, jul.-ago. 1958, vol. 4, n.20, p. 85.

_____ Tres Exposiciones de Ramírez Villamizar en EE:UU. Lecturas dominicales, **Intermedio**, Bogotá, 21 octubre, 1956. p.12.

_____ Un pintor colombiano: Eduardo Ramírez Villamizar. **Prisma**, Bogotá, febrero-marzo 1957. n.2.

TRADICIÓN y contemporaneidad. [entrevista a Frederico Morais]. **Arte en Colombia**, Bogotá, 1990. n.43, p. 59-60.

TRISTÃO, Mari'Stella. Frederico Morais: mais um livro sobre arte latino-americana. **O Estado de Minas**, Minas Gerais, 06/02/85.

UN COLOMBIANO al revés. **El correo de los Andes**, Bogotá, 1985.

USLAR, Arturo. La lenta creación del desvelado. **El País Dominical**, Cali, 30/03/86, p. 2.

WEISSMANN, Franz. Pasta de artista constante no acervo da Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

IV BIENAL de São Paulo. **Plástica**, Bogotá, 1957. n.6.

INTERNET

ANGEL, Félix. **Poesia racionalizada**. Disponível em:
<http://www.iadb.org/EXR/cultural/Colombia/sparamirez.htm> Acesso em: 29/07/03.

EL ESPECTADOR. **Ramírez Villamizar en su taller**. Disponível em:
http://www.elespectador.com/2002/20020825/la_revista/nota9.htm Acesso em:
 29/07/03.

MUSEU de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. **Construtivismo**.
 Disponível em: <http://mac.mac.usp.br/projetos/seculoxx/modulo1/construtivismo> Acesso
 em: 13/05/04.

PEÑARANDA, Nelly. **Cinco décadas de actualidad**. Disponível em:
<http://www.cambio.com.co/web/interior.php?idp=101&ids=14&ida=3797> Acesso em:
 30/07/03.

RUBIANO, Germán. **Las Torres, Obra Ejemplar**. Disponível em:
<http://www.colarte.arts.co/colarte/conspintores.asp?idartista=1331> Acesso em
 29/07/03.

SEMANA. **Heavy Metal**. Disponível em:
<http://www.semana.com/archivo/articulosView.jsp?id=47880> Acesso em: 30/07/03.

SEMANA. **Ramírez Villamizar**. Disponível em:
<http://www.semana.com/archivo/articulosView.jsp?id=63348> Acesso em: 30/07/03.

FITAS DE VIDEO-CASSETTE

LA SONRISA de la razón. Bogotá: Audiovisuales, Ministerio de Comunicaciones, 1992. Duração:
 25', VHS, som., col.

UN DÍA en la vida de... El escultor Eduardo Ramírez V. Bogotá: Compañía de Informaciones
 Audiovisuales. Duração: 20', VHS, som., col.

FITAS DE AUDIO

IRIARTE, Maria Elvira. El arte abstracto en Colombia. Bogotá: s.n., 1986. 1 cassette sonoro (60
 min).

VILLAMIZAR, Eduardo Ramírez. [jan. 2004]. Entrevistador: Michelle Evans. Suba-Colômbia. 1
 cassette sonoro (60 min).

7. ANEXOS

7.1. CRONOLOGIAS COMPARADAS

Franz Josef Weismann*

1911 Nasce na Áustria.

1921 Muda-se com a família para o Brasil, que fixa residência no interior de São Paulo.

1927 Transfere-se para a capital do estado, e dois anos depois para o Rio de Janeiro.

1939 Matricula-se no curso de **arquitetura** da **Escola Nacional de Belas Artes** –ENBA– do Rio. Inadaptado ao currículo acadêmico, **troca a arquitetura por aulas de desenho, pintura e escultura.**

1941 Abandona a Escola.

1942 Torna-se aluno do polonês Augusto Zamoyski, com quem aprende as técnicas tradicionais da escultura.

1945 Muda-se para Belo Horizonte.

1946 **É convidado a expor no Diretório dos Estudantes da ENBA,** no Rio de Janeiro.

* Com base em Roels (1999), Salsztein (2001), página do artista disponível em: <http://www.franzweismann.com.br>, e página do Itaú Cultural disponível em: <http://www.itaucultural.com.br>.

Eduardo Ramírez Villamizar†

1922 Nasce em Pamplona.

1930 Traslada-se com a família para Cúcuta.

1940 Matricula-se no curso de **arquitetura** da Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.

1944 **Abandona a arquitetura e começa Arte e Decoração na Escuela de Bellas Artes** da mesma universidade.

1945 **Participa por primeira vez numa exposição coletiva, na Faculdade de Arquitetura.**

1947 Convidado pela Universidad del Cauca, trabalha sete meses em Popayán ao lado do escultor **Edgar Negret**, discípulo de **Jorge Oteiza**. Participa do VII Salón de Artistas Colombianos e obtém o segundo prêmio.

† Com base em Mutis (2000), página da Biblioteca Luis Angel Arango disponível em: <http://www.lablaa.org>, e Colarte disponível em: <http://www.colarte.arts.co>.



1948 Colabora com **Alberto da Vega Guignard** na fundação da primeira escola de arte moderna de Belo Horizonte. Na Escola do Parque orienta os ateliês de desenho e escultura. Entre seus alunos estão Amílcar de Castro e Mary Vieira.

1951 Participa da I Bienal de São Paulo. Alegando mau acabamento técnico, o júri rejeita sua obra **Cubo vazado**. No mesmo evento é premiada *Unidade Tripartida*, de Max Bill, à qual Weissmann tem acesso.

1952 Filia-se ao 'Concretismo'.

1953 Participa da II Bienal de São Paulo. São também desse ano os *Blocos modulares*, e a *Coluna concretista*.

1954 Executa no Rio de Janeiro a obra pública *Monumento à Liberdade de Expressão do Pensamento*, demolida oito anos mais tarde em função de 'reformas urbanísticas'.

1955 Realiza sua segunda individual e adere ao grupo 'Frente'. Junto ao grupo toma parte da Exposição Nacional de Arte Concreta no MAM/RJ, e no MAM/SP. Participa da III Bienal de São Paulo, onde obtém o segundo prêmio de escultura com obras da série *Esculturas lineares*, realizadas em fios de arame. Obtém o primeiro prêmio de escultura no IV Salão Paulista de Arte Moderna.

1948 Faz parte da mostra da Sociedad de Ingenieros, onde apresenta obras realizadas junto a Negret.

1949 Integra, junto com Grau e Negret, a exposição 'Esculturas y Pinturas de Colômbia', realizada na New York School of Social Research.

1950 Viaja a Paris. Entra em contato com as manifestações abstratas das vanguardas de inícios do século, assim como do pós-guerra. Expõe, junto com Negret, na Galerie Arnaud de Paris, e participa na Bienal Hispanoamericana em Madri.

1952 Regressa a Colômbia, onde realiza a **primeira exposição abstrata**.

1954-1956 Volta a transferir-se a Paris. Viaja por Espanha e Itália. Traslada-se a Nova York, onde permanece por volta de um ano. Realiza sua primeira individual na PanAmerican Union de Washington, a convite de José Gómez Sicre. A mesma exposição é remontada em Nova York.



1956 Volta definitivamente para o Rio de Janeiro. No Rio monta ateliê na fábrica de carrocerias de ônibus CIFERAL, propriedade de seu irmão Fritz. Recebe o prêmio Leirner de Arte Contemporânea, na categoria escultura.

1957 Participa da **IV Bienal de São Paulo**, conseguindo o Prêmio de Melhor Escultura por *Coluna concretista*. A polícia invade seu ateliê em Belo Horizonte e destrói parte da produção dos anos 50.

1958 **Conquista o prêmio de viagem ao exterior** no VII Salão de Arte Moderna no MEC/RJ, com *Coluna neoconcreta*.

1959 Assina o Manifesto Neoconcreto e participa da I Exposição de Arte Neoconcreta no Rio de Janeiro e Salvador. Parte para Europa com bolsa de estudos do governo brasileiro. Viaja pela Espanha, França, Itália, Áustria, Alemanha, Bélgica Holanda e Suíça. Obras de sua autoria são incluídas na Exposição Internacional de Arte Concreta, organizada por Max Bill, no MAM/RJ, e remontada no MAM/SP. Visita Pevsner em Paris, e a II Documenta de Kassel na Alemanha, onde vê o trabalho de Lúcio Fontana.

1960 Integra a Konkrete Kunst, que percorre cidades sul-americanas, estadunidenses e européias. Volta ao Brasil e no mês de julho embarca novamente, dessa vez para oriente. Retorna a Europa e reside em Paris. Produz os *Amassados*.

1957 Inicia sua atividade docente na Escuela de Bellas Artes da Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Participa da **IV Bienal de São Paulo**.

1958 **Obtém o Guggenheim International Award** com a pintura *Horizontal blanco y negro*. Realiza seu primeiro mural em relevo: *El Dorado*, um divisor de águas da história da arte nacional.

1959 Obtém o Primeiro Prêmio do Salón de Arte Moderno de Cartagena e o prêmio do XII Salón de Artistas Colombianos. Participa da **V Bienal de São Paulo**. Viaja ao México onde tem a oportunidade de conhecer as manifestações pré-hispânicas desse país. Expõe na Galería Antonio Souza da capital mexicana e depois passa a Nova York. Nos Estados Unidos integra as coletivas: 'Contemporary Drawings from Latin American'; 'South American Art Today'; e 'The United States Collects Pan American Art'.

1960 Expõe na David Herbert Gallery de Nueva York, e faz parte de '3500 years of Colombian Art', na Universidade de Miami. Dedicar-se à produção de relevos e esculturas, em materiais como madeira, acrílico, aço, alumínio e plexiglas.



1961 Vai para Irún, aldeia espanhola de pescadores vizinha à França. Lá faz amizade com **Jorge Oteiza**, que já conhecia da Bienal de São Paulo.

1962 Apresenta individual em Madri, onde expõe uma série de trabalhos em gesso e estopa.

1963 Realiza exposição na embaixada do Brasil em Roma, e mais duas mostras na capital da Espanha.

1964 É convidado a participar da XXXII Bienal de Veneza, mas retira suas obras antes da inauguração, por discordar da organização das salas brasileiras no evento.

1965 Volta ao Brasil e expõe *Amassados* na VIII Bienal de São Paulo, onde recebe Sala Especial. Expõe na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, e na Galeria Grupiara, em Belo Horizonte. Integra a coletiva '7 Artistas de Paris', na Galeria Oca do Rio.

1966 Volta a trabalhar no ateliê da CIFERAL, retomando a linha da abstração geométrica.

1967 Participa da IX Bienal de São Paulo, com *Arapuca*, primeira obra pintada em cores vibrantes.

1969 Adere ao grupo de artistas que **se recusa a participar da X Bienal Internacional de São Paulo**, em solidariedade ao boicote internacional que protestava contra a ditadura no Brasil.

1970 Integra a mostra 'Objeto e Participação', em Belo Horizonte, para a qual propõe o ambiente transitável *Labirinto*

1963 O MOMA de Nova York adquire seu relevo *Projeto para mural horizontal*. Integra a mostra 'Arte en Colombia', itinerante por Roma, Madri, Estocolmo e Stuttgart. É nomeado professor de pintura no Departamento de Educação Artística da Universidade de Nova York. Participa da **VII Bienal de São Paulo**.

1964 Volta a Colômbia. Realiza o relevo em concreto *Serpiente precolombina* para a fábrica de gaseosas Lux em Cali, e o doble relevo *Homenaje a Gaitán Durán*. Expõe, junto com Negret, na Graham Gallery de Nova York. Outras exposições são 'The Classic Spirit', na Sidney Janis Gallery de Nova York; 'Diez Artistas Colombianos', no Centro Colombo Americano de Bogotá; e 'Sculpture for Wall', no Guggenheim de Nova York.

1965 Realiza *Mural horizontal* para a Biblioteca Luis Angel Arango de Bogotá.

1966 Transfere-se novamente a Nova York. Dedicar-se quase por completo à escultura. Recebe sua primeira encomenda de obra pública nos Estados Unidos: uma coluna e seis relevos para o American Bank de Nova York.

1969 **Participa da X Bienal de São Paulo, onde obtém o segundo prêmio internacional de escultura. Permanece por curto período no Rio de Janeiro.**

Realiza *Recuerdos de Río*.

1970 Volta a Nova York.



linear –primeira ampliação para escala ambiental das peças em fios de aço e arame, realizadas entre 1950 e 1955.

1972 Faz *Estudos para Veneza*, dezenas de modelos experimentais em madeira, sobre o formato do cubo. Envia Módulos monumentais para a **XXXVI Bienal de Veneza**. Apresenta Módulos mutáveis no Panorama da Arte Atual Brasileira, no MAM/SP, levando o Primeiro Prêmio de Escultura.

1973 Integra a coletiva 'Guignard-Weissmann', na Galeria Arte Livro em Belo Horizonte. Recebe o Prêmio de Aquisição de Escultura no V Salão de Arte Moderna de Belo Horizonte.

1975 Recebe o Prêmio de Escultura do Panorama de Arte Atual Brasileira no MAM/SP, com a obra *Cantoneiras*; e Prêmio de Melhor Escultor do Ano da Associação Paulista de Críticos de Arte. Realiza exposição individual 'Franz Weissmann/Esculturas/Relevos/Múltiplos' na Galeria Arte Global em São Paulo. Faz estudos técnicos para colocação em Brasília, de uma versão em escala monumental da escultura *Três pontos*.

1976 São instaladas *Cantoneiras* no Rio de Janeiro, e *Torre em estruturas primárias*, em Contagem (MG).

1977 Integra 'Projeto Construtivo Brasileiro na Arte', na Pinacoteca do Estado de São Paulo, e no MAM/RJ. Instala *Seta* em Nova Iguaçu (RJ).

1979 É incluído na **XV Bienal Internacional de São Paulo** –revisão

1971 É convidado pela Universidade de Vermont a participar do Simpósio Internacional de Escultura. Lá constrói sua primeira obra monumental *Cuatro torres*. Integra as coletivas: 'Sculpture in the Park', em Nova Jersey; e 'Colombia 71', no MAM/Buenos Aires.

1972 Instala *Columnata* no Fort Tryon Park de Nova York. O MAM de Bogotá faz uma retrospectiva do artista, com as obras do período de Nova York. Integra 'Arte Colombiano' na Fundación Mendonza de Caracas.

1973 Instala *Hexágono* na Beach Channel High School de Nova York e *De Colombia a John Kennedy* em Washington. Integra a exposição 'Arte de Colombia', no MAM de Bogotá.

1974 Volta definitivamente a Colômbia. Doa à cidade de Bogotá a obra monumental *Dieciséis torres*. Expõe no MAM da capital e integra mostra coletiva com Rojas e Negret.

1976 Participa na **XXXVII Bienal de Veneza**. Integra a coletiva 'El arte colombiano a través de los siglos', no Musée du Petit Palais de Paris.

1978 Dois museus da Venezuela adquirem as obras *Construcción inclinada en dos partes* e *Construcción como nave espacial*. Instala *Nave espacial* em Bogotá, *Muro abriéndose* em Medellín, e *Friso Precolombino* no Banco Santander em Cúcuta.

1979 É incluído na **XV Bienal Internacional de São Paulo** –revisão. Participa na Feira de Arte de Paris, no Grand Palais. **É convidado a instalar uma escultura no Parque Ecológico do Rio Tieté em São Paulo.**



1980 Faz parte da mostra de inauguração do Gabinete de Arte Raquel Arnaud em São Paulo. Realiza individual na Galeria Aktuell do Rio de Janeiro, apresentando esculturas, múltiplos e relevos inéditos. Integra as coletivas '13 Artistas/13 Obras', na Thomas Cohn Arte Contemporânea; e 'Homenagem a Mário Pedrosa', na Galeria Jean Boghici, ambas no Rio de Janeiro. Inicia a composição das *Fitas*, e passa a realizar *Múltiplos* com regularidade.

1981 Realiza a primeira mostra retrospectiva no Instituto de Arquitetos do Brasil, no Rio de Janeiro. Integra as coletivas: 'Nine Sculptors from Brazil', na Art Gallery of the Brazilian American Cultural Institute em Washington D.C.; 'Esculturas ao Ar Livre' no Guarujá (SP); *Fitas* na Skultura Galeria de Arte em São Paulo; e Panorama Atual da Arte Brasileira no MAM/SP. Em Belo Horizonte conclui a construção do monumento *Estrela de David*.

1982 Com o decreto da crise falimentar de CIFERAL, o artista é impedido de fazer uso das instalações da fábrica. Dedicar-se à realização de pequenas peças de arame, até a instalação de um novo ateliê. Integra as coletivas: 'Um Século de Esculturas no Brasil', no MASP; 'Contemporaneidade' no MAM/RJ; e no Gabinete de Arte Raquel Arnaud em São Paulo.

1983 Cerca de oitenta obras são roubadas do novo ateliê, e vendidas como ferro-velho. Integra as coletivas: 'Acervo Sul

1981 O Museu Window South da Califórnia adquire *Ammonita fósil*. Integra as coletivas 'Seis escultores abstratos', no Centro Colombo Americano de Bogotá; e 'Escultura colombiana' no Museo de Arte Contemporânea da mesma cidade.

1983 Viaja a Machu Picchu, do que resulta a série *Recuerdos de Machu Picchu*. Integra as exposições 'Obra gráfica', na Galería Diners de Bogotá; e 'Arte Vial'. Instala *Fuerza frenada* nos jardins do Museo Rayo.



América: Modernismo e Novas Vertentes' na sede da Sul América Seguros no Rio de Janeiro; 'Imaginar o Presente', no Gabinete de Arte Raquel Arnaud em São Paulo; e 'Quatro Escultores/Pintores e Quatro Pintores/Escultores', na Galeria Aktuell no Rio de Janeiro.

1984 Expõe em mostra individual na galeria Paulo Klabin no Rio de Janeiro. Integra a coletiva 'Tradição e Ruptura' na Fundação Bienal de São Paulo; e as retrospectivas dos movimentos Neoconcretismo/1959-1961 e Grupo Frente/1954-1956, na Galeria do BANERJ no Rio de Janeiro. Participa da XI Bienal Internacional de Esculturas ao Ar Livre de Middelheim na Bélgica; e do VII Salão Nacional de Artes Plásticas no MAM/RJ, este último em condição de convidado especial. A obra *Encontro* é instalada no Conjunto Universitário Cândido Mendes no Rio de Janeiro.

1985 Realiza mostra individual no Gabinete de Arte Raquel Arnaud; na Thomas Cohn Arte Contemporânea, e tem sala especial no Panorama de Arte Atual Brasileira no MAM. Todas em São Paulo. Integra as coletivas: 'Uma Questão de Ordem', na Galeria de Arte da Universidade Federal Fluminense, em Niterói; 'Vertente Construtiva' itinerante no MAP de Belo Horizonte, no MAC/USP, no Museu Guido Viaro de Curitiba, e no Museu de Arte do Rio Grande do Sul em Porto Alegre;

1984 A escultura *Custodia homenaje* é instalada na Catedral de Pamplona. Integra as coletivas: **'Colômbia en tres dimensiones', itinerante por várias cidades sul-americanas, entre as quais São Paulo;** 'Arte del taller, arte de la calle' em Paris; 'Escultura colombiana' na Compañía La Previsora em Bogotá; e 'Marta Traba: su visión del arte em Colombia', no MAM de Bogotá.

1985 Integra a exposição 'Five colombian masters', no Museum of Modern Art of Latin America em Washington. Realiza a mostra 'Recuerdos de Machu Picchu', na Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. A Biblioteca Luis Angel Arango organiza a exposição 'El espacio en forma Eduardo Ramírez Villamizar Retrospectiva 1945-1985'.



'Abstracionismo Geométrico e Informal', na FUNARTE no Rio de Janeiro; e 'Encontros', homenageando a pintora Maria Leontina na Petit Galerie no Rio de Janeiro. A obra *Quadrado aberto em fitas* é instalado no jardim do MAM/SP.

1986 Integra as coletivas: 'JK e os Anos 50—Uma Visão da Cultura e do Cotidiano'; e 'Arte Contemporânea Brasileira', no Rio de Janeiro. Instala *Flor de Aço* no Centro Empresarial Itaú, em São Paulo.

1987 Faz parte da Sala Especial 'Em Busca da Essência', dentro da **XIX Bienal de São Paulo**. É convidado a integrar o Arquivo de Notoriedade do Centro de Pesquisa e Documentação da Arte Latino-Americana do The Art Institute of Chicago. Realiza individuais na Investiarte no Rio de Janeiro; no Gabinete de Arte Raquel Arnaud em São Paulo; em Gesto Gráfico de Belo Horizonte; na Tina Presser de Porto Alegre; na Usina Arte Contemporânea de Vitória; e na Arte Galeria de Fortaleza. Integra as coletivas 'Abstração Geométrica I—Concretismo' e 'Neoconcretismo/Projeto Arte Brasileira e Aspectos da Vanguarda Brasileira dos Anos 50', ambas na FUNARTE no Rio de Janeiro; 'Entre Dois Séculos—Arte Brasileira do Século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand' no MAM/RJ; 'Modernidade—Arte Brasileira do Século XX—Projeto França Brasil' no Museu de Arte Moderna de Paris e no MAM/SP.

1987 Participa na **XIX Bienal de São Paulo** como convidado especial. As obras apresentadas fazem parte da série *Recuerdos de Machu Picchu*. O MAM/RJ recebe duas peças em doação.



1988 Participa do 'Trocarte', coletiva do II Encontro Nacional de Artes Plásticas no Museu Histórico do Exército no Forte Copacabana no Rio de Janeiro.

1989 Instala a escultura pública *Grande Flor Tropical* no Memorial da América Latina, em São Paulo. Integra as coletivas: 'Caminhos-Tudo Matéria de Arte' no Rio Design Center; 'Olhar para o Futuro' na Galeria H. Stern; 'Pequenas Grandezas dos Anos 50' no Cleyde Wanderley Gabinete de Arte; 'Viva França' na GB Arte; e 'Rio/Hoje' no MAM, todas no Rio de Janeiro.

1990 Integra as coletivas: 'Coerência e Transformação', no Gabinete de Arte Raquel Arnaud em São Paulo; e 'Arte como Vanguarda', no Rio Design Center no Rio de Janeiro.

1991 Integra as coletivas: 'Experiência Neoconcreta', no MAM/RJ e no Museu de Arte de Curitiba; 'Construtivismo-Arte Cartaz', no MAC-USP; 'Mário Pedrosa-Arte, Revolução, Reflexão', no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro.

1992 É inaugurada a escultura *Portal* no Centro Empresarial Itaú, em São Paulo. Integra as coletivas: 'Escultura 92-7 Expressões', no RB1 Arte Contemporânea no Rio de Janeiro; 10 Anos na Galeria de Arte UFF de Niterói; 'A Caminho de Niterói', mostra da coleção João Sattamini no Paço Imperial do Rio de Janeiro; e 'Brazilian Contemporary Art Image Distribution Project', na

1988 Participa no Simpósio de Escultura do Parque Baconao em Cuba, onde realiza a obra *Entrada a las piedras sagradas*.

1989 Participa na III Bienal de la Habana com *Homenaje a los artífices colombianos*. Vence o concurso para a instalação de uma escultura no World Trade Center de Bogotá.

1990 Funda o Museo de Arte Moderno Ramírez Villamizar em Pamplona, doando quarenta das suas obras.

1991 É incluído na exposição 'Construtivismo-Arte Cartaz', no MAC-USP.



Galeria da Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro.

1993 Recebe o Prêmio Nacional de Arte do Ministério da Cultura/FUNARTE. Faz parte do 'Brasil 100 Anos de Arte Moderna', mostra da Coleção de Arte Brasileira de Sérgio Fadel, no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro.

1994 Exibe a série *Mondrianas* em homenagem a Piet Mondrian no Gabinete de Arte Raquel Arnaud em São Paulo. Realiza a exposição individual 'Franz Weissmann—Uma Construção no Tempo' na Galeria AM Esculturas em Belo Horizonte. Ainda em Belo Horizonte realiza a exposição de '7 Esculturas Monumentais' na Alameda Central da Praça da Liberdade. Integra as coletivas: 'Singular/plural', na Galeria de Arte da UFF de Niterói; 'As Abstrações na Bienal Século XX', na Fundação Bienal de São Paulo; '40 Anos de Desenhos', no Museu de Arte de Belo Horizonte; 'Cor e Luz', no Espaço Cultural da CEMIG em Belo Horizonte; e 'Grupo Frente—40 Anos', na Galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos no Rio de Janeiro. Recebe a Sala Especial referente ao Prêmio Nacional de Arte de 1993, no XIV Salão Nacional de Artes Plásticas, na FUNARTE no Rio de Janeiro.

1995 Monta ao ar livre *O espaço virtual em cubo vazado* em Belo Horizonte, e *Retângulo vazado* no Rio de Janeiro. Realiza

1993 Recebe o título de Doutor Honoris Causa pela Universidad Nacional de Colombia.

1994 Doa à cidade de Bogotá a escultura *Doble victoria alada* para a Avenida El Dorado em Bogotá. Instala *Caracol* em Bucaramanga.

1995 Inaugura a Nueva Galería Diners com uma exposição de trinta obras. Projeta a escultura monumental *Puertas abiertas* para a Universidad del Valle.



exposição individual no Museu de Ribeirão Preto de São Paulo. Integra as coletivas: 'Do Branco ao Preto', na Fundação Armando Álvares Penteado –FAAP– de São Paulo; e 'Papel do Brasil–Arte Contemporânea', no Palácio dos Trabalhadores na Praça Celestial da Cidade Proibida em Pequim, China. Recebe o Prêmio Artista do Ano promovido pelo Resumo Hoje/Jornal Hoje em Dia, na Sala Especial do Museu Mineiro de Belo Horizonte.

1996 Doa escultura *Sem título* para a Universidade de Essex na Inglaterra. No Rio de Janeiro instala as esculturas *Retângulo vazado* e *Grande quadrado vermelho*. Realiza a exposição individual 'Franz Weissmann/Desenhos' e Esculturas no Espaço Cultural Jayme de Andrade Peconick em Contagem (MG). Integra as coletivas: I Exposição Internacional de Esculturas ao Ar Livre, no SESC Campeste em Porto Alegre; **Tendências Construtivas no Acervo do MAC/ USP'**, no CCBB do Rio de Janeiro; 'Quatro Mestres Escultores Brasileiros Contemporâneos', no Palácio do Itamaraty em Brasília; Exposição Inaugural do Museu de Arte Contemporânea de Niterói; 'Arte Aplicada na Praça', em São Paulo; 'Petite Galeria–Uma Visão da Arte Brasileira (1954-1988)', no Paço Imperial no Rio de Janeiro; exposição retrospectiva e comemorativa dos 40 anos da I Exposição Nacional de Arte Concreta na Casa das Rosas em São

1996 É incluído na exposição **Tendências Construtivas no Acervo do MAC/ USP'**, no CCBB do Rio de Janeiro.



Paulo; e 'Consolidação da Modernidade em Belo Horizonte', no Museu de Arte da Pampulha.

1997 Obtém o Prêmio Johnnie Walker de Artes Plásticas. Integra as coletivas: 'Poetas do Espaço e da Cor', no MASP, MAM/RJ, e no Mus

eu de Arte de Brasília; 'Escultura Brasileira: Perfil de uma Identidade', no Espaço Cultural Safra em São Paulo, e na Galeria do Centro Cultural Interamericano de Desenvolvimento em Washington D.C. Participa do módulo Vertente Construtiva da **I Bienal de Artes Visuais do Mercosul** em Porto Alegre. Participa dos eventos que integram o Encontro de Cultura Brasileira, promovido pelo MINC e o Itaú Cultural: 'Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira'; 'Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX', coletiva no Instituto Cultural Itaú em São Paulo, e a inauguração do Setor Tridimensionalidade do Banco de Dados Itaú Cultural.

1999 Realiza a mostra 'Franz Weissmann—Uma Retrospectiva', no CCBB e no MAM, todos dois do Rio de Janeiro. Participa da exposição 'Arte Construtiva Brasileira da Coleção Adolpho Leiner', realizada no MAM/SP e no MAM/RJ.

2000 Realiza a exposição individual 'Franz Weissmann' na Galeria Anna Maria Niemeyer no Rio de Janeiro. Faz parte do

módulo Modernismo da 'Mostra do Redescobrimento: Brasil + 500 anos', na Fundação Bienal de São Paulo. Integra as

1997 Obras de sua autoria, doadas ao MAM/RJ são emprestadas para a **I Bienal de Artes Visuais do Mercosul**, em Porto Alegre.

1998 Expõe na galeria Denise René em Paris.

1999 É convidado pelo Instituto Ítalo-Latino-Americano a expor em Roma.



coletivas: 'Leituras Construtivas', no Gabinete de Arte Raquel Arnaud de São Paulo; 'Quando o Brasil era Moderno: 1905-1955', no Paço Imperial do Rio de Janeiro; e 'Modernismo em Minas', na Galeria do Itaú Cultural em Belo Horizonte.

2001 Realiza exposição de esculturas de grandes dimensões na Casa França-Brasil no Rio de Janeiro. Integra as coletivas: 'Century City: Art and Culture in the Twentieth Century Metropolis', na Tate Modern Gallery de Londres; 'Lúcio Fontana: a Ótica do Individual' no CCBB do Rio de Janeiro; 'Obra Nova no MAC/USP'; 'Anos 70: Trajetórias', na Galeria do Instituto Cultural Itaú de Belo Horizonte; e 'Caminhos da Forma-Tridimensionais', da coleção MAC/USP.

2002 Integra as coletivas: 'A Linha como Estrutura da Forma' no MAM/SP (Villa Lobos); 'Os Geométricos e Cinéticos' no Gabinete Raquel Arnaud em São Paulo; 'Caminhos do Contemporâneo: 1952-2002', no Paço Imperial do Rio de Janeiro; 'Colección Patricia Phelps de Cisneros', no MAM/RJ; 'Arte Pará: Modernistas, Poéticas da Forma e da Cor', na Fundação Rômulo Maiorana de Belém do Pará; e 'JK o Estadista da Modernidade', no Palácio das Artes em Belo Horizonte.

2003 Integra as coletivas: 'Cuasi-corpus. Arte Concreto y Neoconcreto de Brasil', no Museo Tamayo Arte Contemporáneo e Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey; 'Imagem e



Identidade: um olhar sobre a história', no Instituto Cultural Banco Santos em São Paulo; e 'Grande Orlândia–Artistas Abaixo da Linha Vermelha' no Rio de Janeiro.

2004 Integra a coletiva 'A poética da Forma' no Museu Oscar Niemeyer em Curitiba.

2004 Retrospectiva no MAM/Bogotá. Falece no mês de agosto. A obra *Construção vermelha* é incluída na exposição 'Prêmios Bienais no Acervo MAC/USP'.



7.2. ENTREVISTA A EDUARDO RAMÍREZ VILLAMIZAR⁴¹

Lado A

Eduardo Ramírez Villamizar: Sí, muy bien Michelle. (...) Yo me quedo sorprendidísimo de ver el parecido que tienen las obras de él con muchas de mis obras, pero es una cosa sorprendente. Cuando yo estuve en el Brasil vi algo, pero hace tantos años que yo estuve en el Brasil, creo que la X Bienal?, y ahora veo que la continuación de su obra es realmente muy, muy, muy parecida a la mía. Claro que sin ser nunca la misma. Bellísima, bellísimas cosas.

ME: Usted estuvo, usted participó en cuatro bienales y estuvo en un histórico en una más; en la XV. Usted estuvo presente solamente en la X Bienal?

ERV: No, yo estuve presente en dos, en dos Bienales.

ME: Cuáles?

ERV: Estuve presente en la... creo que en la VII, en que año fue la VII?

ME: Déjeme decirle... 61.

ERV: Sí. En esa Bienal usted no tiene el dato de quiénes fueron...

ME: Por Colombia?

ERV: Sí.

ME: Fueron Grau, Jaramillo, Negreiros, Obregón, Rivera, Roda, Wiedemann, Tejada y usted.

ERV: Ah... no, no, no. Yo estuve... yo estuve en una en que estuve solo.

ME: Entonces en la XIX? que fue... déjeme ver... con Oscar Muñoz?

ERV: Sí.

ME: En esa estuvo presente?

ERV: Sí.

ME: Y en la décima que obtuvo el premio?

ERV: Sí.

ME: Las demás usted envió solamente los trabajos?

ERV: Sí. Envié los trabajos.

ME: Y cuénteme una cosa; usted tenía noticias de lo que estaba sucediendo en esas bienales? Usted recibía catálogos?

ERV: No, no, no, muy poco, muy poco. Muy poco, yo creo que en esa época yo estaba en Nueva York. Yo estuve en Nueva York hasta el año 72 creo. Yo he perdido mucho la memoria, así es que no le... en muchos datos fallo y (...). La primera vez estuve varios días, largo tiempo, porque había una sobrina mía que vivía en São Paulo; una sobrina mía casada con un americano vivía en São Paulo.

ME: Cuál era el nombre de ella?

⁴¹ Realizada no dia 23 de janeiro de 2004, na residência do artista no município de Suba-Colômbia.



ERV: El nombre de ella es Adela, y era Adela de... en este momento no recuerdo el apellido de su marido. Ella vivía allá recién casada y yo llegué al apartamento de ella y por eso pude estar unos días, porque en esa época uno era muy pobre como para poder ir a un hotel y quedarse varios días. Entonces si uno iba a una Bienal era el día de la inauguración y no más.

ME: En algunos libros aparece que usted estuvo seis meses en Río de Janeiro.

ERV: Ahá.

ME: Pero yo recuperé en el archivo de la Bienal, que usted fue a la Bienal de São Paulo unos días antes a construir algunas obras, pasó talvez un período de tiempo en São Paulo y después se transfirió a Río. Fue realmente tanto tiempo?

ERV: No, no. Fue una cosa yo creo que de unos quince días.

ME: Quince en São Paulo y quince en Río?

ERV: No sé decirle.

ME: Pero menos que seis meses?

ERV: No, no, nunca más de un mes. No, nunca más de un mes. La primera vez como le digo estuve con esa sobrina y la segunda vez fui con una, me encontré allá con una escritora periodista colombiana que estaba allá....

ME: Maria Elvira Iriarte?

ERV: Maria Elvira Iriarte. Su marido creo que trabajaba allá en algo, era diplomático creo. Entonces con ella, con ella estuvimos, y con ella fui a... hicimos un viaje a Minas Gerais, a conocer las esculturas de Alejaidinho. Entonces esa vez fue algo así como quince días también.

ME: Y usted hizo relaciones allá con brasileiros? Yo supe por ejemplo, me contó Frederico Moraes, que usted era amigo de Marc Bercowitz.

ERV: De quién?

ME: Marc Bercowitz.

ERV: Sí, sí, muy amigo. Marc estuvo por aquí en Colombia un tiempo, y yo lo vi con cierta frecuencia. Él estimaba mucho mi obra y hacía muchos elogios de mi obra. Lástima que murió.

ME: Sí, murió. Y usted también tuvo contacto con Lina Bo Bardi?

ERV: Con quién?

ME: Lina Bo Bardi.

ERV: No. Es escultora?

ME: No. Era una arquitecta que fue la diseñadora del MASP, el Museo de Arte de São Paulo, ese museo que es apoyado en unas columnas rojas... Bueno, y en un artículo de esa X Bienal, en una entrevista que le hicieron a usted, usted contaba que había entrado en contacto con Lina Bo Bardi y ella le había sugerido un escultor para fabricar una de sus obras, entonces me imaginé que de pronto habían quedado amigos...

ERV: No, de pronto, de pronto sí hubo ese contacto pero sólo para eso. Para que ella me dijera en que taller yo podría elaborar mi obra. Pero todas esas cosas están, como muchísimas otras, borrosas en mi memoria.

ME: Claro, lógico, hace tanto tiempo.

ERV: Y es que yo ya soy un señor de 82 años.

ME: Y continúa trabajando.

ERV: Sí, continúo, estoy muy contento porque a pesar de mis fallas de salud estoy trabajando, haciendo cosas que me gustan mucho, en estos últimos, en este último mes estoy trabajando en relieves.

ME: Otra vez?

ERV: Sí, relieves blancos otra vez, que ese fue, a través del relieve fue que yo pasé a la escultura. Yo primero hice... en Nueva York hice relieves y después de esos relieves poco a poco se convirtieron en esculturas. Pero ya ahora volví a hacer proyectos para relieves y estoy haciendo un proyecto de un mural para un lugar, un club, el Club El Nogal de aquí de Bogotá, ese club que quedó... en el que pusieron una bomba el año pasado, una de las muchas cosas horribles que suceden en Colombia, eso sucedió yo creo que hace casi un año.

ME: Sí, fue el año pasado.

ERV: Pues para ese lugar estoy haciendo un mural, ya tengo el proyecto y entonces eso me excitó y me hizo trabajar con mucho entusiasmo y estoy planeando hacer una exposición de relieves. No sé todavía cuándo, pero será el año entrante quizás.

ME: Una retrospectiva con los anteriores también?

ERV: No, quizá una exposición sólo de relieves nuevos. Retrospectiva tengo también en el mes de abril, en el Museo de Arte Moderno de aquí de Bogotá, en el museo que dirige Gloria Zea.

ME: Bueno, maestro déjeme devolverlo al Brasil un poquito. Cuénteme una cosa, usted recuerda de esas bienales en las que estuvo presente, usted me dice que talvez recibía muy poquita información de lo que sucedía en esas bienales en las que usted envió trabajos y no fue. En las que estuvo presente usted entró en contacto, o pudo observar obras de estos neoconcretos que yo le estoy hablando, de esta facción constructiva del Brasil?

ERV: Sí.

ME: Recuerda algo de ellos?

ERV: Sí. Yo vi obras de varios; Mario Cravo, Weissmann, y quién más? No recuerdo.

ME: Alguno lo impresionó especialmente?

ERV: Pues bueno, me parecieron los dos muy buenos artistas y después en la última bienal en que yo estuve personalmente, el que me impactó muchísimo fue Anthony Caro, que tuvo premio también ese año en la Bienal, porque el premio se volvió siete premios para siete escultores o seis escultores, cuando realmente el premio se lo merecía él, único, porque era mejor que todos. Su obra me pareció maravillosa, yo había conocido algo de su obra en exposiciones en Nueva York y no me había entusiasmado mucho, no sé por qué razón, porque quizás no estaba yo preparado para verla, pero allá en la Bienal, una vez, un día me subí a la sala donde estaba la obra de él, y no había nadie, estaba completamente solo y empecé a mirar sus obras y de pronto descubrí que me parecían maravillosas, que eran unas cosas muy bellas, muy interesantes, que

era una escultura muy nueva, y bueno me sentí muy contento porque todas las cosas que lo enriquecen a uno, le ayudan en su vida y en su trabajo.

ME: En Brasil dicen mucho que la Bienal sirvió para que esos artistas brasileiros entraran en contacto con lo que estaba sucediendo en el mundo, era como las revistas, en fin, era cara a cara con las últimas tendencias y que eso sirvió de la misma manera para los latinoamericanos, que también vivían concentrados en ellos mismos. Usted de todas maneras tenía mucha vida por fuera, usted ya había estado en Europa, vivió mucho tiempo en Estados Unidos, usted no necesitaba de ese contacto, no necesitaba de ese evento para conocer lo que estaba sucediendo?

ERV: Es que yo a pesar de estar en Nueva York y en París, siempre estuve muy encerrado en mi estudio, trabajando muy solo, yo siempre he sido una persona sin muchas relaciones, estaba muy solo y sin interesarme mucho en lo que estaba pasando alrededor. Entonces las bienales eran otra cosa porque allá no tenía uno, no estaba en su taller, no tenía manera de trabajar que es lo que más me gusta entonces tenía que, forzosamente, mirar, mirar lo que había y mirar con mucho cuidado lo que había y aprender mucho de todos los buenos artistas que veía en la Bienal.

ME: Entonces usted siente que talvez esas experiencias de la Bienal modificaron su curso, talvez esa obra de Caro...

ERV: Sí, claro, me ayudaron. Sí, sí, sí, no hay duda. El artista se nutre de la obra de todos los demás artistas que le gustan, fuera de muchas otras cosas más, fuera de todas las experiencias de la vida, todo lo que lee, toda la música que oye, todo eso enriquece la obra del artista y obviamente todo el arte que se ha hecho desde el principio del mundo, todas las obras que uno ve, conoce, lo enriquecen.

ME: Usted cree que esas similitudes de las que ahora vamos a hablar, que ahí superficialmente pues parece ser cierto, usted cree que haya algún tipo de influencia que haya recibido, no sé, algún influjo de la obra de Weissmann cuando usted estuvo en la Bienal o talvez usted a él?

ERV: No, indudablemente yo recibí influencias de su obra, y no solo de él sino de muchos otros. Pero sí veo una relación increíble.

ME: Porque usted admite esa reverencia a Caro; eso lo he leído, pero de los brasileiros no había oído nunca ningún comentario. A Colombia llegaban noticias de lo que estaba sucediendo en Brasil? yo leí algo sobre... se sabía lo que estaba sucediendo en Argentina de los movimientos constructivos, de Brasil llegaban noticias?

ERV: Aquí tuvimos a Marta Traba, en una época maravillosa en que ella estuvo acá enseñándole a Colombia lo que era el arte moderno, que no se conocía porque nadie lo había divulgado, entonces a través de ella conocimos muchos artistas de toda Latinoamérica y obviamente todos los artistas grandes e importantes del Brasil.

ME: Y usted quedó con relaciones me parece estrechas con Aracy Amaral o no?

ERV: Cómo?

ME: Con Aracy Amaral. Yo encontré en una biblioteca un catálogo que usted le había autografiado, y que hablaba que le agradecía por haberle enviado un libro sobre constructivismo

brasileño. Ustedes tienen una amistad?

ERV: Sí, nos conocimos y tuvimos cierta relación, pero no una relación muy fuerte, pero sí, yo la admiro mucho y he leído muchos de sus escritos que me parecen excelentes. Ella ya murió?

ME: No. Ella está viva.

ERV: Está? Dónde vive?

ME: En São Paulo. Ella todavía da clases, orienta tesis.

ERV: Como que edad tiene?

ME: Yo pienso que tenga por ahí unos... llegando a los 70?

Y con Walter Zanini?

ERV: Cómo?

ME: Walter Zanini. Él era el director del Museu de Arte Contemporânea. Y también encontré unos catálogos que usted le envía a él. Eran cuestiones diplomáticas?

ERV: Sí, en ese caso sí, porque yo nunca lo conocí y tampoco... si usted me dice el nombre ahorita no habría sabido quién es.

ME: Bueno, y sobre ese episodio de la X Bienal en 1969, usted se gana ese premio que es super importante y encontré unas cartas en las que usted ofrece en donación, me parece que son cinco obras; una es para el Museu de Arte Moderna de Rio, una para el Museu de Arte Moderna de São Paulo, una para el Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, cuyo director es este señor Walter Zanini, una para el Museo me parece que de Belo Horizonte y una para la Embajada de Colombia. De esos museos, yo solamente encontré una obra, que se llama "Construcción Roja", que hace parte de la colección del Museu de Arte Contemporânea.

ERV: En dónde?

ME: En São Paulo, de la Universidad de São Paulo. Y las otras no fueron... las otras no aparecen en los registros de esos museos. Esas obras no las aceptaron? Usted tiene información sobre eso?

ERV: No, no sé. Eso se me olvidó completamente.

ME: Sí. Muy triste porque traté de rastrearlas, eran unas donaciones, era simplemente aceptarlas y no las recibieron.

ERV: Sí posiblemente, porque así sucede muchas veces en nuestras... nuestros diplomáticos no son muy efectivos, hay de pronto diplomáticos que no entienden la importancia de las artes por ejemplo y le ponen atención a todas las politiquerías y a todas las cosas menos a eso por ejemplo, a la relación de los artistas con otro país, eso consideran que no tienen ninguna importancia, entonces pudo ser esa razón.

ME: Pero de la Bienal de 1987 hay unas obras en el Museu de Arte Moderna de Rio, también donadas, que son "Traje ceremonial Inca" y un "Mascarón". Usted recuerda algo de esa historia? Ellos lo pidieron? Usted lo ofreció voluntariamente?

ERV: No recuerdo pero posiblemente fue una donación dada a la embajada, que el embajador la llevó al Brasil. Pero no me acuerdo tampoco.

ME: Y de esas obras que están en esas dos colecciones, en la del Museu de Arte Moderna de Rio

y en el Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, usted recibe noticias, de en dónde están siendo expuestas...

ERV: No, no.

ME: Nunca? Bueno, porque de "Construcción Roja" es una pieza ícono en ese museo, rueda mucho, está circulando todo el tiempo. En esa permanencia suya, ese tiempo indefinido que no conocemos en Río, de ahí salieron los "Recuerdos de Río" no?, esas tres obras de aluminio ondulado...

ERV: Sí.

ME: Esas obras se hicieron en Nueva York?

ERV: Sí, esas obras se hicieron en Nueva York.

ME: Y hay una frase suya que es super repetida en los libros, que usted cansado del paisaje ondulado de Río de Janeiro, sintió una necesidad de contrastar esa ondulación con el ángulo recto, y dice: "En el Brasil surgieron mis ángulos rectos, pensé en trabajar sólo con ellos y con cubos para hacer un contrapunto a la exhuberancia del trópico" y dice Rubiano que sus cubos salieron de ahí, es verdad eso? De la experiencia de Río usted comenzó a trabajar con cubos?

ERV: No, yo creo que con cubos fue más tarde, más tarde. Con la experiencia de Río estuve haciendo corto tiempo obras muy curvas. Muy redondas como esas que usted menciona. Y después lo que me hizo volver a interesarme por el cubo y por lo vertical y horizontal fue mi viaje a Machu Picchu, mi viaje a Machu Picchu que fue muy importante porque con esa impresión de todas esas maravillas, usted ha estado en Machu Picchu?

ME: No.

ERV: Con la impresión de esa ciudad tan geométrica, esa arquitectura tan maravillosa contrastada con la naturaleza, entonces volví a sentir un gran interés por lo ortogonal y estuve largo tiempo trabajando con formas ortogonales.

ME: Y de Río qué era exactamente lo que le impresionaba? En alguna parte dice que eran esas piedras enormes, en otra parte dice que era el trazado del suelo...

ERV: Sí, todo eso y la playa y el mar y las muchachas de Río en la playa, las curvas de las muchachas, toda esa cosa, esa sensualidad que hay en los brasileiros, toda esa cosa muy distinta a nosotros que somos como más estrictos, menos alegres, menos sensuales.

ME: Y en Río había una galería que era la Galería Bonino, que según entiendo representaba a Negret. Usted tuvo alguien que lo manejara en Brasil?

ERV: No, no.

ME: Realizó alguna exposición fuera de las bienales en Brasil?

ERV: No, ninguna.

ME: Y en una de las inscripciones dice, en su presentación dice que sus obras hacen parte de colecciones en tal, tal, tal parte y en São Paulo. Hay alguien en São Paulo que tenga obra suya?

ERV: No sé, no sé.

ME: Y de esas visitas al Brasil con su trabajo no salió ninguna venta?

ERV: No, ninguna.

ME: Y por qué sería?

ERV: Yo no sé. No, porque mi obra no es muy... porque las obras tan severas como la mía se venden cuando el artista tiene mucha fama y mucha publicidad, entonces se venden no porque la gente la entienda, sino porque si es tan famoso la compran para guardarla y para revenderla, para hacer negocio. Entonces mi obra se ha mantenido muy alejada de eso gracias a Dios, porque me parece mucho más bonito seguir siendo un artista como intocado de la vulgaridad. No quisiera ser de esos artistas de fama que todo el mundo quiere comprarlos aunque no les guste.

ME: Pero usted cómo siente que lo recibió la crítica en Brasil, por ejemplo Frederico Morais...

ERV: La crítica en Brasil me gustó mucho, me entusiasmó mucho, me sentí muy contento de eso, de la crítica. Y siempre he tenido muy buena crítica en todos los lugares extranjeros donde he expuesto aunque la obra no sea muy... no tenga mucha divulgación ni sea muy adquirida por coleccionistas. Pero siempre los críticos me han hecho muy buena crítica, muchos elogios de la obra. La última exposición fuera de Colombia que hice fue en París, en la Galería Denise Renné, y allá también tuve muy buena crítica. Esa es la última experiencia y no quiero volver a salir, porque quiero quedarme a estar aquí. No me gustan los viajes, detesto los aviones, todos esos enredos y todas esas cosas que hay que hacer para un viaje, cada vez son más complicados, cada vez son más incómodos los aviones y entonces prefiero estar muy tranquilo, muy quieto aquí. Yo vivo en esta casa, que me gusta mucho, que se vive muy tranquilamente y muy agradable. Y tengo otra en el campo, también muy agradable casa, con un jardín muchísimo más grande que éste y con un río y entonces todo eso me hace muy feliz. Un río maravilloso que pasa por entre piedras enormes y a veces baja muy suavemente y otras veces baja todo tempestuoso y turbulento y terrible y tiene mucha vida.

ME: Que lindo.

ERV: Y en mi casa me interesa mucho, tengo un jardín de orquídeas (...) en el que paso cierto tiempo arreglándolo, y tengo bromelias y de todas esas plantas tropicales que se dan muy bien allá.

ME: En qué lugar?

ERV: Es un lugar muy cerca de Bogotá, creo que es a 70 kms.

ME: Queda en Cundinamarca?

ERV: Sí. Cerca de un pueblito que se llama La Vega, y mi casa queda como a 4 kms. del pueblito. Muy fácil para ir al pueblito, pero realmente muy separada porque siente uno que está completamente en el monte. En la selva. Y tiene un clima delicioso. Entonces entre esta casa y la de allá vivo realmente entre dos jardines, este y el de allá. En este jardín tengo este niño, que es el encargado de cuidarlo.

ME: Y como te llamas? Mucho gusto.

Maestro, déjeme volver por aquí... en una biografía suya aparece que usted fue invitado para



participar con una obra en el Parque Ecológico del Río Tieté en São Paulo. Y yo estuve allá y no la encontré ni encontré registros de esa invitación. Eso no se concretó?

ERV: Sí, yo recibí, yo recibí la invitación y creo que tuve alguna comunicación y ofrecí una obra y nunca me... y nunca se volvieron a comunicar conmigo. Y tenía mucho interés porque me gusta mucho que mis obras estén en lugares como ése, entonces inmediatamente yo contesté que con gran entusiasmo yo ofrecía una obra para que se hiciera allá.

ME: Y hubo otra exposición, me parece que fue en 78 que fue "Geometría Sensible" en Río de Janeiro, que fue la vez que el Museo se incendió, se quemaron como 80 obras de Torres-García, y que fueron un montón de geométricos latinoamericanos y entre los colombianos estaba por ejemplo Negret, y extrañé su ausencia.

ERV: Sí, a mí también me sorprendió que no me hubieran invitado. Y también después de que pasó ese incendio, también sentí mucho que no se hubieran quemado mis obras también, porque las obras de los artistas a quienes se les quemó las obras, que estaban aseguradas como siempre, las obras de todos los museos, recibieron unas sumas importantes que a mí me hubiera caído muy bien, si se me hubieran quemado mis obras.

ME: Bueno, y hubo una exposición también en el Paço Imperial en Río de Janeiro, no traje la fecha, que se llamó "Cien años de Arte en Colombia; 1886-1986", usted estuvo?

ERV: Cómo?

ME: Usted estuvo?

ERV: No, de esa exposición no me acuerdo. No creo.

ME: Entonces tenemos registro de exposiciones suyas, de exhibiciones suyas en el Brasil, solamente a través de las bienales.

ERV: Sí.

ME: Y luego de las obras que fueron recibidas por los museos, que ya circularon en diferentes exposiciones. Y una más que fue la Bienal de MERCOSUR, en Porto Alegre, la primera que fue de curaduría de Frederico Morais, que usted también estuvo allá con una de las obras de Río, sabía?

ERV: No me acuerdo.

ME: Eso me parece que fue en el 92⁴², y hubo una sección de constructivos consagrados, y estaba usted y bueno y otras personas. Bueno, déjeme ver por aquí... Usted tiene algún documento que nos muestre sus vínculos con el Brasil, cartas... digamos por ejemplo con Marc Berkowitz usted mantuvo correspondencia?

ERV: Sí, tengo todas las cartas con Marc Berkowitz y tengo todos los recortes de los periódicos de São Paulo cuando las bienales pero eso lo tengo en algún rincón de mi taller, en algún cajón de mi taller, completamente enredado, perdido ahora. Estuve tratando de ver si lo encontraba, para poderle mostrar a usted eso, porque usted por teléfono me dijo de su interés por estos recortes, pero estoy muy mal de salud en estos días y no he podido hacerlo.

⁴² 1997.



ME: Se siente bien en este momento?

ERV: Si, ahora estoy muy bien, desde hace una semana estoy muy bien, pero estuve muy mal y en esos días fue cuando usted me había...

ME: Bueno, yo tengo aquí un, más ó menos un levantamiento de las obras que usted mandó para las bienales y tengo algunas dudas, pero yo no sé si va a ser posible que usted se acuerde de los trabajos que llevó, por ejemplo éstos solamente los pude conseguir, éstos son de la IV Bienal, solo los pude conseguir en blanco y negro, usted tiene idea de donde puedo encontrar esas fotos en color?

ERV: Yo le tengo por ahí unos catálogos, en que hay unas de éstas en color.

ME: Listo. Bueno, tengo esta otra duda con relación a los títulos de esas obras, pero bueno... Aquí, esta tengo una duda, esta es de la V Bienal, usted mandó una obra que se llama "Horizontal Verde-Azul", en varios libros aparece ésta como "Horizontal Verde-Azul" y en otras aparece ésta. Será que usted se acuerda cuál fue la que envió?

ERV: La que envié a Río?

ME: A São Paulo.

ERV: Para cuál Bienal?

ME: Para la V.

ERV: No.

ME: Bueno, y esta otra se llama "Composición con Rojos", pero yo la encontré en este libro como "Pintura en Rojos y Negros". En un artículo de Maria Elvira Iriarte se llama "Pintura en Rojos", o sea, hay dudas sobre los títulos de sus obras?

ERV: Es que cuando me preguntan los nombres muy fácilmente yo me confundo entre pintura o composición...

ME: Probablemente entonces si fue ésta la que usted envió. Y no pude encontrar por ejemplo esta, esta es de la VII Bienal de 63, no pude encontrar esta "Gran Tunjo", no la encontré. Y esta "Serpiente Emplumada" encontré este relieve que se llama "Serpiente Maya" y no sé si talvez sea la misma.

ERV: No. Esta "Serpiente Maya" sí, pero nunca "Serpiente Emplumada", ese nombre yo no lo he utilizado nunca.

ME: Aparece en el catálogo como "Serpiente Emplumada".

ERV: Ésta parece de Weissmann.

ME: Sí. Esa es "Construcción Roja", esa es la que está en el Museu de Arte Contemporânea.

ME: "Circunvoluciones"

ERV: "Circunvoluciones". Ésto nunca tuvo ese nombre, se llamaba "Caracol Autorretrato".

ME: Este es "Caracol Autorretrato" de Lara?

ERV: Sí. Propiedad de Ligia de Lara. Ligia de Lara murió el año pasado.

ME: Estas dos no las pude encontrar.

ERV: Deben estar en alguna foto de esas en que están muchas pequeñitas.



ME: Bueno, yo miro con más calma.

ERV: Winding que quiere decir?

ME: No sé, no recuerdo.

ERV: Sí debe ser madera pintada. Porque todas esas esculturas, estas fueron las que yo hice allá en São Paulo, para la Bienal.

ME: No todas, porque algunas habían participado en la exposición en Nueva York que había sido curada por Caltlin es? Stanton Caltlin.

ERV: Sí.

ME: Algunas de esas fueron a Brasil directamente, otras usted las construyó allá.

ERV: Ésta está aquí. Ésta también. Ésta también. También. También. Ésta es la misma?

ME: No, ésta es número 1 y ésta es número 2.

ERV: Pero es la misma, sólo que hay dos fotos. Ah no, pero esta tiene algo encima.

ME: Sí, son dos.

ERV: (...) será que yo la hice dos veces. Y es que a veces estoy cansado y no encuentro un nuevo nombre, y repito un nombre que le puse a otras porque, si porque ya estamos muy viejos.

ME: Y es una serie, en fin, entonces funciona.

ERV: Hay una cosa divertida que me ha pasado en estos últimos tiempos, es de que dentro de los achaques de mi viejera se me ocurre que todo es repetición, que todo lo que hago ya lo hice, por ejemplo esta reunión con usted y todo lo que hemos conversado ya lo hice, exactamente lo mismo usted llegó igualita como llegó acá, se sentó acá, todo lo que hablamos y así me sucede en todo, todo lo que hago. No sé por qué pero tengo eso.

ME: Como ya vivido?

ERV: Ya vivido si, ya lo hice. Y no solo cosas importantes como su visita sino tonterías, tonterías, de pronto me resbalo y me agarro del tronco para no caerme y vuela un pájaro cerca y entonces ese momentico de pronto siento y lo que pienso es que uno no hace sino repetir cosas no? Porque uno viviendo en la misma casa con la misma gente alrededor haciendo lo mismo, porque yo ya no hago cosas diferentes sino que me levanto a la misma hora, me desayuno al mismo tiempo, camino por la casa, camino por el jardín, voy al taller, todas las cosas que hago a las hice y las vuelvo a hacer porque vuelvo a hacer. Cuando me pongo a hacer esculturas, ya eso lo he hecho mil veces. Pararme frente a la mesa, con los recortes de láminas, y con las herramientas al lado y con los cartones con que trabajo para hacer las maquetas entonces eso lo he hecho mil veces y entonces todo es como una repetición, repetición y repetición. Y además hay otra cosa que influye muchísimo y es de que cuando yo prendo el radio, tengo dos canales que son los que más utilizo, son dos canales que pasan música clásica y entonces en esos dos canales están pasando siempre músicas que ya oí, porque son canales que tienen grabaciones y entonces siempre la grabación de medio día es música clásica y los jueves y el próximo jueves esa misma grabación suena y entonces se repite lo mismo y prendo el televisor, me sale lo mismo también, sale que se están matando en tal parte de Colombia, eso sucede todos los días, repetición y repetición y repetición.



ME: Y usted cree que sus relieves, estos últimos que está haciendo, van a repetir los primeros?

ERV: En muchos sí, en muchos sí, ahora los va a ver. Pero en muchos sí, pero ya con un empuje más, con un empujón más. Pero obviamente la iniciación del relieve es recordando los que ya hice.

ME: Usted cree que eso sea una actitud que apareció solamente ahora, es decir, trabajar con geometría también es, son pocas formas, y se trabaja con variaciones de un módulo, eso de pronto hace parte como de una línea constructiva?

ERV: Sí, y eso usted me lo dijo lo mismo la otra entrevista.

ME: Y todo salió bien? Me asustó.

ERV: Porque?

ME: Porque me parece que hago parte de un sueño.

ERV: Eso lo dijo también la otra vez.

ME: Bueno, está dispuesto a que miremos los talvez parecidos entre su trabajo y el de Weissmann?

ERV: Sí, claro. Me gusta mucho el parecido porque es una maravilla, yo tengo cosas parecidas a éstas y a éste.

ME: Por ejemplo, a usted como le parecen este relieve suyo y este? No le parece que es la misma aberturita?

ERV: Sí. Allá con curvas y aquí con rectas. Sí pero aquí mucho más elemental, más sencillo, aquí es de un artista mas adelantado que éste, éste tiene todavía muchas cosas, en cambio éste tiene una cuestión muchísimo más fuerte y más rotunda, más contundente.

ME: (...) Hay una cosa también con la sombra, de lo que hablaba Marta Traba de... claro que aquí es rojo, los suyos fueron siempre blanco sobre blanco, pero también hay una línea de la sombra, hay un espacio interior que uno también logra percibir en este núcleo aquí...

ERV: Sí.

ME: Bueno, eso hablando de los relieves. Dice una autora, la autora de este libro, que la obra de Franz Weissmann "hace medio siglo se mantiene sólidamente ligada a un núcleo formal originario calcado en las potencialidades del cuadrado". Ella dice que él trabaja desenvolvimientos diferentes del cuadrado, pero que esa es su base, esa es su matriz. Y a mí también me pareció que existía cierta similaridad con su trabajo, que también es como el cubo, el cuadrado...

ERV: Sí, el cubo y el cuadrado me parecen formas muy puras, muy bellas y muy sugerentes.

ME: Y sobre el color usted ve que él escoge, él tiene unos rojos que son también sus rojos.

ERV: Bueno, eso sí es...

ME: Es industrial?

ERV: Sí, no se puede escoger mucho los colores ahora, solo que uno especialmente tenga gran interés en... a mí no me importa mucho... rojos todos me parecen bellos. Quizás a veces se me acabe un pote de rojo y manda a comprar uno y no hay entonces uno le dice al mandadero

cómprese el más parecido a éste, porque si no hay de todas maneras yo quiero seguir trabajando.

ME: Y en alguna parte usted dijo que el color era sin importancia para usted, que era igual que fuera rojo, amarillo, negro, que lo importante era la forma.

ERV: Sí.

ME: Porque para él en cambio, él dice: "el color es un elemento autónomo al que se subordinan el resto de los elementos formales", tiene una preponderancia que no tiene en su trabajo, entonces tal vez la comparación no es válida desde el punto de vista de las intenciones.

ERV: Repítame.

ME: Desde el punto de vista de las intenciones al colocar el color en la obra, me parece que hay una diferencia muy notable entre usted y él.

ERV: Qué dice él?

ME: Él dice: "el color es un elemento autónomo al que se subordinan el resto de los elementos formales".

ERV: Sí, sí, por eso en una época yo trabajé en solo blanco o negro, porque pensaba mucho quizás más ó menos lo mismo, que el color es muy fuerte, que el color tiene una acción que cambia los volúmenes. Que en una construcción toda blanca no sucede, o en una construcción toda negra no sucede. Y yo a veces cuando hago mis modelos, mis proyectos, hago el experimento de a este relieve negro pongámosle un trozo, una parte roja por ejemplo, y entonces de pronto se la pongo y vibra muchísimo y cambia totalmente y prefiero quitándolo.

ME: Y algo parecido leí en Frederico Morais, que decía que para usted también el material no tenía importancia y que la obra debería ser tan fuerte que produjera la misma impresión tanto si era en cartón, o era en metal...

ERV: Sí, la obra por ejemplo hecha en cartón tiene una gran belleza, pero uno la hace en metal porque en cartón se desaparece. Las maquetas que uno hace en cartón, a los dos meses ya hay que botarlas a la basura, porque están todas torcidas, todas dañadas, entonces hay que hacerlas en una lámina, todo son láminas, lámina de cartón, lámina de aluminio, lámina de plata, lámina de oro, lámina de cualquier cosa.

ME: Planos finalmente.

ERV: Todo son planos, desde la hoja de papel, ahora por ejemplo inicio mis ensayos de los relieves que estoy haciendo, primero en hojitas de papel, hasta que eso va cogiendo fuerza, y va pidiendo que se haga más fuerte y mayor, de mayor tamaño y para mayor tamaño tengo que necesitar ya, del papel tengo que pasar al cartón, del cartón ya tengo que pasar al metal.

ME: La forma le exige la materia.

ERV: Sí.

ME: Bueno, hablando sobre los planos, Caballero dice que "sus construcciones oscilan entre trabajos levantados a base de planos sin mayor interés por la profundidad de la escultura" y Maria Elvira Iriarte dice: "su vocabulario ha privilegiado los planos y los ángulos". De Weissmann dicen que él "logra obtener la tridimensionalidad mediante los desarrollos del plano,



prescindiendo de masas y volumen", entonces hay como una analogía ahí también que es como de una construcción de volumen a partir de la lámina, del plano. Ahí hay una hermandad entre ustedes.

ERV: Sí, claro.

ME: Bueno, algo más que es el asunto del espacio interior del vacío. Que de Weissmann esta autora dice: "que su desafío es lidiar con el vacío como estructura activa de la obra", y de usted Marta Traba decía: "la escultura de Eduardo Ramírez Villamizar se define alrededor del concepto de espacio y no de volumen", entonces siempre es esa búsqueda del aire interno no? Que también es común en ambos.

ERV: Yo hice una exposición en la Luis Angel Arango que la curadora de la exposición que en este momento no recuerdo quién fue, le puso el nombre de...

ME: "Espacio en forma":

ERV: Sí, "El espacio en forma", en forma.

ME: Quería mostrarle una cosa... Es que Weissmann llega a un período de su vida, en que empieza a trabajar ángulos... a suspender los cubos en este ángulo en realidad, en una sensación de inestabilidad que es un trabajo también llegó un momento que empezó a hacer, a girar los cubos cierto?

ERV: Sí. Aquí tengo algo así.

ME: Algo así también. Y otra cosa es que por aquí, entre 1971 y 1973 Weissmann comienza a hacer eso de hierro dejándolo oxidar también, claro que...

Lado B

ME: (...) quería ver si usted, con su "Construcción Roja".

ERV: Usted la conoce, la obra de...

ME: Sí, yo la conozco. Es de proporciones parecidas...

ERV: Porque a mí me parecen muy distintas.

ME: Y en este ángulo? Este ángulo de aquí, tampoco?

ERV: Sí, tampoco. Las conoce las dos? No me parece que tengan una gran relación. Sí la tiene, porque toda la obra se relaciona pero no muy cerca no?

ME: Frederico Morais, que es ese crítico que hizo su libro y que es el que se refiere a esas similitudes entre los trabajos de ustedes, él simplemente dice que es porque, por la ortogonalidad de los dos trabajos y por el amor al cubo y al cuadrado, pero entonces él no ahonda más en dónde pueden estar los puntos, las coincidencias. Eso es lo que quería como explorar, donde podría sentirse usted más cercano del trabajo de Weissmann.

Y este "Caracol pájaro" aquí con...?

ERV: Sí, tienen bastante parecido, pero mire los ángulos, ésta nunca podría dar ésta... ésta la puede usted voltear por todos lados y nunca va a dar ésta... en donde más se parece es aquí... en donde hay formas que salen hacia todo lado.



ME: Unos rayos, una dispersión, sí... Y él ha sido siempre muy ortogonal, en realidad las figuras, los círculos que él trabaja, a diferencia de usted, son solamente unas láminas de hierro, que son restos de industria, de unas chapas que se utilizan para hacer buses o no sé, es eso lo que él usa con el círculo, pero...

ERV: Ahora hay innumerables de jóvenes artistas que trabajan con estas mismas formas, hay una escultora, Edelmira Boller, que tiene cantidades de obras con estos recortes de las... porque como trata de conseguir material barato, en las fábricas le venden los recortes que quedan después de sacar círculos para hacer platos o algo otra cosa, entonces ella compra esos recortes, y tiene muchas construcciones como ésta. Ésta podría ponerse el mismo nombre.

ME: Voy a consultarla, cómo se llama?

ERV: Edelmira Boller. Y vive muy cerca de acá. Y es una mujer muy simpática, no, ella no tiene gran cultura, no sabe por ejemplo, no tiene todo el conocimiento sobre el arte universal, que debería, porque nunca lo ha hecho, no es una mujer de mucha cultura, es una mujer muy sencilla y tiene obras bellísimas, bellísimas, de gran creatividad, pero claro que recuerdan mucho a Weissmann y a muchos otros construccionistas de este tipo.

ME: Entonces le estaba contando en ese momento, que cuando Weissmann usa esas construcciones con formas diferentes de las ortogonales, son esos restos de láminas, pero éste también me pareció como una excepción y me recordó en algo esos "Recuerdos de Río", que también son una excepción en su carrera.

ERV: Sí.

ME: También un poco de juego me pareció. También la lámina de aluminio.

ERV: Pero yo muy pocas veces tuerzo ésto, como están aquí torcidas. Muy pocas veces, creo que lo he hecho pero muy pocas veces. Ahora vas a ver que hay muchas esculturas en que he estado utilizando curvas otra vez, pero nunca así, siempre completamente recortada la curva del plano y siempre manteniendo el plano sin hacerle torsión.

ME: Ésta se me parece un poquito a las estructuras topológicas, no sé si usted conoce, de Max Bill.

ERV: Sí, sí, ése es el artista que yo quería decirte. Max Bill ha tenido grandes cambios también, en París hizo una obra ortogonal bellísima, muy grande, y una obra exacta a las mías, hecha por Max Bill, pero hecha hace... cuando yo estuve en la Galería Denise Renné hace... cuántos años hace que yo estuve en la galería.. se me olvidó... tres años... me sorprendí en París de encontrar a Max Bill con una obra muy bella y idéntica a ésta.

ME: A cuál será? A las "Torres"?

ERV: No las "Torres", sino a ésta, éstas no son las "Torres", sino la plana, ésta es plana.

ME: Estas son las "16 Torres".

ERV: No, esta es "Columnata".

ME: Déjeme confirmar aquí el título. Sí señor. Así monumental también?

ERV: Sí, ésto es en Nueva York. Éstas son las "16 Torres", pero ésto es en Nueva York., la

"Columnata". Está en el Tryon Park de Nueva York. Que precisamente salió... una amiga, una artista amiga, Fanny Sanín, que vive en Nueva York, que me manda recortes de revistas y de periódicos cuando hay alguna cosa que se relacione con mi obra. Me mandó un recorte de que el sitio donde está la columnata, el Tryon Park, que es al norte de Nueva York, un sitio muy bello, donde están los claustros, unos claustros de Rockefeller, unos claustros medievales, de arquitectura medieval, europea que Rockefeller se compró en Europa y se los trajo para Nueva York.

ME: Los desmontó y los volvió a montar?

ERV: Los desmontó y los volvió a montar acá. Están ahí en Nueva York. Los claustros se llaman, pues como... de esos de conventos, un sitio muy bello en medio de un parque. Entonces cuando estaba en Nueva York, la ciudad, que invitó a seis artistas a hacer esculturas públicas y que el artista escogiera el sitio de Nueva York, yo como soy tan tonto, en vez de escoger un sitio muy central para que todo mundo viera mi escultura, escogí un sitio muy bello que fue en ese parque, y allá está la escultura, pero fuera del día de la inauguración nadie mas volvió a verla, porque ese parque queda un poco como abandonado, por algunas circunstancias y la escultura queda allá perdida como entre la selva. Y allá está. Pero ahora, me mandó el recorte esta niña, porque a alguien se le ocurrió que en ese sitio se podía hacer un parque especial para las personas que fueran con perros, que pudieran soltar los perros en libertad y pudieran llevar los perros en libertad y entonces que escogieron ese pedazo, y salió en el periódico, en el New York Times, salió una fotografía que la tengo, en que está mi escultura con un poco de señores con perros y señoras con perros paseando por ahí. Entonces allá está la escultura en ese sitio y nadie sabe quien la hizo, porque a la ciudad no le debe interesar saber quién la hizo.

ME: Pero tiene etiqueta, tiene ficha?

ERV: No, no tiene nada.

ME: Volviendo a Max Bill, dice Morais que de Max Bill, usted "guardó la búsqueda de una continuidad perfecta en espacios topológicos". Max Bill fue un ídolo en Brasil por los años 50.

ERV: Sí, tuvo un premio en una Bienal, muy acertadamente le dieron... en la I Bienal le dieron el primer premio a Max Bill, muy sabiamente.

ME: Será que eso los une a ustedes? Esa fuente, fuente no, no digamos fuente, esa referencia a Max Bill, porque ellos se deben a Max Bill, los concretistas.

ERV: Sí claro, eso es obvio.

ME: Y dice también que usted talvez empezó a trabajar los temas precolombinos a partir de su lectura de Torres-García. Fue exactamente a partir de él? Del "Universalismo Constructivo".

ERV: Sí, el "Universalismo Constructivo" fue un libro que cayó en mis manos hace mucho tiempo y me aclaró muchísimas cosas, me sirvió muchísimo, ése es un libro... por aquí estuvo en Colombia un gran artista español, vasco, Jorge de Oteiza, sabe quién es? Jorge de Oteiza estuvo invitado por la Universidad de Popayán, eso ya se lo dije en la anterior visita, invitado por la Universidad de Popayán, vino seis meses a Colombia a dictar conferencias en la Universidad de Popayán y



allá conoció a Negret. Y influyó muchísimo en la carrera de Negret, porque él encontró que Negret era un joven de gran talento, que estaba haciendo cosas muy bellas, y lo empujó, le aclaró cosas, le prestó libros y entre uno de los libros que le prestó fue el "Universalismo Constructivo". Que más tarde el mismo libro me lo prestó a mí Negret, porque más tarde nos conocimos y yo quedé maravillado con la obra de él y admirado de sus conocimientos, él estaba mucho más adelantado que yo, por el encuentro con Oteiza. Que yo nunca había tenido un encuentro con una personalidad de esa categoría, entonces, Negret, el encuentro con Oteiza le dió un empujón enorme, a Negret lo lanzó veinte años más adelante de lo que estaba haciendo. Y más tarde, al año siguiente de que Negret estuvo por allá, yo me encontré con Negret aquí en Bogotá, nos conocimos, él me invitó a Popayán, estuve en su taller un tiempo, creo que un mes estuve en su taller y me pasó todos los conocimientos y todo lo que le había enseñado Oteiza, me lo pasó a mí (...) con su fuerza, con su juventud, con su valor, porque el hubiera sido un gran artista de todas maneras sin la ayuda de Oteiza, pero Oteiza lo empujó, lo adelantó en su carrera.

ME: Pero usted tuvo contacto con Oteiza también o no?

ERV: Muy poco. Lo conocí, recuerdo que en mi primera exposición aquí en Bogotá, una exposición de pintura, de pintura figurativa, Oteiza estuvo y le gustaron las obras, le pareció que tenía cualidades el jovencito que estaba haciendo su primera exposición en la capital.

ME: Porque yo encontré que Weissmann fue amigo de Oteiza en 1961, se conocieron. Habrá también algún vínculo que los una de la misma manera que a Max Bill? Que Oteiza pueda ser un personaje común entre ustedes de la misma manera que Max Bill? O para usted Oteiza no tuvo trascendencia?

ERV: Sí, no, muchísima.

ME: A través de Negret?

ERV: A través de Negret sí. Pero esa influencia y de pronto también Max Bill. Pero Max Bill me impresionó más directamente cuando la Bienal.

ME: Y entonces de Torres-García fue su teoría más que su obra?

ERV: Cómo?

ME: De Torres-García usted retiró más de la teoría que de la obra de él?

ERV: Sí.

ME: Es que yo estoy, dentro de ese trabajo, yo estoy más ó menos encausándome por ese camino, yo estoy pensando que esos neoconcretos son realmente más, son unos constructivos yo diría que casi más europeos que los colombianos, porque en los colombianos he sentido cierta búsqueda de esas raíces precolombinas, lo estoy viendo en Negret, lo veo en usted y lo veo por ejemplo también en Rojas y entonces tal vez ahí yo siento que hay alguna diferencia, como que los trabajos de los brasileiros son más limpios, más escuetos, como usted mismo habló de ese relieve rojo de Weissmann, más contundente y ustedes son más, tienen más elementos me parece, sus obras son mas cargadas de partes. Entonces yo quería que usted me contara un poquito si eso

puede ser verdad y esa necesidad suya de volver a las raíces, esas cosas indígenas, eso surge exactamente a partir de Torres-García?

ERV: De mi visita a Machu Picchu.

ME: Y antes de eso usted ya había estado en México y el Museo del Oro.

ERV: Y siempre he querido que mi obra no sea completamente, que no sea pura geometría, que no sea una cosa científica, intelectual solamente. Siempre me ha interesado muchísimo que detrás de eso haya recuerdos, recuerdos o de la naturaleza, o del arte precolombino, o de cualquiera de las artes, de cualquier movimiento artístico enriquecedor, porque no quiero una obra seca, sino que se proyecte, que participe, que diga cosas, que diga muchas cosas diferentes a diferentes espectadores, diferentes espectadores con sensibilidad.

Vamos, quiere que entremos? Porque es que ya me cansé.

ME: Claro. Dígame una cosa, los "Recuerdos de Río" usted los tiene?

ERV: Sí.

ME: Los podemos ver?

ERV: Vamos a ver si este muchacho que trabaja acá las descubre...

(Pausa)

ME: Hablando sobre esas torres, esta señora Rubin dijo: "otra manera de revelar su sentido de actualidad y sin comprometerse buscar participación pública, fue la creación de módulos de (...) múltiples, que permiten a las gentes participar con el escultor en la búsqueda de formas expresivas", ella estaba hablando de esos montajes, de esos módulos en diferentes combinaciones, pero realmente hay una participación del espectador, realmente es ésto cierto lo que ella dice que hay una participación del espectador, en el sentido de formar la obra según lo que quisiera el visitante?

ERV: No, pero en este módulo, en esta cosa chiquita, que tú puedes hacer todas las variaciones que quieras con ésto. Ahí en el libro hay unas fotografías de diferentes... y así se pueden hacer innumerables cosas, esta es la participación con ésto. No con la escultura grande, como se puede participar con eso que es inamovible?

ME: Entonces lo que usted espera del espectador máximo es que él circule alrededor de la obra.

ERV: Si, circule alrededor de la obra y la mire y si tiene sensibilidad, la obra le gustará, y le dirá muchas cosas.

ME: Entonces usted trabaja aquí, y un espacio que yo vi de afuera así como un depósito grande...

ERV: Yo aquí trabajo, hago mis maquetas, aquí trabajo con cartones recortados y cuando ya está la maqueta hecha la llevo al taller que está allá y me la hacen dos magníficos obreros que tengo, que ahora están trabajando en el muro, me hacen la escultura. Esta es una de mis últimas esculturas.

ME: Otra cosa que le quería preguntar es sobre este tipo de acabamiento aquí entre, en las aristas...

ERV: Como ves, estas obras se salen de la ortogonal, están ya moviéndose hacia muchos lados y con todos los (...) más en que ya hay muchas curvas, hay mucho movimiento.

ME: Sí, usted en alguna parte decía que estos ángulos a 30 grados o por ahí, le producían ese impacto de movimiento como que un movimiento suspendido o una suspensión en movimiento, como de que ella iba a volar para allá.

Bueno, le quería preguntar una cosa sobre este acabamiento. Resulta que Weissmann vivía en una ciudad de Minas Gerais que era Belo Horizonte y allá tenía muy pocas posibilidades técnicas, y él mandó una obra para la I Bienal muy hermosa, pero el acabamiento es muy precario y a él se la devuelven, precisamente por eso, porque era imperfecta, no se la reciben para la Bienal, eso lo deja a él muy dolido, pero entonces hay una reflexión sobre eso, que es que nunca se podría hacer en estos países subdesarrollados unas obras como las de Max Bill, que es suizo y que es esa perfección industrial y entonces que él deja este tipo de cosas en evidencia, para mostrar también que nosotros no podemos fingir ser sociedades que no somos. Usted también tiene alguna posición así parecida con relación a esto?

ERV: No.

ME: Ésto es solamente la huella de la mano, es un efecto estético?

ERV: No, quiero la mayor limpieza en la superficie y en los bordes, ésto con el tiempo se unifica, este color se oxida, y este también, se empareja. Como este...

ME: Pero mire aquí... Eso no le importa?

ERV: No.

(Corte)

ME: Y usted tiene reliquias, estoy viendo aquí algunas vasijas, estoy viendo ésto que es como agustiniano. Este trabajo sigue siendo de Machu Picchu, después de Machu Picchu?

ERV: No, yo creo que ya Machu Picchu...

ME: Rubiano dice de esos trabajos de los "Recuerdos de Río", él dice que eso fue una pausa, fue un juego en medio de su carrera, que fue sin trascendencia, no tuvo antecedentes y no tuvo consecuencias. Pero yo veo que usted sigue trabajando con curvas, curvas y curvas.

ERV: Sí, ahora vuelven las curvas, por allá en el taller tengo más curvas que mostrarle.

ME: Vamos?

ERV: Sí.

(Corte)

ME: Maestro una última pregunta, vi en su biblioteca que tiene un libro de Paternosto. Él lo incluyó en una exposición de la Galería de Cecilia Torres sobre abstracción en América, algo así, no recuerdo bien. Él lo filia a usted al legado de Torres-García?

ERV: Sí. La obra de él me gusta muchísimo, un escritor excelente y un investigador magnífico.



ME: Usted ya abandonó su etapa de referencia a lo precolombino?

ERV: (...) no sé, de pronto volverá, yo ya estoy en una etapa en que hago lo que me da la gana y sin pensar en nada, vuelven cosas del pasado y no me importaría si de pronto me repito. Ya estoy, me siento en total libertad de hacer lo que quiera.



7.3. OBRAS DE EDUARDO RAMÍREZ VILLAMIZAR NA BIENAL DE SÃO PAULO

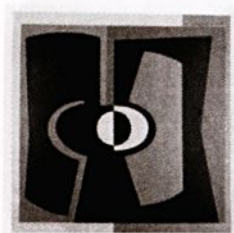
7.3.1. IV BSP/1957



1. *Sinal de trânsito*, 1957
pintura
162 x 50 cm



2. *Composição mecânica*, 1957
pintura
200 x 100 cm

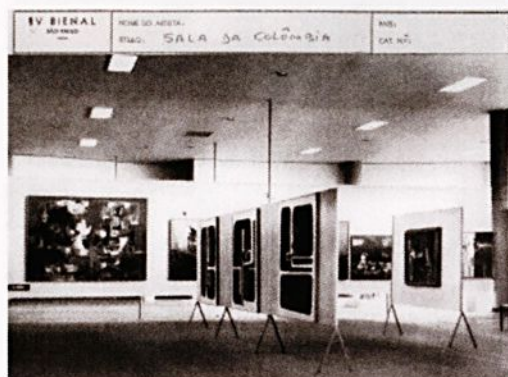


3. *Oráculo*, 1957
pintura
108 x 108 cm

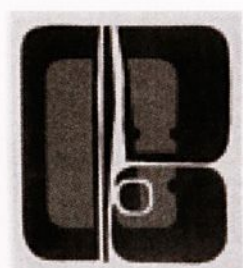


4. *Composição*, 1957
pintura
115 x 80 cm

7.3.2. V BSP/1959



Vista geral



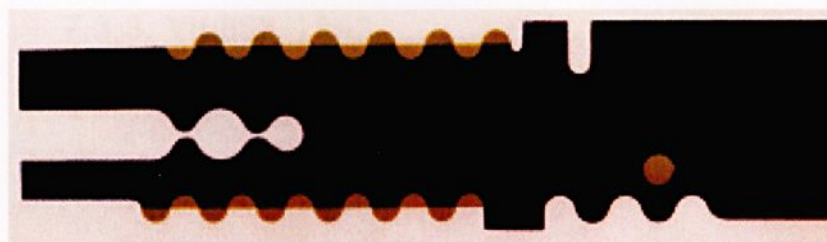
1. *Branco e preto n.1*, 1959
pintura
120 x 150 cm



2. *Branco e preto n.2*, 1959
pintura
120 x 150 cm



3. *Branco e preto n.3*, 1959
pintura
120x150 cm



4. *Horizontal verde-azul*, 1958

pintura

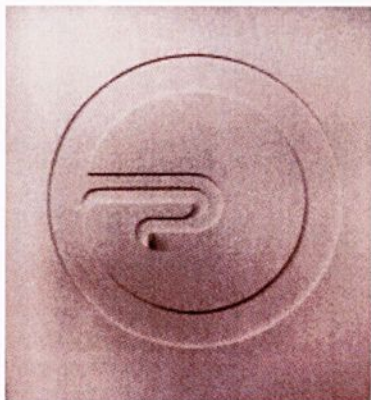
230 x 80 cm

5. *Composição com vermelhos*, 1958

pintura

120 x 100 cm

7.3.3. VII BSP/1963



1. *Relevo circular*, 1960
relevo em madeira
80 x 80 cm



2. *Relevo horizontal*
relevo escultórico
60 x 126 cm

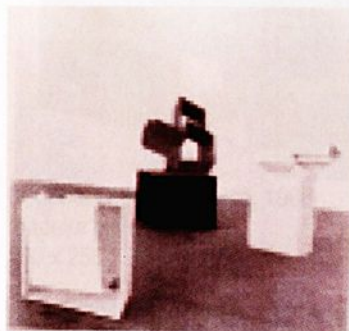
3. *Serpente emplumada*
relevo escultórico
120 x 108 cm

4. *Gran Tunjo*,
relevo escultórico
135 x 190 cm



5. *Gran Tunjo*, 1963
relevo escultórico
135 x 190 x 25 cm

7.3.4. X BSP/1969



Vista geral

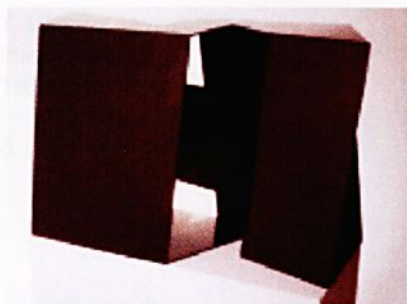


1. Saudação aos astronautas, 1964
madeira pintada
247 x 108 x 85 cm

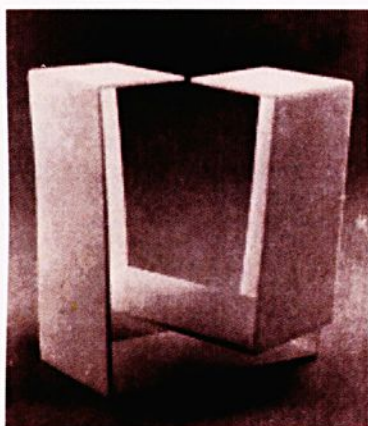


2. Construção emergindo, 1967
madeira pintada
130 x 100 x 23 cm

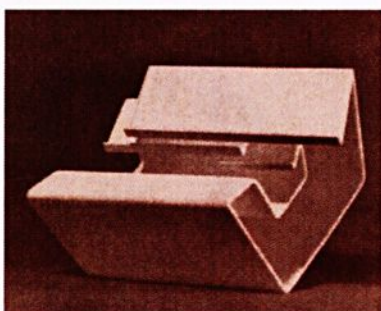
3. Construção emergindo, 1967
madeira pintada
130 x 100 x 23 cm



3. *Construção topológica*, 1968
madeira pintada
200 x 250 x 80 cm



4. *Construção suspensa*, 1968
madeira pintada
84 x 88 x 63 cm



5. *Circunvolução*, 1968
madeira pintada
32 x 100 x 43 cm



6. *Construção vermelha*, 1969
madeira pintada
90 x 103 x 127 cm

7. Máquina para alunissar
madeira pintada
196 x 218 x 110 cm

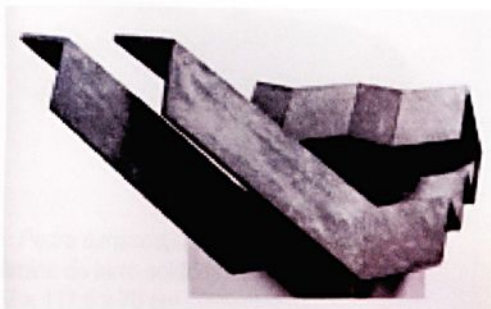
8. Construção suspensa



7.3.5. XIX BSP/1987



1. *Caracol*, 1986
lâmina de ferro soldada
74 x 160 x 35 cm



2. *Caracol grande*, 1986.
lâmina de ferro soldada
58 x 126 x 126 cm



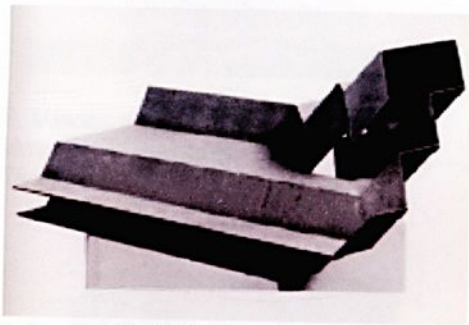
3. *Traje cerimonial inca*, 1986.
lâmina de ferro soldada
135 x 146 x 50 cm



4. *Aqueduto*, 1986
lâmina de ferro soldada
87 x 120 x 50 cm



5. *Pedra cansada*, 1986
lâmina de ferro soldada
37 x 117,5 x 70 cm



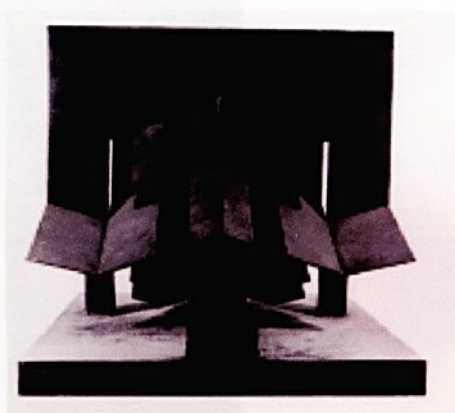
6. *Terraços de Machu Picchu*, 1986
lâmina de ferro soldada
48 x 103 x 76 cm



7. *Máscara ritual n.1*, 1987
lâmina de ferro soldada
92 x 103 x 100 cm



8. *Máscara ritual n.2*, 1987
lâmina de ferro soldada
92 x 72 x 80 cm



9. *Máscara ritual n.3*, 1987
lâmina de ferro soldada
78 x 92 x 71 cm



10. *Máscara ritual n.4*, 1987
lâmina de ferro soldada
70 x 106 x 80 cm

