

Adrian Anagnost**Hélio Oiticica: dobrar a moldura*, de Irene V. Small¹.*Hélio Oiticica: folding the frame*, of Irene V. Small.

palavras-chave:
Hélio Oiticica; dobrar a
moldura; Irene Small

Nesta resenha sobre o livro *Hélio Oiticica: folding the frame* (2016), de Irene V. Small, discute-se a proposta da autora de compreender “dobrar a moldura” como um procedimento formal e conceitual que emerge das próprias obras do artista. Além disso, analisa-se a proposta de uma História da Arte do mundo contemporâneo globalizado como um modo de evitar a aplicação de teorias normativas do Modernismo e da vanguarda ao caso do Brasil.

keywords:
Hélio Oiticica; folding the
frame; Irene Small

In this review of Irene V. Small’s book *Hélio Oiticica: folding the frame* (2016), the author’s proposal of understanding “folding the frame” as a formal and conceptual procedure that emerges from the works of the artist themselves is discussed. In addition, the proposal of a History of Art in a contemporary globalized world as a way of avoiding the applying of normative theories from Modernism and the avant-garde, as is the case of Brazil, is analyzed.

1. Tradução de Hamilton
Fernandes e revisão técnica de
Lara Rivetti.

* Tulane University.

Na História da Arte do século XX, Hélio Oiticica ocupa uma posição crucial, sendo indispensável para as versões transnacionais da (neo) vanguarda e para as narrativas pós-coloniais que buscam desafiar dos modelos de transmissão artística baseados na noção de centro-periferia. Uma vez que a carreira de Oiticica encarnou uma transição do modernismo tardio para o contexto contemporâneo globalizado, suas práticas heterogêneas figuraram em exposições recentes e em relatos históricos da arte que buscavam compreender as geografias mais abrangentes da arte moderna e contemporânea. Entre essas iniciativas, vale destacar a *Documenta X* (1997), de Catherine David, a exposição “Out of actions: between performance and the object, 1949-1979”, no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles (LA MoCA) e *Contemporary art: world currents*, livro de Terry Smith (Pearson, 2011). Embora sejam esforços admiráveis, existe ainda o risco de que esse tipo de abordagem incorra em um tipo de tokenização. De fato, a arte de Oiticica pode ser imbuída de certo exotismo, em virtude de suas origens não euro-americanas, de um imaginário erótico do Brasil. E, ao mesmo tempo, suas inovações formais são perfeitamente incorporadas a um cânone contemporâneo ampliado como construtivismo do pós-guerra (Zelevansky, 2004), arte conceitual (Alberro e Stimson, 1999), cinema expandido (Michalka, 2004), performance (Jones e Heathfield, 2012) ou participação (Bishop, 2006).

Enquanto primeira monografia em inglês sobre o artista, *Hélio Oiticica: dobrar a moldura*, de Irene V. Small (University of Chicago Press, 2016), enfrenta, portanto, um desafio triplo: narrar uma mini-história do Brasil e de sua arte em meados do século XX, analisar as inovações formais de Oiticica em relação às vanguardas históricas e a um reconhecido cânone euro-americano da arte do pós-guerra, além de propor uma metodologia para o estabelecimento de uma História da Arte no contexto contemporâneo da globalização.

Apresentando uma considerável quantidade de imagens – 85 fotografias em branco e preto e 50 coloridas (muitas nunca antes publicadas) – *Hélio Oiticica: dobrar a moldura* configura-se como referência fundamental para estudantes, historiadores da arte e artistas interessados em explorar a obra de Oiticica. Ao longo de quatro capítulos, Small, a partir de uma visão sensível e meticulosa, analisa os principais conjuntos de trabalhos do artista entre 1950 e 1970. (Small optou por omitir o período em que Oiticica viveu em Nova Iorque, entre 1971 e 1978, e os ambientes cinemáticos produzidos no final de sua carreira, que são abordados no livro *Hélio Oiticica and Neville d'Almeida: block-experiments*

2. O livro foi traduzido para o português e publicado em 2014 pela Azogue Editorial com o título *Hélio Oiticica & Neville D'Almeida: COSMOCOCA*.

in cosmococa – program in progress de Sabeth Buchmann e Max Jorge Hinderer Cruz, publicado em 2013)².

Small confere atenção especial às operações formais da obra de Oiticica e faz uma revisão, fundamentada na análise histórica, das interpretações que descrevem a arte brasileira apenas como uma espécie de corolário latino-americano de movimentos euro-americanos como o Minimalismo ou a Arte Conceitual. Ao mesmo tempo, Small permanece firmemente enraizada nas leituras anglófonas da Arte Moderna e Contemporânea e, em paralelo, na busca por constituir um quadro teórico robusto. O resultado, às vezes, pode se configurar como uma tentativa de equilíbrio insatisfatória em que descrições volumosas de acontecimentos culturais brasileiros são apresentadas como o pano de fundo para as inovações formais de Oiticica – entendidas como inovadoras precisamente no âmbito das vanguardas euro-americanas. Dessa forma, *Hélio Oiticica: dobrar a moldura* revela os desafios e possibilidades da tarefa de repensar a relação entre o estético e o social.

Segundo Small, seu objetivo metodológico é “escrever uma História Social da Arte a partir da radicalidade da forma abstrata e participativa, tomada tanto como objeto de análise quanto como método” (7). Ao “desenvolver um paradigma de elaboração metodológica a partir de procedimentos fincados na obra”, (7) o resultado é, na verdade, uma leitura formalista dos trabalhos de Oiticica. A autora reconhece o estatuto problemático do Brasil no quadro das narrativas da arte de vanguarda e afirma sua resistência em aplicar teorias normativas do Modernismo e da vanguarda aos artistas do país, um contexto pós-colonial posicionado de forma ambígua perante as tradições artísticas e filosóficas ocidentais. Em vez disso, Small propõe “dobrar a moldura” como um procedimento formal e conceitual que emerge das próprias obras de Oiticica (14).

Como método, “dobrar a moldura” é uma espécie de História Social da Arte neoformalista – o que Small chama de “formalismo topológico” – na qual “as relações sensoriais e estruturais entre objeto e imagem, abstração e representação, virtualidade do espaço e tangibilidade das coisas ... inserem o espectador e a obra de arte dentro de uma ecologia compartilhada de efeitos” (12). Mesmo quando repensa os métodos formalista empregados na História da Arte, Small não adentra os recentes debates sobre “pós-formalismo” das obras de historiadores da arte como David Summers, Hans Belting e Horst Bredekamp, conforme descrito pelo também historiador da arte Whitney Davis. Para uma visão geral do assunto, ver Whitney Davis, “What is post-formalism? (or, Das Sehen an sich hat seine Kunstgeschichte)”, *nonsite 7, Between formalist*

and post-formalism (2012). Em vez disso, Small explicitamente se reporta à historiografia materialista de Walter Benjamin e à noção deleuziana de dobra (ainda que estabelecendo uma distinção entre investigações filosóficas anteriores deste conceito e o uso que ela própria faz da ideia de “dobrar a moldura”). Por fim, caracteriza a “dobra” como um procedimento formal e metodológico que emerge dos próprios trabalhos de Oiticica. No entanto, a definição dessa “dobra” se dá de forma inconsistente conforme o livro oscila entre o estético e o social.

No capítulo 1, Small reinterpreta a distinção entre arte concreta e neoconcreta no Brasil dos anos 1950 e início de 1960 ao propor a reestruturação das diferenças formais e conceituais entre ambas em torno de dois modos de comunicação: “dobrado” e “plano”. O método, uma espécie de cibernética em sentido lato, institui o corpo do espectador como a instância do “ruído”, em relação à obra (em sua dimensão informacional), entendida enquanto o “sinal de transmissão” (59). Small trabalha no sentido de evitar dualismos desgastados, como aquele entre opticalidade greenbergiana e fenomenologia, ou o essencialismo geográfico que opõe o caráter instrumentalizante de São Paulo ao caráter lúdico do Rio de Janeiro. Ainda assim, mesmo ao tentar se afastar de uma análise da forma (ontológica) em direção a uma análise dos modos de comunicação (epistemológica), Small acaba por instaurar outro contraste, que corresponde quase que perfeitamente à antiga dicotomia concreto-neoconcreto.

Na análise da autora, a “planaridade comunicativa” do Concretismo está ligada a estratégias compositivas que operam principalmente em duas dimensões: composições desenvolvidas por algum procedimento lógico ou matemático pré-selecionado. O principal exemplo de Small é *Idéia visível*, de Waldemar Cordeiro, obra de 1952 que compõe a série de mesmo nome, na qual os espectadores podem identificar procedimentos artísticos de rotação em uma superfície gráfica plana. Em contraste, a “dobra comunicativa” geralmente refere-se a formas que parecem irromper e adentrar o plano pictórico, ou qualquer efeito óptico do tipo, o que a autora identifica na “incorporação do espaço externo” (33) realizada nos *Planos em superfície modulada no. 1* (1957), de Lygia Clark, ou no “enfraquecimento da previsibilidade do comportamento gestáltico” (33) dos guaches do final dos anos 1950 que compõem a série *Metaesquemas*, de Hélio Oiticica. No campo da escultura, Small contrasta a planaridade da “resposta sensorial normativa” (37) evocada em *Concreções*, de Luiz Sacilotto, de meados da década de 1950, ao “dobramento [que] ativa fenomenologicamente o espectador” (38), presente nas obras em ferro feitas por Amilcar de Castro nos anos 1950.

Embora a autora rejeite ontologias formais em prol de uma análise da “capacidade da obra de atuar como um dispositivo epistemológico” (7), não fica claro como (ou mesmo se) essa dicotomia entre plano/dobra contribui de fato para estabelecer experiências do espectador qualitativamente diferentes. Uma geometria regular bidimensional é necessariamente “transparente” e essencialmente cognitiva para os espectadores? Por sua vez, efeitos ópticos, pequenas irregularidades geométricas e rupturas materiais do plano da imagem automaticamente produzem experiências “em aberto” e fenomenológicas aos espectadores? Talvez. No entanto, mesmo Small insistindo em uma distinção epistemológica, sua proposta de integração do estético e do “social” — ora invocado como “espaço”, ora como configuração institucional — ainda é sustentada por meio de comparações *formais*.

Além disso, o argumento da autora está sujeito a uma metáfora divergente entre “a obra de arte dobrada e as páginas dobradas do jornal” (21), pela qual os modos informativos de “dobrado” e “plano” correspondem às duas configurações de um caderno de jornal. “Plano”, como o formato em que a leitura é possível, está ligado às operações “transparentes” e lógicas da Arte Concreta, enquanto o jornal “dobrado” se configura como um objeto ilegível. Embora essa comparação traga certo sentido em relação à forma dos objetos, a escolha do jornal parece algo arbitrária. Se o propósito fosse levar a comparação a seu limite lógico, o argumento de Small chegaria a sugerir que a invenção do não objeto estaria enraizada no ato do artista de virar páginas e fazer origami com o jornal — especificamente, o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. Em última análise, embora Small nos ofereça uma bela reformulação da corriqueira oposição entre as estéticas Concreta e Neoconcreta no Brasil, o capítulo perde sua força em função de um argumento demasiadamente hermético e, em última instância, pouco convincente de que o jornal, enquanto meio de comunicação, era o campo social e a forma estética através dos quais este conflito se dava.

No capítulo 2, a autora conecta explicitamente as obras escultóricas e ambientais de Oiticica à política desenvolvimentista do Brasil nos anos 1950 e 1960, período em que o Governo Federal procurou desenvolver a indústria local e implantar uma política de substituição das importações. Para Small, as “tensões espaciais” existentes nas obras suspensas de Oiticica e em esculturas multiplanares dos também artistas neoconcretos Amilcar de Castro e Lygia Clark têm algo a ver com problemas de espaço, tamanho e escala — não só esses problemas estavam enraizados nas explorações utópicas das vanguardas históricas, como também tinham recentemente vindo à tona durante a construção de Brasília, nova capital

do país. No lugar das noções de “dobrado” e “plano”, que conduziram a análise no capítulo 1, o capítulo 2 se vale de um novo binômio básico de comparação – a “célula e o plano” – que se articula às traduções entre projeções utópicas e elaborações materiais, particularmente no que diz respeito à “transição [...] do espaço pictórico àquele encarnado e tridimensional” (83) operada por Oiticica nas séries *Núcleos*, *Relevos Espaciais*, *Penetráveis* e nos ambientes *Tropicália* e *Éden*.

Mais uma vez, no capítulo 2, as análises de Small das obras individualmente são lúcidas e elegantes, mas o aparato teórico geral parece sobredeterminado. É possível que a relação entre corpos e formas arquitetônicas presente nas esculturas suspensas e nos ambientes imersivos de Oiticica evoque e critique a grandiosa arquitetura urbana do *boom* do pós-guerra no Brasil, bem como as arquiteturas precárias de assentamentos informais, as favelas. No entanto, a discussão de Small sobre construção e planejamento urbanos não parece motivada pelas obras de arte em si, mas, ao contrário, opera como um pano de fundo “social” contra o qual as obras de Oiticica figuram. Outro problema consiste na ampla extensão cronológica do capítulo, que vai dos *Núcleos* (1960), passando por *Tropicália* (1967), até chegar a *Ready constructible* (1978-79). O capítulo amontoa vários períodos da carreira de Oiticica, sem considerar de forma satisfatória as dramáticas mudanças ocorridas no contexto social, a infraestrutura institucional da arte (no Brasil e nos EUA) e as preocupações formais da própria obra de Oiticica ao longo dessas duas décadas – e sem considerar, ainda, as migrações do artista, do Rio de Janeiro para Londres e Nova Iorque e de volta ao Brasil.

A partir da última metade do capítulo 2, o tema dos grandes acontecimentos nacionais dá espaço às obras de arte em si, que se tornam o foco. Small passa então a se preocupar menos em integrar o trabalho de Oiticica à história política e social do Brasil e, ao deixar de insistir na questão de como as obras de Oiticica podem ser explicadas por uma teoria de “dobrar a moldura”, a segunda metade do livro revela o talento considerável da autora ao abordar questões formais. A partir das últimas páginas do capítulo 2, Small muda o foco de sua análise, situando Oiticica dentro de um campo da arte internacional mais amplo e investigando as intervenções formais que os seus trabalhos imprimem nas histórias do *readymade* e do monocromo. Os capítulos 3 e 4 centram-se no próprio Oiticica e tratam dos *Bólides* e *Parangolés*, respectivamente. O livro atinge seu ponto alto nesses capítulos, nos quais o foco recai sobre esses dois conjuntos de trabalhos e a atenção da autora se volta aos seus aspectos formais em detrimento de um esforço de trazer um plano teórico denso para o primeiro plano.

O capítulo 3 aborda *Bólides* – assemblages coloridas e ricamente texturizadas feitas por Oiticica a partir de pigmentos e objetos brutos e processados – enquanto parte de um ecossistema mais amplo de experimentos com cor e materialidade que se dão nos períodos entre guerras e pós Segunda Guerra Mundial (como, por exemplo, aqueles de Kazimir Malevich e Yves Klein) e em relação ao estado da produção em massa de objetos dentro da experiência particular da industrialização no Brasil. Neste capítulo, Small integra o trabalho de Oiticica mais diretamente às vanguardas históricas – e é nele que a autora apresenta o maior número de obras de artistas europeus, dentre os quais Yves Klein, Aleksandr Rodchenko e Georges Seurat. Embora rastreie claramente a questão da materialidade e as condições específicas das tintas industriais e matrizes em um Brasil onde a industrialização estava, naquele momento, em questão, a autora retorna constantemente aos debates históricos da arte euro-americana sobre o ready-made e o monocromo para contextualizar sua análise. É possível também alegar que a maneira como a autora enfoca o croma do pigmento e localiza as origens de muitos dos objetos usados nas *Bólides* nos processos de produção em massa obscureceria, em grande parte, as qualidades esculturais dessas obras. No entanto, o capítulo é eficaz em posicionar Oiticica nos debates históricos de arte de forma mais complexa do que simplesmente nos termos de uma dicotomia entre “arte” e “antiarte”.

No capítulo 4, sobre as vestimentas esculturais de Oiticica, os *Parangolés*, a autora alude ao social não como uma vaga invocação da esfera pública ou um essencialismo de nacionalidade, mas como uma experiência concreta do corpo. Empregando detalhes biográficos de forma perspicaz e a partir de uma abordagem inteligente de questões de gênero e sexualidade, Small analisa a experiência corporal em relação a práticas locais de convivência (carnaval, estratificação social por raça e classe) e à luz do estatuto central do corpo na arte, principalmente depois dos anos 1960. O sucesso do capítulo resulta não da aplicação de um novo quadro teórico, nem da atenção conferida ao ambiente social amplo em que Oiticica desenvolveu esses trabalhos. Pelo contrário, Small propõe uma compreensão totalmente nova e admirável das obras de Oiticica da década de 1960 nos termos de taxonomias de forma e experiência emergentes. Sua análise baseia-se em uma inventiva analogia com a entomologia historicamente enraizada na própria biografia de Oiticica, uma vez que o artista, durante os anos 1960, costumava ajudar seu pai na classificação de insetos no Museu Nacional, no Rio de Janeiro. Small afirma que, semelhante à classificação de novas espécies de mariposas, “o surgimento de uma nova ordem de objetos no sistema

de Oiticica dependia do fato de levar as qualidades conceituais, estruturais ou utilitárias de uma ou mesmo duas ordens preexistentes até tal ponto que a ‘espécie’ resultante tornava-se um novo tipo de coisa” (197). A partir dos esboços dos cadernos de Oiticica, Small mostra como aspectos formais e experimentais das séries *Núcleos*, *Bólides*, *Parangolés* e nos ambientes arquitetônicos de Oiticica lidam com um conjunto de referências superpostas, e que “a descoberta de uma nova espécie não envolvia a criação de uma forma tanto quanto a organização de uma forma existente em um novo esquema de conhecimento” (197). Com o capítulo 4, a autora conclui seu estudo sobre Oiticica com uma análise exemplar da inextricabilidade entre o estético e o social, cumprindo sua promessa, apresentada na introdução, de escrever “uma História Social da Arte a partir da radicalidade da forma abstrata e participativa, tomada tanto como objeto de análise quanto como método” (7).

A proposta de Small de realizar uma História da Arte do mundo contemporâneo globalizado funciona como modo de evitar a aplicação de teorias normativas do Modernismo e da vanguarda ao caso do Brasil, um contexto pós-colonial posicionado de forma ambígua perante as tradições artísticas e filosóficas ocidentais. Há, no entanto, um balanceamento problemático entre o social e o estético, sendo que o primeiro muitas vezes é utilizado para se referir a acontecimentos nacionais, enquanto os debates estéticos são frequentemente entendidos nos termos de uma vanguarda transnacional. Além disso, o rígido enquadramento teórico mobilizado pode às vezes obscurecer as inventivas análises formais da autora. Em última instância, o livro demonstra que o trabalho de Oiticica se beneficia não do desenvolvimento de novos modelos teóricos, mas de um olhar perscrutador.