

JARDIM DE INVERNO E AMBIENTE TROPICAL: Um estudo comparado

Duas Obras

Tropicália (1967) é o título de uma instalação de Hélio Oiticica inicialmente concebida para a exposição *Nova Objectividade* realizada no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Ela é composta por dois *Penetráveis* (PN 2 e PN 3), estruturas de madeira que se assemelham a cabines ou construções temporárias formadas por painéis rectangulares. O PN2 é constituído por 5 painéis de cores diferentes funcionando um deles como porta de entrada da construção. Dentro da estrutura, encontra-se pendurado um saco de plástico transparente cheio de areia. Num outro painel está escrito “A pureza é um mito” (o título deste *Penetrável*). O chão da cabine está coberto de gravilha. O PN3 é mais labiríntico e o seu espaço constrói-se mediante o uso de 10 painéis. Alguns dos painéis são cobertos com tecido sintético decorado com motivos florais ou de cores saturadas (laranja e azul), outros de tecido de algodão e outros pintados de branco ou preto. Através de corredores estreitos, o visitante vai entrando na construção que se torna cada vez mais escura. No ambiente escuro do interior do *Penetrável* encontra-se um televisor a preto-e-branco colocado no chão, sempre ligado e a transmitir um canal de televisão generalista. O espaço envolvente da instalação é arranjado com plantas tropicais, sacos com essências odoríferas, gaiolas com papagaios, poemas de autoria de Roberta Salgado, tijolos e chapas de metal. No chão da instalação são criados trilhos através do uso de areia e gravilha. A área da instalação ocupa aproximadamente 6 por 3 metros.

Marcel Broodthaers produziu *Un Jardin d'Hiver* (1974) para uma exposição colectiva realizada no Museu de Belas-Artes, Bruxelas¹. Esta instalação faz parte de um conjunto de obras da última fase da carreira do artista belga (Broodthaers morre em 1975) que ele designa por *Décors* e resulta da composição cénica de cerca de 16 cadeiras metálicas de jardim, 25 a 30 palmeiras plantadas em vasos de plástico, 6 fotografias que reproduzem em tamanho alargado estampas do século dezanove que nos mostram animais (insectos, camelos, elefantes e pássaros exóticos) ou plantas. Na instalação estão colocadas duas vitrines que contêm vários catálogos da exposição, aberto nas páginas dedicadas a Broodthaers, e as gravuras originais que servem de modelo às reproduções penduradas na parede. Encima das vitrines

1. O título da obra alude aos jardins de inverno em voga no século dezanove. O jardim de inverno é uma estrutura de metal e vidro que se destina a acomodar plantas exóticas e a expandir o espaço doméstico. Com uma funcionalidade híbrida, entre a estufa privada e a extensão do espaço interior, eles situam-se como que a meio caminho entre o espaço interior da casa e o espaço exterior do jardim.

encontra-se um molho de folhetos². Broodthaers instala um circuito fechado de tv com a câmara colocada sobre um televisor e a apontar para o centro da instalação. O televisor transmite as imagens captadas em tempo real. Contra uma das paredes do museu, Broodthaers posiciona uma tapete vermelha enrolada. Passados poucos meses Broodthaers recriará a peça no mesmo museu, mas com algumas alterações: a televisão em circuito fechado será substituída pela projeção de um filme em 35 mm que tinha sido rodado aquando da instalação da primeira versão da obra. O filme, intitulado *Un Jardin d'Hiver (ABC)*, mostra Broodthaers a ler o catálogo da exposição sentado numa cadeira de jardim, igual àquelas que se encontram na instalação. O filme é mudo e tem como 'banda sonora' uma peça de música popular que os visitantes, caso a queiram ouvir, terão que pôr a tocar no giradiscos que está instalado ao lado da projeção.

Entre o adorno e o adereço

O que têm estas instalações em comum? Logo à partida, o uso de vegetação 'quente', que nos remete para os respectivos títulos das obras indicando, no caso de Broodthaers, a inserção de flora vinda de longe no espaço doméstico, tão ao gosto da burguesia europeia imperial e, no caso de Oiticica, a sua proveniência local, tropical. Sendo este o ponto de ligação mais imediato, percebemos que nem as palmeiras envazadas de Broodthaers nem as de Oiticica se deixam acomodar à figura de bucolismo exótico ou à representação da natureza tropical. Justapostas às cadeiras de jardim ou colocadas ao lado dos trilhos desenhados pela gravilha, elas pontuam o espaço da instalação com um toque de ironia de exotismo enxertado, no caso do *Jardim*, e tropicalismo de enfeite, em *Tropicália*. A vegetação salta à vista, nestas duas instalações, não tanto pela sua exuberância vertical, mas porque, plantadas em vasos que podem ser movidos e removidos a bel-prazer, constituem adereços cuja pertença e colocação no espaço permanece arbitrária, mesmo que aparentemente convocadas pelas 'temáticas' que os títulos das respectivas obras parecem invocar.

Com *Tropicália*, obra que tenta conjurar um ambiente total onde o espectador é imerso numa envolvente multi-sensorial que o convoca a interagir com os objectos que o rodeiam, Oiticica conclui o programa de “arte ambiental” que tinha iniciado na década de 60. Por incorporar grande parte do trabalho que Oiticica realizou durante o período “ambiental” e assinalar a sua conclusão, podemos de certa forma ver em *Tropicália* o lançar de um olhar reflexivo e retrospectivo sobre a trajectória programática que leva à sua realização.³ Mas como o uso de vegetação e de outros elementos indicia, Oiticica não pretende utilizar o mecanismo expositivo da instalação para nos mostrar de forma condensada, qual boíte en valise em tamanho real, o

2. Nos folhetos pode-se ler o seguinte texto: “UN JARDIN D'HIVER
Ce serait un A.B.C.D.E.F...du divertissement, un art du divertissement....
G.H.I.J.K.L.M.N.O.P.Q.R.S.T.U.V.W.X.Y.Z...
Pour oublier. Pour dormir, serein, bien pensant. De nouveaux horizons se dessinent. Je vois venir à moi de nouveaux horizons et l'espoir d'un autre alphabet (voir catalogue).
Écrit à Bruxelles, le 7-1-74 à l'occasion d'une exposition collective au Palais des Beaux-Arts à laquelle je participe avec ce jardin.”

3. Para uma breve definição do programa ambiental de Oiticica ver Nuno Rodrigues “The Screw: Between Wearing and Watching” in Eduarda Neves, Nuno Rodrigues, Susana Caló (ed.) *Critical Studies Notes: Art, Becoming and Participation* #13. Porto: Edições Caseiras 22, 2014, pp 30-1.

trabalho produzido desde a década de 60 até ao momento da realização da peça. O acto de pôr-em-instalação a trajectória “ambiental” do artista passa pela encenação de um ambiente 'tropical' onde os elementos/obras que compõem a peça estão dispostos de forma integrada e são incorporados numa mesma envolvente através do uso decorativo de uma variedade de objectos, como o televisor, os papagaios ou os tijolos, que marcam de forma descontínua os vários enquadramentos sensoriais e de interacção. Os objectos que pontuam o espaço da instalação mantêm assim uma dupla função, oscilando entre o adereço que posiciona o espectador como interveniente num espaço de performatividade e o ornamento que, desprovido de função útil, pincela o espaço com apontamentos de registo 'tropical'. Pela sua posição equívoca, os objectos que povoam a instalação acentuam a artificialidade dum ambiente que, na sua heterogeneidade e ambiguidade, nunca acomoda a noção de tropicalidade, e os diversos modos de a representar, de forma pacífica e conclusiva.

Esta dupla dimensão, cenográfica e decorativa, aparece de forma ainda mais marcada na selecção e disposição inusitada das componentes que formam o *Jardim de Inverno*. A propósito, Broodthaers insere o *Jardim* num grupo de trabalhos que classifica como décors, fazendo alusão directa à decoração de espaços interiores e aos decors do cinema e teatro. Essa terra de ninguém, onde o que nos é familiar se mostra como estranho e alheante, nasce da tensão que se abre através do envolvimento recíproco do espaço doméstico e a situação cenográfica, do desdobramento mútuo do domínio da vida privada burguesa e o campo performativo da acção para a contemplação de outrem. A recriação artística do jardim de inverno encetada por Broodthaers aponta precisamente para o posicionamento do espaço doméstico enquanto palanque, onde um dado jogo cénico de carácter público toma lugar.⁴ A ambivalência criada pela sobreposição do espaço privado do lar e o espaço social de encenação é exacerbada pela forma como a instalação não propõe nem pôr em cena a estufa doméstica nem, por outro lado, trazer para o domínio privado da casa a cena ou o palco. Não encenando o território doméstico nem domesticando o espaço cenográfico, o jardim de inverno funciona como tópico superficial, como uma espécie de significante vazio, sob o qual todo um conglomerado de marcadores são dispostos como adereços-ornamentos, equívocos relativamente ao espaço privado da casa e ao campo social da performance. Não é de estranhar pois que o *Jardim de Inverno* se assemelhe a uma fria e anónima sala de espera de um qualquer escritório ou consultório e evoque também os recantos de respiração bucólica que se podem encontrar nos grandes centros comerciais.

Tal como em *Tropicália*, esta tensão plasma-se no modo como o espectador se posiciona no espaço da instalação. Ainda que no meio da envolvente artística, ele é posicionado como um observador externo que contempla a dimensão estética ou decorativa de partes da peça, desenhando

4. Não podemos deixar de mencionar a forma como o jardim de inverno, um pavilhão em pequena escala recheado de motivos naturais exóticos, traz para o domínio da casa o espírito das Grandes Exposições europeias do século XIX.

assim zonas de exterioridade no seio da obra; por outro lado, e mediante a solicitação encetada pelo campo cenográfico e os seus adereços dispaes, ele configura-se como um protagonista de uma situação que o convoca a agir e decidir.⁵ O espectador encontra-se ao mesmo tempo dentro e fora de um meio artístico cuja consistência está no limiar da desagregação.

Ambiente: fragmento e totalidade

As temáticas sobre as quais o *Jardim de Inverno* e *Tropicália* se formam serve de motivo tópico para vários registos individuais e desconectados, alimentando uma ambivalência que fica por resolver. Como é que, com base em múltiplos fragmentos e direcções contrárias, estas obras fazem a arena da instalação aguentar-se por si? Como é que formam um todo consistente? Como nos já foi possível aflorar, o programa de arte ambiental de Oiticica oferece-nos uma pista para pensar o espaço construído por *Tropicália* e o *Jardim* como ambientes artísticos que conjuram a unificação experiencial da peça como um todo de envolvimento e submersão. Deste modo, a composição do espaço da instalação processa-se através do percurso experiencial trilhado pelo espectador, pela forma como este desenha linhas conectantes sob um plano esquartejado em zonas sensoriais parcialmente estanques, como é o caso em *Tropicália*, ou se confronta com a mudez absurda, senão hierática, da 'estufa' de Broodthaers. O ambiente resulta do conjunto das interações que o espectador estabelece com o meio artístico, sendo ele o centro activo e elo de ligação de toda a envolvente. Sob este ângulo podemos colocar o uso do televisor no *Penetrável* ou o circuito fechado de vídeo utilizado no *Jardim de Inverno* como contra-pontos semióticos às palmeiras, ou seja, como signos que se situam do outro lado da tropicalidade e exotismo de enxerto, sendo incorporados no espaço total da peça por via da trajectória traçada pelo espectador, o conector subjectivo dos elementos e zonas de experiência dispaes. Como uma superfície de decalque, na sua dimensão ambiental a instalação cimenta o todo de envolvimento através das diversas geometrias que se vão desenhando, mas deixa a equívocidade funcional e semiológica das peças intacta, mantendo-se esta como um predador 'cultural' e semiótico que acompanha o traçar 'espontâneo', sempre pronta a interromper a continuidade e linearidade da experiência do espectador, prestes a sacá-lo da realidade natural do ambiente e inscrevê-lo num outro mundo mais fragmentário e artificial, a cena.

Afirmamos anteriormente que a dupla função de ambas as instalações, ora decorativa ora cenográfica, situava respectivamente o espectador, ou como sujeito contemplativo exterior à peça ou como actor inscrito numa situação de performatividade. Parece-nos contudo que a instalação é, no seu ser artístico mais primordial, a construção material e topológica de um pôr-

5. Ao contrário de Oiticica, Broodthaers não pretende que as suas instalações sejam completadas através da manipulação e participação do espectador, remetendo este para um papel mais passivo. No entanto o *Jardim de Inverno*, por via do pôr-em-cena que a instalação implica, acaba por inscrever o espectador numa situação de interpelação performativa, onde agir, mas também contemplar, fazem parte de um actuar para a contemplação de outrem. Neste sentido, consideramos a dimensão cénica que a instalação pressupõe como a base a partir da qual a possibilidade de interagir ou participar na obra se coloca. Dentro da situação engendrada pela instalação não há, deste ponto de vista, participação que não seja também actuação.

em-cena que sobrepõe necessariamente a dimensão cenográfica sobre a contemplativa, transformando esta última num acto performativo onde observar passivamente é, paradoxalmente, actuar sobre a arena situacional da peça. No balanço entre a decoração e a encenação de gosto 'tropical' ou 'exótico', instala-se um espaço de inscrição cenográfico que captura o espectador para o seio de uma situação onde ele é interpelado como agente e actor. Independentemente daquilo que faça ou deixe de fazer, ele faz parte da arena cénica que, por um lado, já lá está e, por outro, só existe verdadeiramente na sua presença. Contrariamente ao que acontece na envolvente artística, o espectador deixa de ser o centro subjectivo de sedimentação do todo ambiental e vê-se acossado por uma realidade fragmentada e animista, que o convoca topicamente. Do ponto de vista do sujeito, a cena posiciona-se como uma arena de confronto com a realidade 'objectiva' da obra, sendo esta povoada por uma variedade de elementos individuais de solicitação, por objectos subjectivados que o interpelam. Como cena, cada instalação monta o seu espaço cenográfico próprio, uma única situação de ansiedade e performatividade que passa, na sua 'materialidade animista', por uma multiplicidade de momentos que efectivamente põem em palco um território de enfrentamento entre a totalidade situacional e cénica e o fragmento (ponto interpelativo). Seja nas várias zonas sensoriais desenhadas a régua e esquadro por Oiticica ou na fria opacidade dos adereços de Broodthaers, que aderem duvidosamente ao gosto 'exótico' da burguesia clássica, a totalidade ambiental vê-se sob a constante ameaça de um agregado cénico que se manifesta desincorporado e caleidoscópico, onde cada componente é um fragmento de um todo que não é mais que uma ilusão, ainda assim necessária à montagem da situação cénica. A ilusão de um todo cénico é, neste sentido, o que é primeiramente posto em cena pela instalação.

A imagem-feita

No seu estudo sobre cinema, e a propósito de uma discussão em torno da crise do cinema clássico que serve como de antecâmara ao cinema moderno, o filósofo Gilles Deleuze refere-se ao conjunto cinematográfico elaborado durante este período transicional como “lacunária” e “dispersa” por contraste à plena consistência das imagens produzidas na desvanescente época clássica.⁶ Neste contexto, Deleuze vê nos clichés que povoam a cena um elemento de ligação do conjunto que, perdida a consistência do esquema sensorio motor que suporta a imagem do cinema do pré-guerra, encontra-se sob a ameaça de se fragmentar. Esta é uma imagem poderosa do cliché que se adequa ao nosso estudo.

O que são as palmeiras envazadas, as reproduções de estampas de

6. Cf. Gilles Deleuze, *Cinema 1 - a imagem-movimento*. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2009, pp. 280-2.

animais e os papagaios em gaiolas, senão clichés? Ambas as instalações são povoadas por imagens-feitas que, na sua familiaridade e imediatez de significação, formam um primeiro nível de consistência subjectiva. *Tropicália*, pela pontuação do espaço envolvente com motivos supostamente 'tropicalistas', e o Jardim de Inverno que, num certo sentido, não é mais que a construção de um recinto obtuso construído com base em imagens-feitas inscritas num décor fictício e irónico, fazem do cliché o elemento que, paradoxalmente, cola os elementos dispersos das referidas peças, construindo um todo aberto mas consistente. Sob este ângulo, as duas instalações sedimentam uma certa solidez temática, mas apenas por via da uniformidade familiar e o gesto irónico realizado pelo dispositivo do cliché. O putativo tema da peça torna-se assim num plano significativo onde todo um universo composto por fáceis reconhecimentos e significações dadas se dá a ver, situando o espectador no confortável terreno típico da representação ideológica e mercantilização cultural. Daí que os adereços tropicais e exótico-burgueses funcionem de forma tão eficaz como imagens irónicas. Com efeito, haverá algum cliché que, na sua obviedade e redundância de significação, não traga consigo uma considerável dose de ironia? Mas como nos lembra Deleuze, por si só, a ironia inerente ao cliché não nos leva muito longe visto ser ela o terreno fértil sob o qual os velhos clichés se alimentam e de onde outros novos brotarão. Ainda que desestabilize momentaneamente a unidade superficial do demasiado familiar, o tom sarcástico de *Tropicália* e do *Jardim de Inverno* não pode servir como mecanismo de redenção do espaço da instalação, unindo temática cultural e conteúdo artístico, nem tão pouco das imagens-feitas que lhes servem como de suporte, ainda que seja a partir desta superficialidade inicial que a construção de uma nova força imagética se torna possível. Para onde nos leva pois a imagem-feita?

De volta à vegetação quente. Pela patente artificialidade do envazamento, barato no caso da instalação de Broodthaers, e necessariamente desenraizado, confrontamos a própria falsidade que o motivo tropical e o exotismo doméstico propõem, ou seja, enfrentamos uma realidade feita a partir da noção de falsidade mas também a possibilidade de aceder à verdade que só o cenário feito de cartão pode conjurar.⁷ Pode-se argumentar, com alguma legitimidade, que as palmeiras e os outros ornamentos desfazem, através da sua ironia de pechisbeque, a noção de autenticidade e pureza da proximidade tropical e distância exótica, desmontando a tela ideológica e a fixação fetichista que as cobre e mostrando-as como as mercadorias que realmente são. Neste sentido, elas põem a nu a crua materialidade dum sistema capitalista tendencialmente global e fluido, onde os mecanismos de ancoragem local e de representação do longe são meros motivos de territorialização ideológica e comercial. Esta é uma interpretação que se aproxima da problemática sócio-histórica que o trabalho de Oiticica e Brodtheers alentam, sejam as contradições que o rápido processo de modernização do Brasil

7. Deleuze introduz a noção de cliché no contexto do surgimento do neo-realismo italiano por contraposição ao realismo 'cru' do cinema americano clássico. Por via do cliché, a imagem 'realista' de uma nova realidade, dupla e secundária, forma-se: "O fazer falso torna-se o signo de um novo realismo, por oposição ao fazer verdadeiro do antigo." (*Cinema 1*, p. 282)

envolve, trazidas à luz por peças como *Tropicália*, sejam os escombros da subjectividade burguesa clássica sobre os quais a obra do artista belga se constrói.

O cliché não é portanto o sinal de revelação da realidade crua que se esconde do outro lado da sua epidérmica falsidade. O que nos orienta para um outro caminho, que serve de antecâmara para a construção de uma arena artística de ansiedade e confronto, e também de abertura e exploração, é o modo como este se insere na situação cénica. Não pois é o desvelamento das relações sócio-materiais que se escondem por detrás da mercadoria de imagem 'natural', mas custo barato, e de produção industrial (o papagaio-mercadoria ou a planta-mercadoria), nem sequer o reconhecimento do carácter ilusório e problemático da ideia de tropicalidade moderna ou a noção de subjectividade imperial burguesa que o cliché contraditoriamente nos dá a possibilidade de aceder. Pelo contrário, a verdade que o cliché nos dá a ver não é o mundo 'real' que se oculta por detrás da falsidade da imagem-feita, mas a sua completa superficialidade. O cliché nada esconde. Ele não possui um interior ou uma alma profunda que nos mostra como as coisas realmente são. Ele é pele e vácuo e por detrás de si resta somente a imagem dum vazio monumental. É esse vazio que, inscrito no espaço cenográfico da instalação, nos confronta e interpela em primeiro lugar. A partir da superficialidade primordial e redundante da imagem-feita um movimento contraditório, mas necessário, se inicia. Este movimento nasce da paralisia estática criada pelo confronto com um objecto que, por nada nos dizer, permanece enigmático e hierático, e pelos vasos comunicantes que, partindo desse silêncio, se estabelecem entre os vários clichés. Por nada nos terem a dizer, eis que as imagens-feitas começam falar. Pelo cliché entramos pois numa outra realidade onde o papagaio se vira e começa a falar com a vegetação que por sua vez responde ao televisor ou, no caso do *Jardim de Inverno*, onde as estampas iniciam um diálogo com as palmeiras que se voltam para a projecção do filme *Un Jardin d'Hiver (ABC)* debitando qualquer coisa. Mas esta realidade é também feita de monumentos estanques e que nos enfrentam e nos fazem parar e estremecer. Ou seja, é a partir do universo dos clichés que a cena se forma como zona de performatividade e êxtase, como situação de deliberação e acção. Entre a cacofonia comunicante de uma realidade 'objectiva' que se anima e se subjectiviza e o enfrentamento 'subjectivo' de uma monumentalidade muda erge-se a realidade da instalação como situação-cenário.