

Orlândias: modos de fazer, táticas para expor

Helena Wilhelm Eilers¹

DOI 10.20396/eha.vi14.3343

“Não vivemos em um espaço neutro e branco; não vivemos, não morremos e não amamos no retângulo de uma folha de papel. Vivemos, morremos e amamos em um espaço esquadrado, recortado, multicor, com zonas claras e sombras, diferenças de níveis, degraus, cavidades, protuberâncias, regiões duras e outras quebradiças, penetráveis, porosas.”

Michel Foucault²

Entre o final dos anos 1990 e o início dos anos 2000, uma significativa emergência de posições organizadas por artistas surge no Rio de Janeiro. Apesar de um circuito institucional pouco estimulante para a arte contemporânea brasileira – com galerias fechando, foco nas exposições *blockbusters* que chegavam ao país e com pouca verba ou interesse em expor e financiar a produção artística do período –, a movimentação artística era efervescente.³ Buscando não só contornar a falta de espaço para expor, mas também criar novos territórios de experimentação, diversos artistas passaram a se organizar em diferentes agenciamentos, formando redes que agiam paralelamente ao meio institucional.⁴

Foram realizadas no período exposições e eventos artísticos que transpassavam os muros dos museus e ocupavam lugares pouco convencionais para a arte, como o projeto *Zona Franca* e o *Alfândega*. Do mesmo modo, foram abertas organizações que visavam facilitar a execução de projetos artísticos – tal como o *Agora*, o *Capacete* e o projeto *Subsolo* –, assim como inauguradas galerias gerenciadas pelos próprios artista – algumas seguindo um modelo mais convencional, como a *Gentil Carioca*, outras inventando modos de expor, como a *Galeria do Poste de Arte Contemporânea*, que consistia em um poste, na frente do ateliê de Ricardo Pimenta (1957-), em Niterói. Como bem definiu

1 Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/EBA/UFRJ).

2 FOUCAULT, M. O corpo utópico, as heterotopias. São Paulo: n-1 edições, 2013. p. 23-24

3 Para um panorama do período ver: EILERS, H. W. Orlândias: Táticas para abertura de brechas e deslocamentos no circuito institucional. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/UFRJ). Rio de Janeiro, 2019.

4 A opção pelo uso do termo *agenciamento* é importante para compreender a natureza destas ações. De origem deleuzo-guattariana, o agenciamento está relacionado à heterogeneidade dos corpos que conspiram para funcionar juntos. Como escreve Deleuze enquanto as *estruturas* estariam ligadas a condições de homogeneidade, o agenciamento “age em cofuncionamento”, sendo a “simpatia”, a “simbiose”. In: DELEUZE, G.; PARNET, C. Diálogos. Tradução de E. A. Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998, p. 43.

o artista e pesquisador Luís Andrade, em meio a tantas variáveis turvas do período, é possível dizer que a cidade se transformou em um atraente tubo de ensaio e as dificuldades que comumente atraíam determinados processos converteram-se em combustível para a sua realização.⁵

Entre esses diversos agenciamentos, evidenciaremos neste artigo três exposições: *Orlândia* (2001), *Nova Orlândia* (2001) e *Grande Orlândia* (2003), eventos que, juntos, reuniram cerca de 140 artistas num misto de mostra de arte, festa e manifestação política. Sem patrocínio ou verba de produção, conseguiram agregar artistas com perfis distintos e de diferentes gerações, em exposições livres e não burocráticas, as quais tinham como objetivo contornar a falta de espaço para a arte contemporânea na cidade. Os eventos foram pensados e produzidos pelos artistas Márcia X (1959-2005), Ricardo Ventura (1962-), Bob N (1967-) e Elisa de Magalhães (1962-), contudo, sua realização só foi possível devido ao engajamento coletivo dos demais participantes⁶.

Os imóveis que receberam as Orlândias em nada lembravam o ambiente pretensiosamente neutro de museus e galerias: a primeira e a segunda edição aconteceram em uma casa da família de Ricardo Ventura, em Botafogo, no período em que ela passava por reformas. Poeira, gesso e cimento se misturavam com as obras que lá estava, expostas. A última edição, a *Grande Orlândia - Artistas abaixo da Linha Vermelha*, foi realizada em meio aos sobrados de São Cristóvão, também pertencentes à família do artista. Não houve estudo de iluminação, material informativo, catálogo ou convite formal. Cada artista era livre para apresentar o que quisesse, sem ter que passar por um crivo de curadoria. O resultado foi três mostras completamente informais, nas quais foram expostos trabalhos de poesia, fotografia, performance, vídeo, música, pintura, escultura, desenho e intervenção urbana.

Enquanto *Orlândia* e *Nova Orlândia* denunciavam a falta de apoio para a arte contemporânea abrindo espaço para ela, em *Grande Orlândia* havia um motivo político mais pontual sobre o qual se manifestar. Na época, o então prefeito Cesar Maia tentava validar a construção *Guggenheim*, no Píer Mauá. A obra era bastante controversa, rodeada de interesses obscuros, gastos exorbitantes e receita incerta⁷. A questão passou a ser discutida pelo grupo *ArtesVisuais_Políticas* – formado por artistas, críticos e teóricos e em seguida foi tema do bloco performático de carnaval *Vadê Retro Abacaxi*, cria-

5 ANDRADE, L. Rio 40° Fahrenheit. Revista Concinnitas. n. 5. Rio de Janeiro: Instituto de Artes/UERJ. p. 127-149, 2004, p. 135

6 Apesar de Bob N ter participado apenas da primeira exposição, *Orlândia*, em 2001, teve relação direta com a concepção do conceito da mostra e escolha dos artistas. Elisa de Magalhães auxiliou na divulgação de *Orlândia* e a partir de *Nova Orlândia* passou a atuar diretamente na organização dos eventos.

7 Cf.: Ex-prefeito e Fundação Guggenheim condenados a restituir município do Rio. Agência Brasil. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2015-11/ex-prefeito-e-fundacao-guggenheim-condenados-restituir-municipio-do-rio>. Acessado em: 24 fev. 2019.

do por artistas naquele ano. Nesse contexto, foi proposta por Ricardo Ventura e Márcia X a *Grande Orlândia*, exposição que se tornou um espaço de resistência criativa da arte, um evento-manifesto ou, como sugere Suely Farhi (1957-), uma manifesta.⁸

Táticas para expor

Assim como outras proposições realizadas na época, as *Orlândias* se apropriaram de táticas as quais permitiram que elas agissem num território considerado por muitos artistas como insuficiente⁹. As táticas, são para Michel de Certeau, as astúcias, o saber aproveitar as oportunidades que surgem. É a arte daqueles que não detêm o poder. Com as táticas, Certeau enfatiza processos criadores que têm lugar pela apropriação e uso de espaços, materiais e repertórios simbólicos. Mais do que instituir um lugar próprio, é saber jogar com o terreno que lhe é imposto, é criar e agir na possibilidade do lugar e do momento,

a tática é o “movimento dentro do campo de visão do inimigo” e no espaço por ele controlado. Ela não tem, portanto, a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as ocasiões e delas depende¹⁰.

São táticas, como sugere Certeau, o uso do tempo e a apropriação de materiais industriais por trabalhadores que se se aproveitam do regime da fábrica para transformar sobras em sucata¹¹. Pensando na arte contemporânea, podemos considerar como uma operação tática a reinserção das garrafas de Coca-Cola no circuito comercial, proposta por Cildo Meirelles (1948-), com mensagens contra o imperialismo e intervencionismo norte-americano gravadas no rótulo. Também foram as táticas que proporcionaram a Nelson Leirner (1932-) a possibilidade de criticar a instituição que institui o que é arte, expondo *O Porco Empalhado* (1966) no 4º Salão de Arte Moderna de Brasília. Ou, então, o leilão-protesto feito pelo grupo *Aparelhamento* (2016)¹², em que o capital gerado por meio da venda de obras de arte, possibilitou, entre outras ações, a impressão de lambes do coletivo

8 FARHI, Suely. Entrevista concedida por e-mail em 25 de maio de 2019. Publicada em EILERS, H. W. Op. Cit., Vol. II, p. 174.

9 Considera-se aqui os artistas participantes das exposições. Cinquenta deles foram entrevistados e as entrevistas na íntegra publicadas na obra acima citada.

10 CERTEAU, M. de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. 22ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014., p. 95.

11 A arte da sucata ou a bricolagem ganham destaque na obra se Certeau tanto por ser uma arte popular como por ser compreendida como uma tática desviacionista, pois está inscrito no sistema da cadeia industrial, mas recupera seu material para seu proveito próprio, em vista de um trabalho livre, criativo e artístico. In: CERTEAU, 2004, p. 81-85.

12 Em julho de 2016 o grupo *Aparelhamento*, formado por dezenas de artistas de todo o país, realizou um leilão de parede no prédio da Funarte SP, ocupada desde maio daquele ano após o governo do presidente em exercício, Michel Temer, anunciar a extinção do Ministério da Cultura.



[Figura 01] Anna Bella Geiger, *Rrose Sélavy, mesmo*, 1995-1997, videoinstalação.

Orlândia, 2001,



Quarenta artistas abrem hoje a coletiva Orlândia: espírito mambembe como rebeldia

Canteiro literal de obras

GILBERTO DE ABREU

Motivados pela proposta dos artistas plásticos Bob N, Márcia X e Ricardo Ventura, um grupo de 40 artistas aceitou o desafio de ocupar, a partir de hoje e durante duas semanas, os cômodos de uma casa em reformas em Botafogo. O objetivo é transformar o caos aparente apresentando trabalhos de arte inéditos, produzidos recentemente ou mesmo em desenvolvimento. Intitulada *Orlândia*, a coletiva abre ao público às 16h, tomando partido dos 450 metros quadrados do local.

A casa, situada no número 53 da Rua Jornalista Orlando Dantas, é de propriedade do próprio Ricardo Ventura, que teve a idéia de transformá-la em "laboratório de ações e interações" depois de enxergar as potencialidades des-

se verdadeiro canteiro de obras. "Não nos interessava produzir um local adequado para a mostra, mas tirar partido do já existente e nele mostrar artistas e trabalhos que consideramos interessantes", salienta.

Alguns artistas desenvolveram *site specific*s nos mais diversos cômodos da casa e lançaram mão dos materiais encontrados no caminho. "Tudo isso nos permitiu partir para o experimentalismo", diz a pintora Elisa de Magalhães, que participa da mostra com uma instalação.

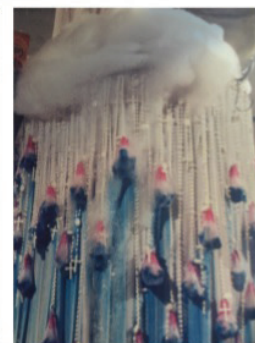
Os dois andares da casa abrigam de tudo um pouco: de instalações a performances, passando por fotografia, pintura ou vídeo, em trabalhos assinados por artistas como Anna Bella Geiger, Cabelo, Jarbas Lopes, Laura Lima, Luiz Alphonsus e Paulo Jares, entre outros.

Os artistas Aimerê Cesar, Helmut Baptista, Raul Mourão e Ricardo Basbaum, articuladores de exposições com artistas contemporâneos em demais espaços alternativos, também integram a coletiva, que traz ainda trabalhos de Xico Chaves, Cláudia Saldanha, Ducha, João Modê e Marcos Chaves.

Orlândia, que não tem patrocínio, convite impresso, design de iluminação, banner ou etiqueta, guarda um espírito quase mambembe para questionar o processo operacional do circuito carioca de arte. "Os convites foram feitos no boca-a-boca e pela internet", dizem os organizadores, que disponibilizaram imagens digitalizadas dos trabalhos da mostra no site www.43w23s.com/orlandia. A mostra fica em cartaz até 19 de maio, de segunda a sexta-feira.

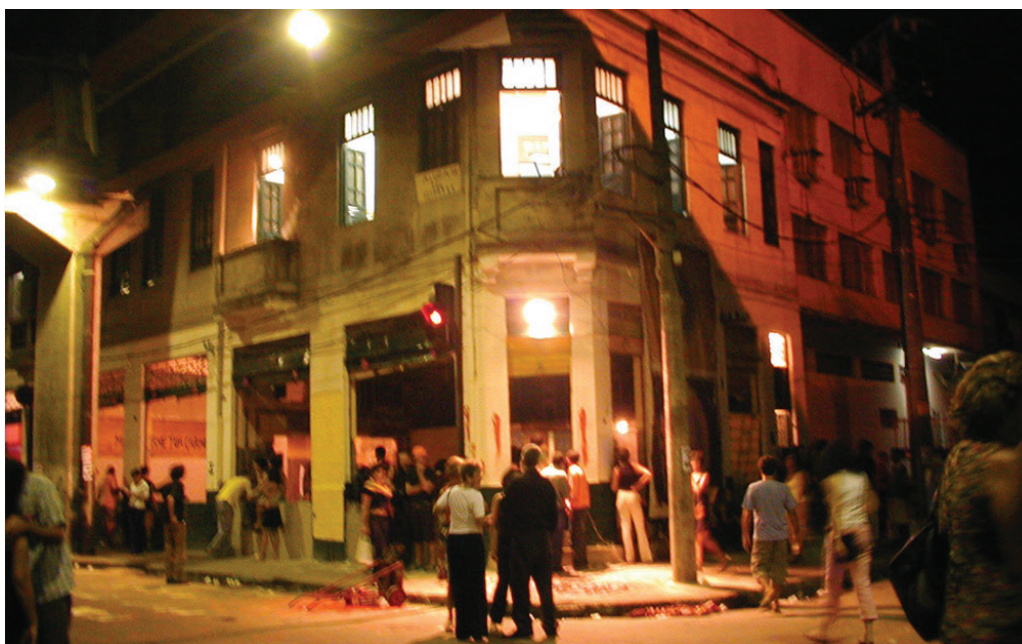
[Figura 03] Márcia X, *Ex-machina*, 2001, performance/instalação, Nova Orlândia, 2001.

Foto: Wilton Montenegro



[Figura 02] ABREU, Gilberto de. *Canteiro literal de obras*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 5 maio 2001.

Caderno B, p. 5



[Figura 04] Vista externa do imóvel em São Cristóvão. Grande Orlândia, 2003.

Foto: acervo de Ricardo Ventura.



[Figura 05] Vista interna de uma das lojas de São Cristóvão. Grande Orlândia, 2003.

Foto: arquivo de Ynaiê Dawson

Tupinambá Lambido criticando o governo Temer. Tática é, ainda, o modo com que Camilla Braga (1994) critica o mercado de arte fixando do lado de fora das mostras (das quais é convidada ou não) sua obra *Faixa* (2017), onde consta seu nome, telefone, a referência “*Camilla Braga artista contemporânea*” e os “*serviços prestados*” por ela. Também é tática a produção do *Art book*, criado por Bruno Moreschi (1982-), em que o artista ironiza as publicações e o mercado de arte, inserindo em bibliotecas e fundações um livro com uma seleção de 50 grandes artistas contemporâneos que nunca existiram.

As *Orlândias*, para que pudessem ser produzidas, se apropriaram de uma série de ferramentas que fazem parte do sistema da arte: espaço expositivo, verba, mídia e redes de contato. Na falta de um museu ou galeria, entretanto, buscam um imóvel vago, que não traria praticamente custos, como aconteceu com a casa de Botafogo e com as lojas de São Cristóvão. Da mesma maneira, os artistas usam seus conhecimentos para fazer da mídia um canal de expansão: enquanto o material de divulgação ficou por conta do artista Walter Guerra (1954-), que tinha um escritório de *design* na época, a divulgação foi feita por Elisa de Magalhães, que tem formação em jornalismo e fez a ponte com jornais e revistas. A verba inicial para que a exposição pudesse ser realizada veio da venda de obras de Ricardo Ventura e Márcia X, além disso, durante e depois das exposições outras obras foram comercializadas ou apresentadas em lugares institucionalizados

Ao serem realizadas, as *Orlândias* não buscavam se isolar em um outro circuito, fechar uma estrutura, muito pelo contrário, através do agenciamento de artistas, críticos, curadores, mídia e colecionadores procuravam expandir essa rede. As *Orlândias*, assim como outras ações realizadas no período, abrem brechas no circuito institucional e fazem aquele território restrito se expandir através da criação, do alargamento de suas margens, de uma *resistência afirmativa*¹³.

Entende-se, assim como propõe Michel de Certeau, que diferentes “*maneiras de usar*” sistemas impostos ou estabelecidos mudam o seu funcionamento, criam algo novo¹⁴. Para o autor, há “mil maneiras de jogar/desfazer o jogo do outro”, se apropriar de um lugar previamente instituído e desenvolver um espaço diferente, coexistente. Como propõe o autor:

Assim como na literatura se podem diferenciar “estilos” ou maneiras de escrever, também se podem distinguir ‘maneiras de fazer’- de caminhar, ler, produzir, falar etc. Esses estilos de ação intervêm num campo que os regula num primeiro nível, mas introduzem aí uma maneira de tirar partido dele, que obedece a outras regras e constitui como que um segun-

13 Para mais referências sobre o conceito de resistência afirmativa, cf.: DELEUZE, Gilles. **Nietzsche**. Lisboa: Edições, v. 70, 2007. p 23 e ROQUE, Tatiana. Resistir a quê? Ou melhor, resistir o quê. **Revista Lugar Comum**: Estudos de Mídia, Cultura e Democracia, Rio de Janeiro, v. 17, 2003a. p. 25.

14 CERTEAU, 2014, p.87

do nível, imbricado no primeiro¹⁵.

Diálogos propostos e elementos faltantes

No livro “Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX”, Lisbeth Gonçalves se refere ao estudo da luz, do espaço, aos textos e aos recursos sonoros e tecnológicos como elementos *cenográficos*, cuja intenção é afinar a comunicação com o público e o aproximar do objeto mostrado¹⁶. Segundo a autora, eles “criam para o receptor estratégias que funcionam como chaves de exposição, pelas quais são possíveis a experiência estética e a apreensão de conteúdos”¹⁷. As informações documentais – como cronologias biográficas, dados técnicos sobre as obras, texto crítico sobre a exibição – servem como recursos de apoio para o visitante, uma maneira de facilitar a comunicação e a intenção da exposição¹⁸. Além desses, o desenho museográfico teria um papel estratégico na construção do processo comunicativo da mostra, dando atenção à distribuição da obra no espaço, ao uso da luz, ao emprego de cor nos painéis e paredes e à criação ambiente. Para Gonçalves¹⁹:

a estrutura da apresentação da mostra torna-se o canal para a realização do encontro vivo com a obra de arte, para a vivência estética, para o diálogo com a arte, sendo, portanto, condição decisiva do seu processo comunicativo.

Apoiada na obra de Jean Davallon, Gonçalves trabalha a exposição de arte como uma apresentação intencionada, um “*discurso autorizado*”²⁰. É um canal de contato entre um transmissor e um receptor, a fim de influir sobre ele determinada mensagem. A exposição seria, assim, um espaço social, um ponto de encontro entre quem promove (museu, centro cultural, galeria, curador ou artista) e o público, o que implica, necessariamente, num discurso e numa recepção estética, se tornando uma mídia essencial para comunicar a arte²¹.

Na casa de Botafogo que abrigou a *Orlândia* e a *Nova Orlândia*, porém, não existia nenhuma

15 Idem.

16 A autora adota o conceito de *cenografia*, pois acredita que há na exposição de arte uma forte aproximação com o teatro. Ao optar pelo termo, ela crê fortalecer a compreensão do papel crucial que o desenho museográfico cumpre no processo de recepção estética da exposição de arte. In: GONÇALVES, 2004, p. 20.

17 GONÇALVES, Lisbeth R. Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: Edusp, 2004. p. 35.

18 Ibid., p. 20.

19 GONÇALVES, 2004, p. 35.

20 Ibid. p. 30.

21 Ibid., p. 57.

preocupação com esses elementos. Tampouco, nas lojas em São Cristóvão que, receberam a *Grande Orlândia*. Ao convidar os artistas, eles apresentavam a obra que desejassem e se responsabilizam pela escolha do lugar e pela montagem, cuidando também da iluminação (se achasse necessário). A placa na qual constam as informações da obra foi substituída pelo nome do artista, escrito por ele próprio, na parede, no chão ou onde ele achasse mais apropriado (e se achasse apropriado). O texto crítico não existia. Ferramentas usadas na reforma da casa, muitas vezes eram confundidas com trabalhos artísticos.

Acredita-se, porém, que o fato de as *Orlândias* se distanciarem do uso de elementos cenográficos da maneira como frequentemente é feito por museus e galerias, não altera, a condição de envolver nessas exposições uma mensagem transmitida. Neste caso, pode-se pensar a própria ausência dos dispositivos expositivos convencionais, também, como uma forma de discurso. Ao idealizar as *Orlândias*, conforme sugere Ricardo Ventura, enquanto um território livre para a experimentação e feito por meio da colaboração coletiva dos artistas, propõe-se a liberação de determinados códigos relacionados a diferentes modelos expográficos, e faz-se com que, não só as obras tenham um caráter experimental, mas também a própria maneira de expor e a relação do público.

Uma leitura complementar também pode ser feita através do discurso fortemente politizado de Elisa de Magalhães. A artista acredita que as *Orlândias* não pretendiam passar a ideia de liberdade e experimentalismo, mas

marcar uma posição política dos artistas, que não tinham alternativas para expor seus trabalhos, em um Rio de Janeiro que viu grandes galerias fecharem, tinha um mercado incipiente e com instituições desprovidas de projetos que atendessem a jovem arte contemporânea²².

Ambos posicionamentos, de Ricardo e Elisa, estão presentes tanto na maneira como a exposição é produzida: sem patrocínio e de maneira coletiva, assim como na precariedade dos eventos. Essa precariedade não se dá apenas na falta de dispositivos expográficos ou pela impossibilidade de contratar profissionais para ajudar na montagem e iluminação, mas no próprio imóvel que estava em obras e tinha materiais de construção espalhados pela casa. As exposições, que tiveram grande repercussão na época, transpareciam que não é preciso seguir regras, burocracias ou depender de grandes investimentos para realizar uma exposição de qualidade. O que importa é a arte e os artistas. Em Grande Orlândia, com uma crítica ao Guggenheim, mostra ainda que enquanto um

22 MAGALHÃES, Elisa. Entrevista concedida por e-mail em 21 jul. 2019. Publicada em: EILERS, H. W. Op.cit., Vol. II, p.114.

museu privado estava sendo construído debaixo da água com o dinheiro público, os artistas contemporâneos trabalhavam abaixo da Linha Vermelha²³.

Com a mesma linha de pensamento de Davallon e Gonçalves, Ferguson também acredita que em todas as exposições exista um discurso intrínseco. Para ele, exposições são como uma narrativa que usa os objetos de arte como elementos em uma história institucionalizada apresentada à audiência. Como um meio (*medium*), tem sempre uma intenção e se apoia num sistema estratégico de representações.

Da arquitetura “que é sempre política”, à cor das paredes, às placas informativas que são sempre didáticas (inclusive, ou especialmente, no seu silêncio), às exclusões artísticas que são sempre fortemente ideológicas e estruturais nas suas admissões limitadas, à iluminação que é sempre dramática (e, portanto, um aspecto importante da narratividade e do estágio do desejo) ao seu sistema de segurança que é sempre uma forma de social [...]²⁴

Assim, cercada por paredes brancas ou, para usar as palavras de Martí Manen, por paredes sujas²⁵, entende-se a exposição como uma construção de discurso e de diálogo, pois mostra o caminho pretendido, mas não fecha as portas para as mais diversas interpretações. No caso das Orlândias, talvez as práticas curatoriais estivesse mais para táticas curatoriais, com artistas que, atento as oportunidades, se apropriam de um local e dos materiais disponíveis, jogam com a criatividade para pensar em modos possíveis de fazer.

23 O projeto foi realizado pelo arquiteto francês Jean Nouvel (1945-) e contaria com uma área submersa na Baía de Guanabara. Com forma de navio, fez com que fosse apelidado de “Titanic Cultural”.

24 FERGUSON, Bruce. W. Exhibition rhetoric's: Material speech and utter sense. Thinking about exhibitions, p. 175-190, 1996, p. 171, *tradução nossa*.

25 MANEN, Martí. **Salir de la exposición**: (si es que alguna vez habíamos entrado). Bilbao: Consonni, 2012. p. 11.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Luis. Rio 40° Fahrenheit. **Revista Concinnitas**. n. 5. Rio de Janeiro: Instituto de Artes/UERJ. p. 127-149, 2004.
- EILERS, Helena W. **Orlândias: Táticas para abertura de brechas e deslocamentos no circuito institucional**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/UFRJ). Rio de Janeiro, 2019.
- CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. 22ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- DELEUZE, Gilles.; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de E. A. Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- FERGUSON, Bruce. W. Exhibition rhetoric's: Material speech and utter sense. **Thinking about exhibitions**, p. 175-190, 1996, p. 171, tradução nossa.
- GONÇALVES, Lisbeth R. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Edusp, 2004.
- MANEN, Martí. **Salir de la exposición**: (si es que alguna vez habíamos entrado). Bilbao: Consonni, 2012. p. 11.