

Convenções acadêmicas ditam ser de bom-tom escrever um artigo na terceira pessoa do singular ou na primeira do plural. Diminui-se, assim, a personalidade do dito, envolto pela aparência de neutralidade científica. A interpretação torna-se fato, às vezes, com uma operação tão simples quanto a adição de uma ênclise: não sou eu quem acredito; acredita-se. A ausência do “eu”, do agente enunciador em seu enunciado, é tão aceita que passa despercebida, assim como é igualmente ignorado seu propósito enquanto ferramenta estilística: conferir veracidade e autoridade a argumentos que, de outra forma, careceriam de força retórica⁶.

Em *O Prazer do Texto*, Roland Barthes faz uma distinção entre texto de prazer e texto de fruição. Grosso modo, o primeiro seria o das narrativas tradicionais, enquanto o segundo seria o texto de vanguarda, aquele indizível, que busca a linguagem ao mesmo tempo em que rompe com ela, que cria através da destruição. Sobre o último, ele diz:

Este texto está fora-de-prazer, fora-da-crítica, a não ser que seja atingido por um outro texto de fruição: não se pode falar ‘sobre’ um texto assim, só se pode falar ‘em’ ele, à sua maneira, só se pode entrar num plágio desvairado, afirmar historicamente o vazio da fruição (e não mais repetir obsessivamente a letra do prazer). (BARTHES, 1987, p. 31)

Escrever *sobre* a obra de Bruno Moreschi – confortável em meu lugar mistificado de crítica/curadora que lê obras de arte com olhos esclarecidos e as comunica⁷, interpreta ou traduz de forma neutra através da todo-poderosa palavra escrita – seria fazer-me opaca

6. Em uma pesquisa recente chamada “A História da _rte”, uma equipe de pesquisadores coordenados por Bruno Moreschi analisou 11 livros de história da arte costumeiramente usados em cursos de graduação em artes visuais de universidades brasileiras. Em geral, os autores dos livros pesquisados (Gombrich e Argan, por exemplo) utilizam estratégia semelhante à comentada pela curadora: o uso de sujeito indeterminado (“sabe-se”, por exemplo) e sujeito genérico (“a história da arte”, “arte”, “campo”, “disciplina”, “ciências humanas” etc.). A estratégia evidencia a construção de um discurso que parece naturalmente verdadeiro e camufla a identificação do autor ou da autora que o constrói – e, conseqüentemente, o/a isenta parcialmente da responsabilidade do que se afirma.

7. Procedimento parecido ocorre nas notas de rodapé deste texto da curadora: espaço em que o próprio artista da exposição se coloca como comentarista do que se escreve sobre ele. Nas notas de rodapé dos trabalhos artísticos, a autoria é coletiva: da curadora e do artista. É importante ressaltar que se assumir em uma posição de poder não implica necessariamente minimizar os privilégios que se detém. Muitas vezes, é apenas uma maneira velada (e, de certo modo, até mais perversa) de se perpetuar o status quo.



a um corpo de trabalho que, mais do que tudo, confere transparência e clareza a um mundo codificado. Como escapatória, despejo-me, eu, inteiramente sobre estas páginas. Assumir sem pudor que sou em primeira pessoa, que falo aqui a partir de minhas parcialidades e idiossincrasias, é minha forma de plagiar Bruno Moreschi, de escrever em sua obra.

O REI ESTÁ NU

O poder simbólico é com efeito esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem.
(BOURDIEU, 1989, p. 7-8)

Entre 2012 e 2014, Bruno Moreschi dedicou-se a estudar dez enciclopédias internacionais de arte contemporânea⁸. Nelas, como é de praxe em coletâneas de qualquer tipo, um corpo editorial elege um número arbitrário mas facilmente assimilável de artistas contemporâneos, considerados por eles os de maior relevância para o presente. Os critérios para a seleção são estipulados livremente pelos editores, cuja autoridade é endossada por outras instituições do mercado (como museus e galerias, imprensa especializada e feiras de arte), as quais usarão essas mesmas publicações para basear suas escolhas curatoriais e mercadológicas futuras, formando um circuito fechado e retroalimentar.

Como muitos outros mecanismos de consagração do mundo da arte*, essas coletâneas funcionam de forma similar à prática católica de venda de indulgências, garantindo em vida o que será no pós-morte. Em outras palavras: determinam, através de sua autoridade,

* Nota da autora: conceito originalmente desenvolvido pelo filósofo Arthur Danto no artigo "The Artworld", publicado pela primeira vez em *The Journal of Philosophy*, vol. LXI, nº 19, 15 de outubro de 1964.

8. As enciclopédias são: Art Now v.1, Art Now v. 2, Art Now v. 3; 100 Contemporary Artists; Vitamin 3-D; Vitamin D; Vitamin P; Vitamin PH; Rising - Young Artist to Keep An Eye On!; e Creamier.

o que é necessariamente imprevisível, porque futuro - seja um lugar no céu ou na narrativa interessada que se entende por história da arte⁹.

Há muito em comum entre contextos essencialmente baseados na produção e circulação de poder simbólico, sejam eles sistemas religiosos, sejam o mundo da arte. Na metáfora em caso, porém, sinto-me obrigada a fazer uma distinção essencial: é mais fácil prever o futuro de um artista do que o de sua alma imortal. A história não é algo que acontece; ela é produzida. No caso da história da arte, são bem conhecidos e mapeados tanto os agentes em embate pela hegemonia narrativa quanto os padrões de circulação de capital (financeiro e simbólico) entre eles. Caso permaneçam inertes as regras do jogo e o espaço ocupado por seus agentes, o exercício de futurologia prescinde de uma bola de cristal.

A narrativa *a posteriori* de qualquer evento é sempre acompanhada pelo risco da simplificação demasiada (uma das vantagens do olhar retrospectivo é a clareza acerca do que era caos e movimento enquanto o passado ainda tinha a forma de presente). No caso do *Art Book*, linearizo, para fins expositivos, um processo que suponho ter sido bem mais oblíquo para o artista, que teve de tatear seu caminho através das incertezas da criação.

A partir do estudo de suas dez enciclopédias, Moreschi pôde identificar uma série de padrões que se repetiam na voz de diferentes autores e em publicações que se pretendiam distintas (porque concorrentes) umas das outras. O primeiro deles seria o caráter exemplar dos artistas integrantes da seleção final - não se trata dos melhores, mas sim dos que, de alguma maneira, melhor traduzem a essência de seu tempo.

9. Para ter uma ideia do caráter publicitário delas, uma das publicações desse tipo mais conhecida chama-se... Ice Cream (sorvete). Outra, Creamier (cremoso). O aviso aqui é menos pomposo do que o de Vasari, uma placa típica de sorveteria: vários sabores, escolha o seu. Sim, o sistema em questão e que foi alvo de paródia em Art Book é o Fast Food das artes visuais. Tudo rápido e prático, como sinaliza o título de uma delas, Art Now. Essa roupagem que beira a estupidez faz com que publicações mais contemporâneas desse tipo tenham um caráter de autoridade relativo: ninguém em sã consciência as chamaria de livros de história da arte. Seu pertencimento na historiografia da arte é dúbio e problemático. Não são livros respeitados na academia, mas também não são propriamente portfólios de artistas ou peças publicitárias de galerias e museus. Uma miscelânea esquizofrênica as define. O efeito de uma autoridade parcial é produzido com base em uma espécie de roupagem pseudocrítica que vende ao leitor a imagem de uma seleção primorosa de artistas (sempre em números redondos: 25, 50, 100) e repleta de supostos critérios (mas nunca apresentados de fato; afinal, esses critérios, se existirem, são do mercado de arte e não da crítica).

10. Em diversos textos, o escritor argentino Jorge Luis Borges também parece preocupado em uma busca pelo comum, complexificando a questão da assinatura. Em História da Eternidade, por exemplo, ele defende que "os indivíduos e as coisas existem à medida que participam da espécie que os inclui, que é sua realidade permanente" (BORGES, 1998, p. 391). Nessa defesa de que há grupos, tipos, agrupamentos de semelhantes, o autor nos lembra (ou inventa?) que o poeta John Keats "pode pensar que o rouxinol que o encanta é o mesmo que Rute ouviu nos trigoais de Belém de Judá" (ibid., p. 391). E afirma: "O genérico pode ser mais intenso que o concreto. Casos ilustrativos não faltam. Quando menino, veraneando no norte da província, a planície arredondada e os homens que tomavam mate na cozinha me interessaram, mas minha felicidade foi incrível quando soube que esse arredondado era o 'pampa' e esses homens, 'gaúchos'" (ibid., p. 393).

Apesar de guiadas pela moderna lógica identitária, essas enciclopédias também operam a partir do conceito de representatividade. Esses artistas seriam, portanto, excepcionais porque idênticos a si mesmos e simultaneamente semelhantes a todo um espectro de alteridades que foram editorialmente autorizados a representar.

Dessa característica me parece advir o segundo padrão identificado, a saber: a presença de estereótipos, tipos de artista presentes em todas essas publicações. Os nomes e as práticas diferenciavam-se entre os livros, mas havia em todos eles alguns lugares-padrão que cabia ao corpo editorial preencher como e com quem lhe conviesse: o polêmico *performer* que violenta o próprio corpo para problematizar os hábitos de barbárie de seu país; o pintor que busca a linguagem pura da "arte em si" e cujo fazer pictórico se ocupa apenas de si mesmo; os fotógrafos que estão a reinventar a fotografia; o artista conceitual defensor da ruptura dos limites entre arte e vida que cria a partir de objetos cotidianos (cuidado para não confundir-lo com os minimalistas que criam esculturas *clean* a partir de objetos industriais, ou ainda com o artista que questiona a ideia de autoria através de procedimentos de apropriação); a artista que parte de sua experiência de abuso para denunciar o patriarcado (um dos poucos estereótipos com determinação de gênero) etc.

A partir da identificação desses lugares-comuns, de quem os ocupava e de como eram apresentados seus ocupantes, Moreschi deu continuidade a sua empreitada borgiana¹⁰ e criou 50 artistas fictícios. Conferiu-lhes nacionalidades e biografias condizentes com as que preenchiam as páginas das enciclopédias que estudou e, num esforço que talvez seja a parte mais impressionante desse pro-

cesso, produziu as obras que, mais tarde, seriam reproduzidas em seu *Art Book* (publicado pela fantástica Menard Editions, ironia que não poderia deixar passar despercebida).

Se todas essas coletâneas fossem somente um esforço de representar o todo através do individual, Moreschi nada mais teria feito que realizado sua missão. Ao abolir identidades e ao condensar em personagens ficcionais a gama de sujeitos e práticas que antes uma só pessoa representava, Moreschi poderia ter tornado obsoleto o esforço enciclopédico bem-intencionado. No entanto, como disse anteriormente, a história não acontece, mas se faz, e "representação" nada mais é do que um eufemismo para "produção" – de valor, de identidades e alteridades, de fronteiras e exclusão. O que essas personagens representavam não era a prática artística de um tempo, mas sim o discurso elaborado por agentes enunciadores interessados em determinar o que deve ser valorizado como a prática artística de um tempo (e, por consequência, o que deve ser ignorado).

Ao produzir ele mesmo as obras desses 50 artistas fictícios – obras cuja autoria poderia ser facilmente atribuída a muitos artistas que estão a circular nacional e internacionalmente –, Moreschi demonstrou que o mercado de arte contemporânea vem acompanhado de um manual de instruções, e que decodificá-lo é como aprender um novo idioma. Para produzir pinturas que poderiam – se assinadas pelo nome correto e comercializadas pela galeria certa – ser facilmente vendidas por cinco ou seis dígitos, o artista não precisou de anos de prática de ateliê e dedicação exclusiva à atividade pictórica. Bastou-lhe ler os signos do mundo, ou melhor, das narrativas que atualmente produzem o que entendemos por mundo da arte.



Da maneira como está presentemente constituído, o circuito artístico é, antes de tudo, um mundo codificado. O que Bruno Moreschi fez com seu *Art Book* e com os demais trabalhos reunidos em *Ordenamentos* foi identificar esses códigos (e seus mecanismos de articulação) e atuar sutilmente sobre eles. Pela própria natureza do funcionamento sistemático, qualquer mínimo desvio tem o potencial de acarretar consequências avassaladoras. No *Art Book*, Moreschi não trabalhou com nenhum estereótipo de artista que não pudesse ser encontrado nas enciclopédias em que se baseou. Mais do que desnecessário, fazê-lo seria despropositado. O potencial crítico da obra reside na aprendizagem e reprodução dos códigos dessa linguagem que, pelo ato mimético do artista, se torna acessível a todos. É como se, ao contrário do costureiro (e fácil) acusatório dedo em riste, Moreschi tivesse se despido em praça pública na presença do vaidoso monarca de Hans Christian Andersen e de seus súditos aduladores, mostrando que o rei está, sim, nu.

Como reconheço minha tendência à grandiloquência, deixo aqui uma ressalva: mesmo que prenes de potencial transformador, as críticas ao sistema estão parcialmente previstas e encontram seu lugar no próprio sistema que criticam¹¹.

11. Não por acaso, durante algum tempo *Art Book* teve o subtítulo *Ou Ele Pode Zombar de Suas Ilusões, Mas Reproduz Sua Lógica*.

Ninguém está mais ligado ao passado específico do campo, mesmo até na intenção subversiva, ela própria também ligada a um estado do campo, do que os artistas de vanguarda que (...) têm inevitavelmente de se situar em relação a todas as tentativas anteriores de ir mais além das que se efetuaram na história do campo e no espaço dos possíveis que o mesmo campo impõe aos recém-chegados. O que acontece no campo está cada vez mais ligado à história específica do campo, e só a ela, e é, pois, cada vez mais difícil de deduzir a partir do estado do mundo social no momento considerado. (BOURDIEU, 1989, p. 297-298)

ORDENAMENTOS

Na obra de qualquer autor, é possível encontrar elementos que se repetem em diversas de suas criações. Pode ser um tema recorrente, um uso idiossincrático de um suporte técnico, uma abordagem linguístico-formal inusitada etc. Se involuntários, atos falhos não suficientemente depurados pela prática da edição, tornam-se cacoetes, incômodos vícios de linguagem; se frutos de uma escolha artística consciente, de um desejo específico de experimentação, o que poderia ser cacoete se transfigura naquilo em que o autor se torna reconhecível, uma assinatura que prescinde de nome. Se me detive no *Art Book* foi por considerá-lo exemplar do procedimento de criação encontrado no corpo de trabalho de Bruno Moreschi até o momento em que essa curadoria se deu, a saber, a prática da catalogação e ordenamento de um campo como ponto de partida para uma ação crítica sobre o mesmo.

O maior mérito de Moreschi talvez seja o de manter seus olhos abertos à ordem do mundo, o que não é pouco considerando que um dos grandes trunfos do poder é sua reificação. Tomamos por natural, por destino ou desígnio divino o que nada é além de constructo social. Desprovidos de seu caráter histórico-temporal, o que é contingência ganha status de necessidade, em uma manobra ontológica que serve à manutenção da estrutura de poder vigente, seja ela qual for. Moreschi parte dos ordenamentos dessas mesmas estruturas para trazer à tona sua artificialidade e, ao fazê-lo, recolocá-las de volta no tempo.

O levantamento realizado pelo artista para a produção de um trabalho pode ser de discursos, conceitos, práticas, objetos ou profissionais (como os últimos policiais a usar a prática manual de criação de retratos falados no Brasil; pedreiros e pintores de parede em canteiros de obra nas cercanias do espaço



expositivo; fotógrafos especializados no registro de obras de arte; e artistas de rua que ganham a vida produzindo pinturas acadêmicas). O que motiva cada um desses levantamentos e sua posterior ativação é a constatação de que operam através ou em detrimento deles mecanismos de mistificação e consagração do sistema da arte e de outras narrativas hegemônicas, como é o caso da história do Brasil constituída sob o ponto de vista da elite paulista retratada na tela de Pedro Américo.

A prática de Moreschi é centrada na visão: o artista é aquele que vê e, vendo, cria situações com o potencial de dar a ver aos demais. Para realizá-las, é necessário que ele saiba recuar, deixando o fazer àqueles que de fato se ocupam dele em seu cotidiano. Por vezes, são agentes integrantes do mundo da arte, ocultos em seus bastidores, como os fotógrafos de obras de arte, pintores de parede e montadores. Em outras, são profissionais ignorados por esse mundo, alheio em sua arrogância à relação de interdependência entre tudo aquilo que integra um campo e o que dele é excluído (como produtores de práticas criativas consideradas não artísticas), ou à sua dependência de uma economia social mais ampla que, material e simbolicamente, possibilita sua existência (como no caso de *Erros: Para Uso em Exposição*).

Os conceitos de artista-autor, artista-editor ou até mesmo de artista-etc. parecem inadequados para abarcar a atuação de Moreschi. Se é mesmo necessário dar nome às coisas para que elas ganhem existência inteligível, arrisco dizer que ele é, mais do que tudo, um artista-tradutor. Suas obras decodificam sistemas reificados a partir da intervenção sutil capaz de expor seu caráter histórico-social. Ao fazê-lo, o artista nos educa a ver, uma vez que a clareza advinda da revelação do que antes era oculto tem o potencial transformador de uma nova forma de enxergar. Sempre

podemos fechar nossos olhos num ambiente iluminado, é verdade, mas algo dessa luz deixará sua marca avermelhada em nossas retinas, apesar do bloqueio de nossas pálpebras.

Bibliografia

- ANDERSEN, Hans Christian. **A Roupas Nova do Imperador**. São Paulo: Martins, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas I**. São Paulo: Globo, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.
- BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- DANTO, Arthur. "O Mundo da Arte", in: **Artefilosofia**. Ouro Preto, n. 1, p. 13-25, jul. 2006.



TRIBUNAL DE CONTAS DA UNIÃO

Presidente Ministro Raimundo Carreiro | **Diretor-Geral do Instituto Serzedello Corrêa** Maurício de Albuquerque Wanderley | **Diretora de Relações Institucionais para Educação Corporativa** Carolina Beserra Pfeilsticker | **Chefe do Serviço de Gestão Cultural** Elisa Bruno

ESPAÇO CULTURAL MARCANTONIO VILAÇA

Organização Maria Cristina Collusso de Araújo, Patrick Beal, Patricia Guimarães Eichler, Wilson Moreno | **Produção** Rafaella Rezende | **Assistente de Produção** Nina Maia | **Programa Educativo** | **Coordenação** Rebeca Borges | **Assistente de Coordenação** Júlia Moana | **Mediação** Camilla Alves, Fernanda Zaiden, Júlia Moana, Yuri Farias | **Agendamento** Thayane Almeida | **Design Gráfico** Luísa Malheiros | **Colaboração** Assessoria de Cerimonial e Relações Institucionais/TCU, Assessoria Do Instituto Serzedello Corrêa/TCU, Biblioteca Ministro Ruben Rosa/TCU, Centro de Documentação/TCU, Diretoria de Manutenção Predial/TCU, Secretaria-Geral de Administração/TCU, Serviço de Administração do ISC/TCU, Serviço de Estudos e Projetos de Engenharia/TCU, Serviço de Soluções de Gestão de Conteúdo/TCU, Secretaria de Comunicação/TCU, Serviço de Manutenção e Infraestrutura/TCU, Serviço de Multimídia e Sistemas Eletromecânicos/TCU, Serviço de Limpeza e Conservação/TCU | **Agradecimento Especial** Presidente do Conselho Curador - Embaixatriz Lucia Flecha de Lima (*in memoriam*) | **Agradecimentos** Anabe Lopes (*in memoriam*), Carlos Roberto Caixeta, João Vital, Ministro Marcos Rodrigues Vilaça e Família, Roberto Araújo, Vergílio Coelho Filho, Vivian Rochael Machado Pimenta

ORDENAMENTOS – EXPOSIÇÃO DE BRUNO MORESCHI

Curadoria Caroline Carrion | **Produção Executiva** Marcela Amaral | **Produção Local e Coordenação de Montagem** Fernando Henrique Derzié Luz | **Expografia e Maquetes 3D** Flavio Franzosi | **Fotografia** Fernanda Pessoa (fotografias da exposição) e Filipe Berndt (pp. 44, 46-51, 54-63, 96) | **Assessoria de imprensa** Renato Acha | **Montadores** Fernando Henrique Derzié Luz e Jefferson Landim | **Impressão de Fotografias** Estudio 321, Master Copiadora, Galeria Ponto | **Revisão de Textos** Fabiana Pino | **Tradução de Textos** Mariana Nacif Mendes | **Impressões** Master Copiadora | **Molduras** Jacarandá Montagens e Votupoca Molduras | **Construção Expográfica** Palovina e LM Montagem e Pintura de Cenários | **Iluminação** T19 Projetos | **Audiovisual** Rafael Jiori – Futura Locações | **Sinalização** WL Serviços e Comunicação Visual | **Apoio** Artquality Chenue do Brasil e Galeria Pilar, São Paulo, SP | **Agradecimentos Especiais** Andre Czitrom, Armando Maduro, Claudia Mattos Avolese, Daniela Manzano, Elisio Yamada, Fernanda Pessoa, Filipe Berndt, Flavio Franzosi, Gê Orthof, Lygia Arcuri Eluf, Marília Panitz e Renata Azambuja | **Realização** Tribunal de Contas da União e Instituto Serzedello Corrêa

Copyright ©, 2017, Tribunal de Contas da União.

É permitida a reprodução desta publicação, em parte ou no todo, sem alteração de conteúdo desde que citada a fonte e sem fins comerciais.

Espaço Cultural Marcantonio Vilaça
Instituto Serzedello Corrêa
Setor de Clubes Esportivos Sul - SCS
Trecho 3, Lote 3, Centro Cultural
CEP 70200-003
Brasília - DF
www.tcu.gov.br/espacocultural

Moreschi, Bruno.

Ordenamentos : exposição de Bruno Moreschi / Bruno Moreschi, Caroline Carrion ; [apresentação] Raimundo Carreiro; [tradução] Mariana Nacif Mendes. 1.ed. - Brasília : TCU, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça, 2017. 180 p. : il. color.

ISBN: 978-85-60365-26-5.

Conteúdo: catálogo da exposição realizada pelo Espaço Cultural Marcantonio Vilaça no período de 30 de junho a 19 de agosto de 2017. Textos em português e inglês.

1. Arte contemporânea - exposição - catálogo - Brasília (DF). I. Carrion, Caroline. II. Brasil. Tribunal de Contas da União. III. Espaço Cultural Marcantonio Vilaça. IV. Título.

