

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**INSTITUTO DE ARTES**

**SABRINA SANFELICE**

**DIÁLOGOS CONTEMPORÂNEOS ENTRE ARTE  
E FOTOGRAFIA: UM PERCURSO PELAS OBRAS DE VIK  
MUNIZ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Berton De Ângelo

CAMPINAS  
2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Sa57fd	<p>Sanfelice, Sabrina. Diálogos contemporâneos entre arte e fotografia: um percurso pelas obras de Vik Muniz. / Sabrina Sanfelice. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.</p> <p>Orientador: Roberto Berton De Ângelo. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Fotografia. 2. Arte moderna. 3. Artes visuais. 4. Hibridismo I. Angelo, Roberto Berton de, 1951-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>(em/ia)</p>
--------	--

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Contemporary dialogs between Art and photography: a pathway through the Vik Muniz's works.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Photography

Modern art

Visual arts

Hybridism

Titulação: Mestre em Multimeios

Banca examinadora:

Roberto Berton De Ângelo [Orientador]

Tereza Cristina Bertoncini Gonçalves

Paulo Cesar Castral

Maria Sílvia Duarte Hadler

Francisco Elinaldo Teixeira

Data da Defesa: 26-08-2011

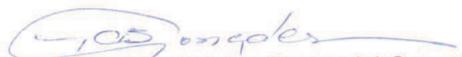
Programa de Pós-Graduação: Multimeios

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

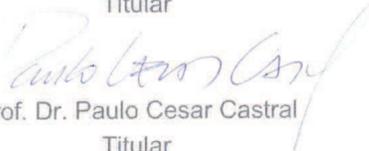
Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pela  
Mestranda Sabrina Sanfelice - RA 084876 como parte dos requisitos para a  
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Roberto Berton de Angelo  
Presidente



Profa. Dra. Tereza Cristina Bertoncini Gonzalez  
Titular



Prof. Dr. Paulo Cesar Castral  
Titular



*Dedico este trabalho ao meu filho Leo, que com sua chegada fez nascer mais do que uma mãe, fez nascer a força que eu precisava para entender o que realmente sou capaz de alcançar.*



## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Roberto Berton De Ângelo, aquele que desde o começo incentivou e mostrou caminhos como um mestre, tornou-se um querido amigo sem nunca deixar de dizer o que precisava ser dito, sempre com muita sutileza, paciência e sabedoria.

Ao meu companheiro de classe no início de tudo, Jones, e que ao fim desse trabalho se tornou meu companheiro na vida, namorado, marido, pai do meu filho, revisor, grande incentivador, meu amor, Sé.

À minha mãe, Marlene, que estendeu a mão quando eu mais precisei de tempo para me dedicar a este trabalho. Alguém que me deu segurança quando eu precisei ser mãe e pesquisadora, quando eu achava que só poderia ser uma.

Ao Rubens, meu pai-herói, aquele que consegue ser onipresente à distância, habitando minha vida, minha casa e meu coração em toda sua onipotência.

Aos meus grandes amigos Larissa Mazetto, Ricardo Colleta, Nelson Corrocher, Eduardo Santos, Marcos Luporini, Cíntia Soares, Sandra Fantin, em especial Adriana Dezotti Fernandes – por mudar minha vida me levando para assistir uma aula na Unicamp. Ao Maurício Bedo, por ser sempre mais que amigo, o irmão que não tive.



*"Ah, mas como eu desejaria lançar ao menos numa alma alguma coisa de veneno, de desassossego e de inquietação. Perverter seria o fim da minha vida. Mas vibra alguma alma com as minhas palavras? Ouve-as alguém que não só eu?"*

Fernando Pessoa



## RESUMO

O objetivo central desta pesquisa está voltado para o estudo da fotografia no campo da arte contemporânea, partindo da vida e das obras do artista Vik Muniz, também conhecido como “Vik”. O estudo propõe um diálogo entre as artes plásticas e a fotografia contemporânea, baseado numa reflexão teórica e conceituação de suas diversas modalidades, encontrado em seus trabalhos. Para atingir o objetivo proposto, a pesquisa será dividida entre a vida do autor e as influências artísticas que o levaram a encontrar na fotografia não apenas um suporte para suas obras, mas um meio de coexistir entre a arte e o efêmero através dos tempos. Para isso, faremos também um percurso cronológico de aspectos encontrados em seus trabalhos que justifiquem o uso da fotografia contemporânea conectado com outros segmentos das artes visuais. Num segundo momento, cinco de suas principais obras são escolhidas para mostrar alguns importantes papéis da fotografia contemporânea vistos em seus trabalhos – como, por exemplo, sua capacidade de criar ilusões a partir de técnicas utilizadas em seu processo criativo, confundindo os olhos do observador dependendo da posição pela qual é vista ou a possibilidade de levar a arte até seu público, já que muitas delas, devido ao seu tamanho ou efemeridade, não poderiam ser expostas ou vistas com facilidade. Diferentes formas de apresentação são exibidas em contextos que promovem uma reorganização não apenas no espírito do que foi instituído como fotográfico, mas também na relação do observador com a imagem.

Palavras-chave: Fotografia contemporânea, artes visuais, hibridismo



## **ABSTRACT**

The main purpose of this research is the study of photography in the field of contemporary art, from the life and works of the artist Vik Muniz, also known as Vik. The study proposed a dialogue between the visual arts and contemporary photography, based upon a theoretical reflection and appraisal of its various forms found in the work of Vik Muniz. In order to attain the proposed objective, the research will be divided between the life of the artist and the artistic influences that led him to discover in photography not only support for his works, but a means to co-exist between art and the ephemeral throughout time. For this, we will also take a chronological journey through the aspects found in Vik' work that justify the use of contemporary photography in connection with other segments of the visual arts.

In the second part of this research, five of Vik' principal pieces are chosen in order to illustrate the important role of contemporary photography in his work – such as his capacity to create illusions from the techniques used in his creative process, confusing the eyes of the observer, depending on his or her point of view. He also had the ability to take art to his public, since many of his works, due to their size or ephemeral qualities, were unable to be exposed or viewed easily. Different forms of presentation are shown in contexts that promote a re-organization of not only the spirit that was instituted as photographic, but also in the relationship between the observer and the image.

Key Words: contemporary photography, visual arts, hybridism



# SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	18
<b>1 – Vik Muniz aos <i>Montinhos</i></b>	27
1.1 – Na terra de Tio Sam	37
1.2 – De Clara à câmera	50
1.3 – Decifra-me “e” devoro-te	81
<b>2 – As aparências enganam</b>	117
2.1 – Do grão ao pão	124
2.2 – Arte híbrida nas obras de Vik Muniz: do útil ao agradável	142
2.3 – <i>Imagens</i> de (qualquer) coisa	151
2.4 – Do lixo ao luxo (ou vice-versa)	161
<b>Considerações finais</b>	166
<b>Referências bibliográficas</b>	171
<b>Bibliografia</b>	175
<b>Referências iconográficas</b>	184
<b>Anexos</b>	185



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1:** Georges Braque, Le Courier, 1913 \_\_\_\_\_ 3
- Figura 2:** Gino Severini, Nature morte à la revue littéraire "Nord Sud" (Hommage à Reverdy), 1917 \_\_\_\_\_ 4
- Figura 3:** Max Ernst, 1 Placa de Cobre, 1 Placa de Zinco, 1 Pano de Borracha, 2 Compassos de Calibre, 1 Telescópio de Cano de Esgoto, 1 Homem na Tubulação, 1920 \_\_\_\_\_ 6
- Figura 4:** Hannah Höch, Corte com a Faca de Cozinha Dada pela última Cerveja de Barriga Weimar Cultural na Alemanha, de 1919, e Raoul Hausmann, ABCD (auto retrato), 1923-1924 \_\_\_\_\_ 8
- Figura 5:** John Heartfield. Assim como na Idade Média, também no Terceiro Reich, 1934 \_\_\_\_\_ 8
- Figura 6:** Max Ernst, Totem e Tabu, 1941 \_\_\_\_\_ 10
- Figura 7:** Robert Rauschenberg, First Landing Jump, 1961 \_\_\_\_\_ 12
- Figura 8:** Arman, Arteriosclerose, 1961 \_\_\_\_\_ 14

<b>Figura 9:</b> Mimmo (Domenico) Rotella, I due evasi, 1960	14
<b>Figura 10:</b> Vik Muniz aos três anos, São Paulo, 1964	21
<b>Figura 11:</b> Hélio Oiticica/Neville D'Almeida, CC3 - 27 Maileryn, 1973-2003, c-print montado sobre alumínio, ed. 3/12, 74 x 114 cm	25
<b>Figura 12:</b> Vik Muniz, Marlene Dietrich, da série Imagens de Diamantes, 2004	26
<b>Figura 13:</b> Chuck Close, Self-Portrait, 2004-2005, oil on canvas, 102x86", Private Collection, New York	30
<b>Figura 14:</b> Vik Muniz, Auto-retrato (frente), Imagens de Revistas, 2003	30
<b>Figura 15:</b> Vik Muniz, Chuck, 2001	31
<b>Figura 16:</b> Hans Namuth, Jackson Pollock, 1951 e Vik Muniz, Action Photo, baseado em Hans Namuth, Imagens de Chocolate, 1997	34
<b>Figura 17:</b> Arthur Simms, Carnival, 2005	37
<b>Figura 18:</b> Peter Paul Rubens, Clara Serena Rubens, c.1616	40

<b>Figura 19:</b> John LeKay, Concrete Crutches, 1987	42
<b>Figura 20:</b> Jeff Koons, Puppy, 1992	43
<b>Figura 21:</b> Vik Muniz, Duas Bandeiras, 2007	44
<b>Figura 22:</b> Giuseppe Arcimboldo, A Primavera, 1573	46
<b>Figura 23:</b> Vik Muniz, Crânio de Palhaço (série Relíquias), 1989	49
<b>Figura 24:</b> Vik Muniz, Medusa Marinara, 1998	50
<b>Figura 25:</b> Gyula Brassai, Escultura involuntária, pedaço de sabão, 1933	58
<b>Figura 26:</b> Vik Muniz, Grade de indivíduos, Série Indivíduos, 1992-93	59
<b>Figura 27:</b> Foto da obra que Vik Muniz criou especialmente para a abertura da novela 'Passione'	61
<b>Figura 28:</b> Vik Muniz, Atalanta e Hippomenes, da série Imagens de Lixo, baseado em Guido Reni	62

<b>Figura 29:</b> Vik Muniz, Memory Rendering of Saigon Execution of a Vietcong Suspect – 1985-1995 e Eddie Adams, Street Execution of a Vietcong Prisoner, Saigon, 1968	64
<b>Figura 30:</b> Alfred Stieglitz, Equivalent, 1930	69
<b>Figura 31:</b> Joseph Jastrow, Pato-coelho, 1900	72
<b>Figura 32:</b> Vik Muniz, O Remador, 1993	73
<b>Figura 33:</b> Arthur S. Mole & John D. Thomas, Living Statue of Liberty Photograph, 1918	75
<b>Figura 34:</b> Spencer Tunick, Brazil 1 (XXV Bienal de São Paulo), 2002	78
<b>Figura 35:</b> Autoria não identificada, Retrato do soldado Edwin Francis Jemison, do Segundo Regimento de Louisiana, 1860-62, e Vik Muniz, Soldadinho de brinquedo, 2003	80
<b>Figura 36:</b> Marcel Duchamp, O grande vidro, 1915-1923	84
<b>Figura 37:</b> Marcel Duchamp, Fonte, 1917	85
<b>Figura 38:</b> Joseph Kosuth, One and Three Chairs, 1970	89

<b>Figura 39:</b> Andy Warhol, Campbell's soup cans, 1962	100
<b>Figura 40:</b> Claes Oldenburg, O armazém, 1961 (vista interior)	102
<b>Figura 41:</b> Capa do livro How photography lost its virginity on the way to the bank, Duane Michals, 2006	112
<b>Figura 42:</b> Vik Muniz, da série Imagens de Diamantes, 2004	116
<b>Figura 43:</b> Vik Muniz, da série Imagens de Caviar, 2004	117
<b>Figura 44:</b> Fotografia dos vidros com o açúcar usado na série Crianças de Açúcar, Vik Muniz, 1996	120
<b>Figura 45:</b> Fotografia dos seis retratos que compõem a série Crianças de Açúcar, de 1996, Vik Muniz	122
<b>Figura 46:</b> Vik Muniz, Valentina, a mais veloz, 1996	124
<b>Figura 47:</b> Harry Benson, John Lennon in New York, 1972 e Vik Muniz, Memory Rendering of John Lennon in Manhattan, 1995	133
<b>Figura 48:</b> Vik Muniz, Mona Lisa dupla, da série A partir de Warhol, 1999	137

<b>Figura 49:</b> Vik Muniz, Indivíduos, da série Imagens de Chocolate, 1997_____	139
<b>Figura 50:</b> Vik Muniz, Angélica, da série O Depois, 1998_____	144
<b>Figura 51:</b> Vik Muniz, Narciso, baseado em Caravaggio, da série Imagens de Sucatas, 2005_____	145
<b>Figura 52:</b> Cenas extraídas do documentário Lixo Extraordinário, 2010. Processo de confecção plástica e fotográfica da obra Duas Bandeiras, 2007. Espectador próximo à obra exposta no Museu de Arte de São Paulo, em 2009_____	147
<b>Figura 53:</b> Vista de cima do galpão utilizado por Vik Muniz para a confecção das obras que compõem a série Imagens de Lixo, 2008. Cena do documentário Lixo Extraordinário, 2011_____	149
<b>Figura 54:</b> Vik Muniz, Tesoura, da série Earthworks, 2002_____	150
<b>Figura 55:</b> Vik Muniz fotografando de helicóptero. Cena do documentário Lixo Extraordinário, 2011_____	151
<b>Figura 56:</b> Vik Muniz observa a foto original de Magna. Cena do documentário Lixo Extraordinário, 2011_____	155

**Figura 57:** A Cigana (Magna), 2008\_\_\_\_\_ 155

**Figura 58:** Confeção da obra Marat. Cena do documentário Lixo Extraordinário,  
2011\_\_\_\_\_ 157

**Figura 59:** Cena extraída do documentário Lixo Extraordinário, 2010, na qual a  
obra Marat, de Vik Muniz, é leiloadada em Londres\_\_\_\_\_ 159



## Introdução

*“Às vezes vemos na nuvem um dragão, um vapor às vezes parece um urso ou leão, uma cidadela torreada é um rochedo pendente, e uma montanha bifurcada, um promontório azul com árvores que se inclinam saudando o mundo e iludindo nossos olhos com ar...”*

*(SHAKESPEARE, Antônio e Cleópatra, cena XII)*

Vik Muniz é, sem dúvida, entre os artistas contemporâneos da nova geração, o de maior visibilidade. Sua obra discute a fotografia como meio de representação a partir do registro de materiais inusitados, como chocolate, açúcar, poeira, lixo, arame, fios de algodão e papel picado, pimenta, entre outros, criando, desse modo, um diálogo com a história da arte.

Explorar o horizonte da percepção visual usando materiais incomuns, como serragem, açúcar, areia, papel de parede, jornais ou lixo numa obra de arte não é algo novo, pois Picasso e Braque já o faziam por volta de 1912 em Paris. Numa breve retrospectiva na história da arte, vemos que no Cubismo, por exemplo, representava-se os objetos retirando-lhes sua aparência, pretendendo criar uma arte inteiramente nova.

O pintor cubista colocava simultaneamente na tela vários aspectos de um mesmo objeto, ou seja, representando aquilo que conhece ou entende ser o objeto e não apenas sua imagem ótica, criando, assim, um novo espaço, um campo

pictórico que aceita a materialidade objetiva da tela e nesta desenvolve uma superfície onde os objetos plásticos se inter-relacionam. Esta característica virá marcar profundamente a arte de todo o século XX.

Em 1912, surge, então, a técnica da *collage* (do verbo francês *coller*, que significa afixar, pregar, colar), na qual os objetos dispostos no quadro seriam capazes de provocar um novo olhar – de sensibilidade – no observador, apenas pela disposição (com uma ordem determinada pelo artista) dos elementos que o compõem, mesmo que estes elementos não tenham qualquer afinidade entre si – como areia, vidro, espelho, tecido – podendo ser objetos do cotidiano, como fragmentos de um jornal, por exemplo.

Um exemplo que evidencia essa técnica é a obra *Le Courier*, de Braque, em 1913 (Fig. 1). O trabalho é composto quase que inteiramente de fragmentos de materiais cortados e colados, tendo somente algumas linhas a mais para completar o desenho. Reconhecemos tiras de madeira granulada, parte do envoltório de um charuto e um pedaço de papel jornal transformado em baralho.

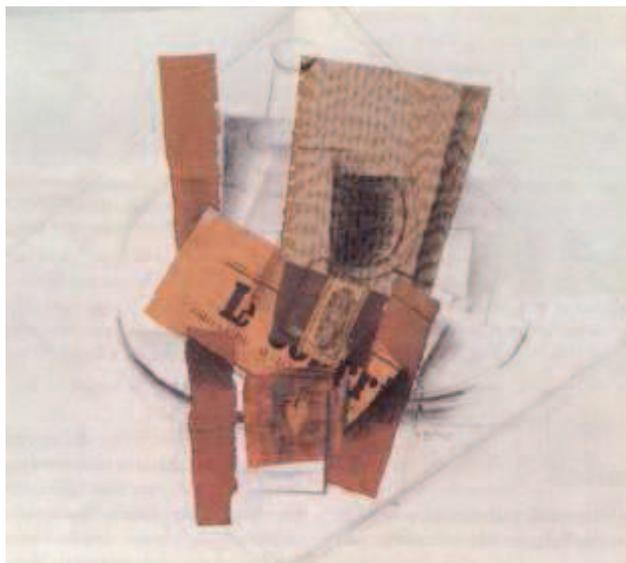


Fig. 1: Georges Braque, *Le Courier*, 1913

Esta técnica desenvolveu-se em particular no século XX, a partir das experiências não só dos cubistas, mas dos futuristas, dadaístas, surrealistas e de todas as formas experimentais de arte. Após ter início com Braque e Picasso, vieram também a aderir ao Cubismo artistas como Fernand Léger, Robert Delaunay, Gleizes, Le Fauconnier, Metzinger, Francis Picabia, o escultor russo Archipenko, Roger de La Fresnaye, Marcoussis, Jacques Villon (Gaston Duchamp) e seu irmão Marcel Duchamp, assim como Juan Gris em 1911. A partir de 1913, o Cubismo difunde-se pela Europa e pela América.

A forma como Picasso e Braque conceberam o Cubismo fez com que outros pintores vissem nesse estilo uma afinidade especial com a precisão

geométrica que o colocava em harmonia com o dinamismo dos tempos modernos. O movimento futurista italiano é um deles, que também se utilizaram das técnicas da *collage* em seus trabalhos.

Em poucos anos, a *collage* estava exercendo importante papel nas artes visuais dos futuristas como Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Gino Severini, Giacomo Balla, Ardengo Soffici, entre outros. Um exemplo dessa utilização é a obra *Nature morte à la revue littéraire "Nord Sud" – Hommage à Reverdy* (*Natureza morta para revista literária "Nord Sud" – Homenagem a Reverdy*), de 1917, feita por Gino Severini (Fig. 2), com diferentes elementos em justaposição que a compõem, como colagem de papel, guache, giz e lápis.



Fig. 2: Gino Severini, *Nature morte à la revue littéraire "Nord Sud" (Hommage à Reverdy)*, 1917

Outros a utilizarem a técnica foram os dadaístas (1916 a 1923). Dada, do francês - 'cavalo-de-pau', movimento que esteve presente em cidades como Zurique, Nova York, Berlim, Colônia, Paris e Hannover, no começo do século XX. Eles ridicularizavam qualquer coisa que se relacionasse à cultura, política ou estética, opunham-se à concepção (tradicional) de arte ou de poesia usando a técnica da *collage* a partir de sucata velha, por exemplo.

Para expressar a negação de todas as correntes e valores estéticos e sociais, principalmente devido às grandes perdas geradas pela Primeira Guerra Mundial (em vários sentidos), os dadaístas usaram frequentemente formas de expressão artística que eram incompreensíveis, feitas para chocar o público, com o objetivo de surpreender através da reconsideração de valores estéticos. Para este fim, utilizaram novos materiais e incluíram objetos achados no lixo das ruas como se permitissem ao acaso a determinação dos elementos que iriam compor seus trabalhos. Tratava-se da reunião de materiais aparentemente escolhidos aleatoriamente, como podemos ver, por exemplo, nas obras de Max Ernst (Fig. 3).

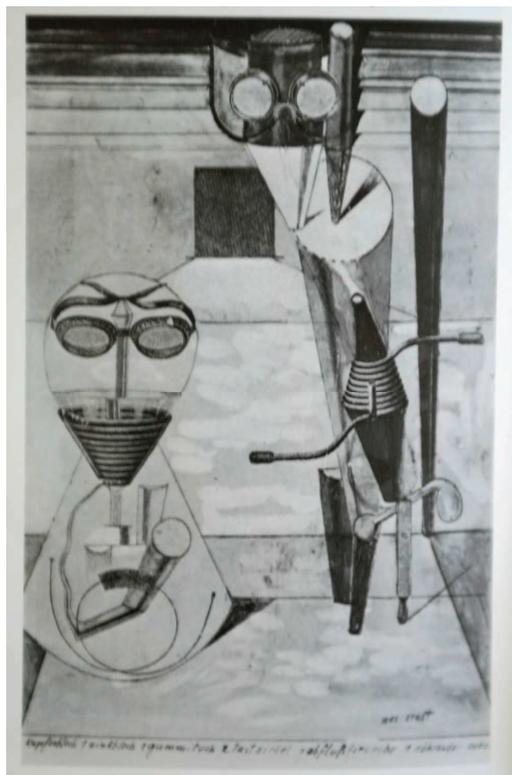


Fig. 3: Max Ernst, *1 Placa de Cobre, 1 Placa de Zinco, 1 Pano de Borracha, 2 Compassos de Calibre, 1 Telescópio de Cano de Esgoto, 1 Homem na Tubulação*, 1920

Na legenda desse trabalho, ele enumera elementos que incluem *1 homem na tubulação*, assim como *1 placa de cobre, 1 placa de zinco, 1 pano de borracha, 2 compassos de calibre e 1 telescópio de cano de esgoto*, como partes de uma *collage*, sendo que a figura à esquerda da obra é uma versão do pós-guerra da obra *A Noiva*, de Marcel Duchamp.

Entretanto, próximo ao final da Primeira Guerra Mundial, os dadaístas começaram a mostrar suas expressões através de outra técnica – a *fotomontagem*, um novo procedimento em que partes de fotos são cortadas e recombinadas em novas imagens. A *fotomontagem* (Fig. 4) era usada para atacar as convenções estéticas e sociais, e, posteriormente, foi muito usada em sinal de protesto ao nazismo por artistas como John Heartfield (1891-1968), em imagens incorporadas às propagandas (Fig. 5).

Uma característica bastante presente nas fotomontagens é que elas buscavam uma decodificação rápida de sua mensagem pelo observador. Foram os dadaístas também os primeiros a se servirem da fotografia como material para criar, com ajuda de outras técnicas, essa nova concepção de arte. Marcel Duchamp, Max Ernst, François Picabia, Man Ray, Raoul Hausmann e Hannah Höch são exemplos de artistas do dadaísmo.



Fig. 4: Hannah Höch, *Corte com a Faca de Cozinha Dada pela última Cerveja de Barriga Weimar Cultural na Alemanha*, de 1919, e Raoul Hausmann, *ABCD (autorretrato)*, 1923-1924

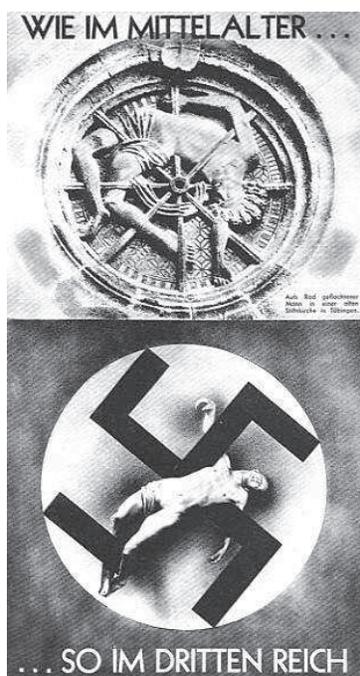


Fig. 5: John Heartfield, *Assim como na Idade Média, também no Terceiro Reich*, 1934

A técnica de usar diferentes elementos para compor obras também foi usada por um movimento artístico que surgiu do efeito da crítica radical à arte e à razão feito pelos dadaístas, o Surrealismo, iniciado em 1924, depois da publicação de um manifesto pelo poeta André Breton. Seu objetivo era expressar o verdadeiro processo do pensamento, livre do exercício da razão ou de qualquer propósito moral ou estético através de uma teoria carregada de conceitos da psicanálise, em que a livre associação, a análise dos sonhos (ambos métodos da psicanálise praticados por Freud) e a libertação da coletividade por Marx, transformaram-se em seus procedimentos básicos.

Os surrealistas criaram novas técnicas para explorar os efeitos do acaso, utilizando os *objets trouvés* (objetos bizarros encontrados na natureza), *objets démodés* (artefatos fora da moda), os *ready-mades* (de Marcel Duchamp) e os próprios *objets surrealistes* (espécies de colagens tridimensionais); interessavam-se por todo tipo de objetos surpreendentes que se podia encontrar em qualquer lugar, mas preferencialmente em lugares como o *Marché aux puces*, o mercado de pulgas de Paris. O encontro aparentemente ocasional com um objeto desses podia produzir um processo de livre associação que revelaria associações ou soluções estéticas não previstas, isto é, sem o uso da razão.

Max Ernst, por exemplo, muitas vezes combinava a colagem com a técnica de *frottage* (processo de decalque da textura de pedaços de madeira, flores amassadas, etc). Em sua obra *Totem e Tabu* (Fig. 6), ele obteve texturas e formas através de uma técnica de decalque que é feita numa transparência, por pressão, da tinta úmida para a tela a partir de alguma outra superfície.

André Breton, Salvador Dalí, Man Ray, Max Ernst, René Magritte, André Masson, Luis Buñuel, Joan Miró, Dora Maar e Pierre Roy foram alguns dos artistas surrealistas, entre outros de diversos segmentos.



Fig. 6: Max Ernst, *Totem e Tabu*, 1941

Outra técnica incorporada às artes por volta de 1953, por Jean Dubuffet, e que se refere ao acúmulo de objetos nas obras é a *assemblage*. Diferente da

*collage* iniciada pelos cubistas, a técnica da *assemblage* é baseada no princípio de que qualquer material pode ser incorporado a uma obra de arte, criando um novo conjunto sem que esse perca seu sentido original. Uma junção de elementos em um conjunto maior, em que é possível identificar a compatibilidade de cada peça considerada na obra, isto é, uma justaposição de elementos, em que é possível identificar cada peça no interior do conjunto mais amplo.

Uma reunião de obras que utilizam essa técnica foi exposta em 1961, durante a mostra *The art of Assemblage*, no Museu de Arte Moderna de Nova York. O evento reuniu trabalhos do próprio Dubuffet, como também de outros artistas que utilizam o mesmo princípio, como Robert Rauschenberg, com a obra *First Landing Jump (Primeiro Salto de Aterrissagem)*, de 1961, (Fig. 7), que reúne uma placa de carro enferrujada, um refletor, um pneu perfurado por uma barreira de rua, uma camisa masculina, uma lâmpada azul numa lata, uma lona preta e tinta. Embora o rolo esticado de metal faça referência ao movimento do salto de paraquedas a que ele se referiu no título da obra e a lâmpada seja acesa com eletricidade, num outro momento, vemos itens privados de seu propósito original e fixos na obra de arte.

Esse tipo de combinação propõe múltiplas interpretações, sendo que não há temas predeterminados ou sentidos únicos que organizem os conjuntos. Dessa

forma, são diferentes dos experimentos surrealistas, por exemplo, que usavam a justaposição de materiais pela teoria da *livre associação*.



Fig. 7: Robert Rauschenberg, *First Landing Jump*, 1961

De acordo com Jed Perl, em seu livro *New art city – Nova York, capital da arte moderna*, o catálogo da exposição *The Art of Assemblage*, de 1961, contava com a explicação dos curadores sobre uma adaptação da palavra *assemblage* dos textos de Jean Dubuffet e, além disso, relacionaram outros termos que poderiam ser igualmente aplicados a esse material: colagem, *assemblage*, *papier collé*, *décollage* (o oposto da colagem), decupagem e fotomontagem. Dessa maneira, o

número de trabalhos desenvolvidos por essa técnica começou a aumentar, percorrendo instituições e galerias em Nova York.

Algumas vertentes dessa técnica foram também, aos poucos, sendo incorporadas à arte contemporânea, como a *junk sculpture* (técnica que reúne o uso de refugo industrial, sucatas e materiais descartados de todo tipo) ou materiais como cartazes publicitários, imagens cinematográficas, fotos de revistas, plásticos, luzes de neon, reunidos com base na técnica da bricolagem, levando, então, à utilização da *assemblage* como procedimento nas décadas de 1950 e 1960, na Europa e nos Estados Unidos, por artistas muito diferentes entre si.

Entre eles, destacam-se Arman (Armand Pierre Fernández), conhecido por suas *assemblages* de objetos descartados como em *Arteriosclerose* (Fig. 8), de 1961, que é caracterizada pelo acúmulo de garfos e colheres numa caixa, e Mimmo (Domenico) Rotella, que trabalha com cartazes publicitários rasgados, como em *I due evasi* (Fig. 9), de 1960.



Fig. 8: Arman, *Arteriosclerose*, 1961

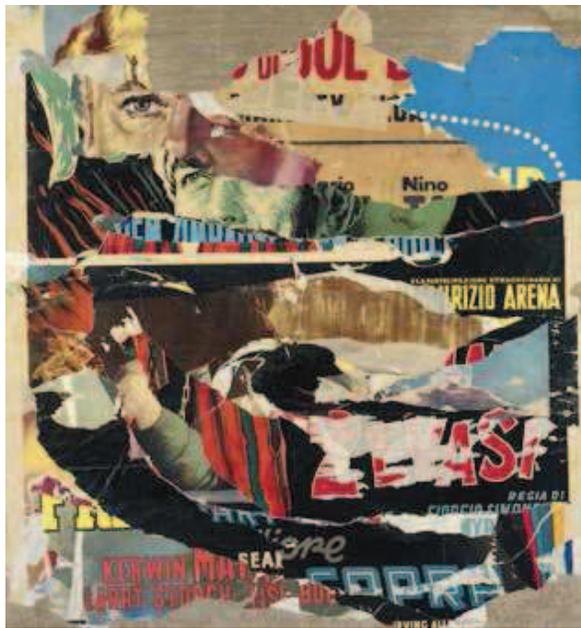


Fig. 9: Mimmo (Domenico) Rotella, *I due evasi*, 1960

Assim como muitos artistas que o antecederam, do cubismo às novas formas da arte contemporânea, Vik Muniz utiliza açúcar, arame, terra, barbante, chocolate, especiarias, lixo, gel, mel, poeira e outros muitos elementos – de maneira criativa – como suas matérias-primas, em combinações que resultaram em obras de grande visibilidade no Brasil e no mundo, principalmente depois de sua série *Crianças de Açúcar*, de 1996. Entretanto, mais um elemento foi adicionado às obras deste artista para que pudesse proporcionar um suporte para seus trabalhos, mas, sobretudo, como produto final, ou seja, o próprio objeto artístico: a fotografia.

As obras de Vik Muniz se transformam num híbrido de fotografia e outros segmentos das artes visuais. Vistas de uma certa distância, como requerem os grandes formatos, os quadros se assemelham a uma imagem fotográfica comum. Numa observação mais próxima, revelam os pormenores dos materiais triviais que compõem os “grãos” da foto, como chocolate, poeira, brinquedos, sucata. Esse efeito de percepção é possibilitado pela fotografia – que permite acentuar, ou não, o que está sendo representado – e pela memória que possuímos da imagem vista em suas obras.

Esse estudo, portanto, centralizar-se-á na observação desse hibridismo, isto é, na utilização da fotografia e das artes plásticas encontrada nas obras desse

artista, partindo de numa reflexão retroativa, a biografia do artista, suas experiências, referências e todo o reflexo de suas vivências pessoais e artísticas visto, posteriormente, em suas obras.

Sua infância norteadada pelo autodidatismo é o ponto de partida para o primeiro capítulo desse trabalho, seguindo cronologicamente por sua educação, aspectos familiares, mudanças de cidade, ambiente, empregos e, principalmente, encontros com a arte trazidos pelo contato com o mundo e observação das pessoas.

Filho único de pai garçom e mãe telefonista, o próprio Vik<sup>1</sup> costuma dizer que pensava ser impossível trabalhar e ganhar a vida como artista plástico. Passou cinco anos vivendo de subempregos e chegou a dormir na rua. Foi quando, trabalhando numa molduraria de Nova York, soube que as horríveis pinturas que emoldurava eram vendidas por 200 dólares e pensou que podia fazer melhor. Além de produzir quadros *kitsch*<sup>2</sup>, que lhe valiam alguns trocados,

---

<sup>1</sup> Vik Muniz é também conhecido internacionalmente como “Vik”. Como exemplo, podemos citar uma de suas mais famosas mostras, trazida para o Brasil em 2009, intitulada “Vik” - nome artístico adotado por ele. Por isso, neste estudo, muitas vezes irei me referir a ele desta maneira.

<sup>2</sup> Termo que aparece no vocabulário dos artistas e colecionadores de arte em Munique, entre 1860 e 1870, com base nas palavras *kitschen*, [atravancar], e *verkitschen*, [trapacear], isto é, vender outra coisa no lugar do objeto original. Nesse caso, imitação de ícones artísticos.

começou a fazer esculturas estranhas e incomuns que lhe abriram as portas do circuito de arte nova-iorquino. Portanto, para entender todo o seu processo de criação, faremos um percurso cronológico de aspectos encontrados em suas obras que justifiquem o uso da fotografia conectado com seus trabalhos plásticos. Além disso, aspectos importantes como a documentação da efemeridade das matérias-primas utilizadas – registrada pela fotografia – e a possibilidade de levar ao público contato com obras inacessíveis de portes gigantescos são elucidados para mostrar a eficácia e os motivos desse hibridismo.

Partindo desse ponto, em que as artes plásticas e a fotografia se fundem, e é possível, também, além da documentação do efêmero de suas obras, uma interação com o espectador, é que seguimos para o próximo capítulo dessa pesquisa, no qual faremos um estudo de cinco de seus principais trabalhos, as séries: *Crianças de Açúcar* (1996), *O Depois* (1998), *A partir de Warhol* (1999), *Imagens de Sucata* (2008) e *Imagens de Lixo* (2008-2010), além de outras obras que também fazem um diálogo com essa técnica muito utilizada por Vik Muniz.

Passaremos também, no segundo capítulo, por mais um aspecto importante encontrado em suas obras e que justifica o uso de uma arte efêmera representada pelas infinitas possibilidades trazidas pelo fotográfico: a interação direta com o espectador. Nos trabalhos de Vik, somos levados a um mundo

familiar, trazido por suas representações de outros ícones artísticos, como por exemplo, a *Mona Lisa*, de Leonardo Da Vinci, para, num segundo momento, nos depararmos com um universo completamente surpreendente quando descobrimos com o que elas foram produzidas. E tudo isso apenas com um passo um pouco mais à frente, aproximando o espectador da obra produzida, possibilitado pelo efeito fotográfico.

Com muitas formas de apresentação, a imagem fotográfica na arte contemporânea precisa de algumas considerações para que possamos situar a base desse diálogo, isto é, como propostas para ajudar a estabelecer uma diretriz. Por isso, para referenciar todos esses encontros, autores importantes que discorrem sobre a fotografia, a arte contemporânea, a memória e o efêmero, como Philippe Dubois, formam a base desse diálogo, num *percurso pelas obras de Vik Muniz*.

## 1 - Vik Muniz aos *Montinhos*

*“Somos todos míopes, exceto para dentro. Só o sonho vê com o olhar.”*  
(PESSOA, *O livro do desassossego*)

A palavra *Montinhos*, utilizada no título deste capítulo, faz uma brincadeira com uma série de obras do artista com mesmo o nome. Nela, Vik Muniz mistura diferentes elementos, como curry em pó, jujubas, espinhos de rosa, fusíveis, pelo de gato, bebês de plástico, besouros e faz a seguinte pergunta na legenda: “Com quantas coisas incongruentes, na lógica comum, a vida faz seus montinhos do dia a dia? Com quantas coisas aparentemente descombinadas se consegue chegar a uma obra de arte?”. Da mesma maneira, com esse capítulo, procurei juntar elementos da vida pessoal e artística do autor, suas influências, casos interessantes, obras e referências que pudessem introduzir uma leitura abrangente do universo que nos faz chegar a ele e suas obras de arte.

Podemos, então, começar esse capítulo com uma reflexão: “a alma de um artista já nasce com ele”. Acho que essa seria uma boa afirmação no caso de Vicente José de Oliveira Muniz, mais conhecido como Vik Muniz ou simplesmente “Vik”. Não que sua infância tenha sido privilegiada pelo contato com as artes, livros e universos prontos de inspiração. Mas porque, pobre ou rico, com histórias

fantásticas ou comuns, algumas pessoas conseguem, entre coincidências, acasos, tendências e, principalmente, escolhas, deixar que a identidade de sua alma (seu dom) consiga fluir, viver. O ditado “casa de ferreiro, espeto de pau” indica também (entre outras coisas) que muitas vezes não é preciso ser filho de um marceneiro para pensar em moldar sua primeira cadeira.

Filho único de pai garçom e mãe telefonista, a infância de Vik é uma das grandes marcas de sua nacionalidade. Brasileiro, mas apenas por uma ingênua parte de sua existência artística, não foi aqui que começou seus trabalhos, mas foi aqui que iniciou seus primeiros pensamentos sobre a importância que as imagens tinham em sua vida.

“As melhores lembranças que guardo de minha infância estão ligadas a pipas, piões, bolas de gude, arapucas para pegar saracuras num brejo vizinho e, naturalmente, livros (...). Também acompanhei passo a passo o desenvolvimento de uma mancha de umidade na parede em cima de minha cama, que foi assumindo sucessivamente as formas de um centauro, de um jogador de futebol e de um carro da época chamado Gordini. Tomei notas e fiz desenhos numa caderneta em que documentava todas as mudanças, tal como o faria um cientista – um cientista de acidentes” (MUNIZ, 2007:11).



Fig. 10: Vik Muniz aos três anos, São Paulo, 1964

Muitas vezes influenciado pela sua educação, cultura e pessoas ao redor, como o fato de seus desenhos escolares lhe renderem uma bolsa de estudos para o mundo das artes, noutras, por pura escolha e intuição de sua alma inquieta com padrões pré-estabelecidos, como quando começou a reparar na falta de função de propagandas ilegíveis que via de dentro dos ônibus lotados que pegava em São Paulo.

“Meu professor de Matemática, que já estava farto de meus rabiscos, um dia, sem nenhuma razão aparente, me enviou com meus livros cheios de desenhos ao gabinete do diretor. Depois, descobri que o professor havia sugerido que eu fosse apresentado para concorrer no festival de artes das escolas públicas, patrocinado pelo Estado. Terminado o festival, fui premiado com uma bolsa parcial para cursar uma academia de desenho e escultura” (MUNIZ, 2007:11).

Não era só comunicar. Desde criança, as imagens tinham um papel muito maior na opinião desse pequeno artista que, por necessidades familiares, foi criado pela avó que, por sua vez, na falta de oportunidade de aprender quando

jovem, tornou-se autodidata em leitura e inundou o mundo de Vik com livros e histórias, abrindo espaço para a imaginação, a crítica, o conhecimento do mundo e a possibilidade de novas escolhas.

“Em 1980, estava dirigindo meu carro, quando reparei que nunca conseguia ler o que estava escrito nos tapumes nos arredores da cidade. No princípio, achei que fosse um sinistro efeito do autodidatismo da minha alfabetização, mas então comecei a perguntar às pessoas que iam comigo o que elas conseguiam ler. A conclusão que cheguei foi que a maioria dos cartazes era praticamente ilegível. (...) Durante os seis meses seguintes, comecei a anotar fatores como velocidade, ângulo de aproximação, direção, altura, tamanho do tipo, facilidade de leitura, tudo para formular um mapa da legibilidade dos sinais e melhor definir seu posicionamento e configuração” (MUNIZ, 2007:11).

Com suas preocupações sobre a leitura das imagens, Vik conseguiu seu primeiro emprego ligado a esse universo, como consultor de *outdoors* e, posteriormente, numa pequena companhia de anúncios. Mas como todo artista que tenta se encaixar em padrões estabelecidos pelo capitalismo, acabou percebendo que ali não era seu lugar ou, no caso de Vik, que suas ideias é que não eram aceitas pela lei de consumo do mercado propagandístico.

“Foram os livros sobre mídia e percepção que fizeram com que me interessasse pela abstração. Continuava a frequentar museus e me inteirei de obras de excelentes artistas, como Hélio Oiticica e Lygia Clark, que lidavam com a linguagem visual como um trampolim para questões ligadas aos mecanismos da identidade social e política. Sentia enorme afinidade com essa linguagem, mas quando eu saía dos museus e ia para casa em ônibus superlotados e fedorentos, a abstração me parecia injusta e impassiva” (MUNIZ, 2007:11).

É interessante como uma das primeiras referências artísticas de Vik tenha sido Hélio Oiticica. A vida dos dois artistas se assemelha em muitos momentos, desde a alfabetização domiciliar – Hélio teve aulas com seu pai, o famoso fotógrafo José Oiticica Júnior, e a mãe – assim como o começo da vida artística nos Estados Unidos. A família se mudou para Washington e seu pai passou a trabalhar no *United States National Museum – Smithsonian Institution*. Ficaram lá por dois anos e Hélio foi matriculado na *Thomson School*. A aproximação com a arte se deu nessa época. Hélio tinha à disposição galerias de arte e museus, assim como Vik, quando foi para Nova York.

Há também nas obras de Vik alguns reflexos da visão inovadora de Oiticica, principalmente pelo caráter experimental dos dois artistas, apesar de se diferenciarem muito na questão ideológica embutida em seus trabalhos. Nos dois casos, por exemplo, os “experimentos” – Vik com seus inúmeros objetos utilizados para fazer arte e mostrá-la de forma inusitada ao público – pressupõem uma ativa participação do público, assim como Hélio Oiticica, cujos trabalhos são acompanhados de textos teóricos sobre a obra, comentários e poemas, propondo uma interação com quem observa.

Em 1954, por exemplo, Oiticica iniciou alguns estudos de pintura no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Essas aulas possibilitaram seu contato com

materiais variados e liberdade de criação. Em 1973, em sua parceria com Neville de Almeida, surgiu um projeto chamado *Cosmococa – programa in progress*, que inclui nove blocos-experimentos (ou bloco de experiências), (Fig. 11), elaborados de 13 de março de 1973 a 13 de março de 1974.

Os blocos eram identificados pela abreviatura CC, seguida de um número, marcando a sequência cronológica da sua invenção. Cada bloco se compõe de uma série de slides, fotografados no momento de espalhar carreiras de cocaína nas capas de discos, livros e outras superfícies. Neville desenhou as carreiras de coca sobre as imagens escolhidas para cinco blocos e Hélio as fotografou montando a série de slides. Estes desenhos com cocaína foram nomeados de *Mancoquilagem*, (Maquilagem e Manco Capac – com referência ao mítico herói civilizador dos Incas que trouxe a folha de coca para seu povo).

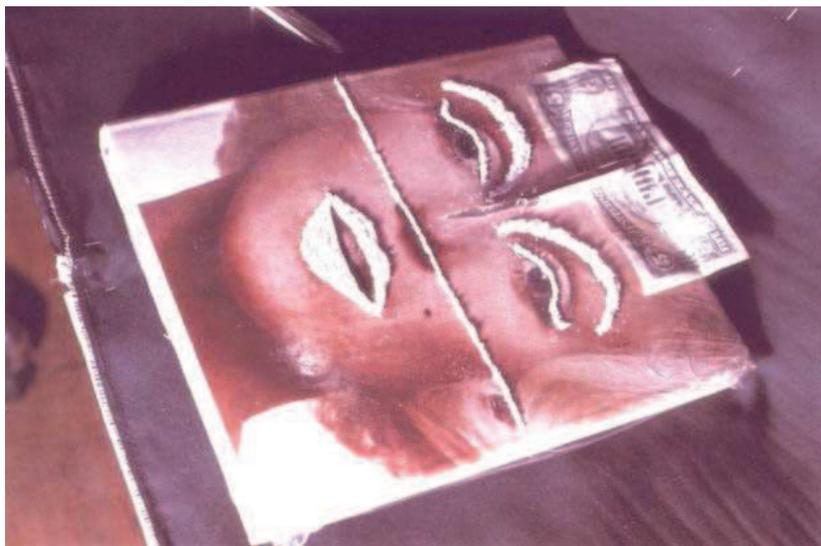


Fig. 11: Hélio Oiticica/Neville D'Almeida, *CC3 - 27 Maileryn*, 1973

Além do uso de diferentes elementos em suas obras, como cocaína ou diamantes, Vik e Oiticica também se assemelham no uso de imagens de grande conhecimento público, como é o caso do projeto *Cosmococa* de Hélio, que mostra imagens de ícones como Marilyn Monroe (Fig. 11) ou Jimi Hendrix e *Imagens de Diamantes*, de Muniz, em que fotos de atrizes famosas, como Marlene Dietrich (Fig. 12), foram reproduzidas com diamantes.

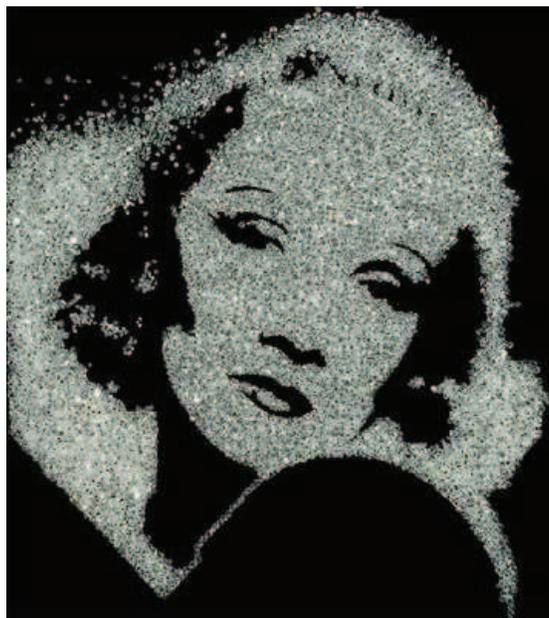


Fig. 12: Vik Muniz, *Marlene Dietrich*, da série *Imagens de Diamantes*<sup>3</sup>, 2004

Ao contrário de Oiticica que, depois de longo tempo fora do Brasil, retorna ao País em 1978, Vik sai logo cedo – com 22 anos – para estudar e morar nos Estados Unidos e não volta. O acaso foi a última testemunha da presença dele no Brasil. Já sem muitas expectativas sobre o mercado de trabalho ou um possível espaço para inspiração e fluência de suas novas ideias, um acidente – tiro que levou ao tentar apartar uma briga na rua – o fez receber uma quantia em dinheiro por seu silêncio, com o qual partiu para Chicago, em 1983. Esse acaso, em particular, definiu que Vik não seria um artista brasileiro, embora sua alma tenha

---

<sup>3</sup> Em algumas publicações esta série é intitulada “*Quadros de Diamantes*”.

começado a nascer em terras tropicais e, por esse motivo, um dia, em outra parte dessa história, “o bom filho à casa torna”, mesmo que seja apenas para uma visita.

## **1.1 - Na terra de Tio Sam**

Em Chicago, a primeira cidade americana que morou, Vik teve muitos empregos que nada tinham a ver com sua carreira artística. Trabalhou no estacionamento de um supermercado, ajudava a tia com quem morava no subúrbio da cidade e frequentava um curso de inglês à noite – este último inútil para que seu aprendizado da língua pudesse se concretizar. Só aprendeu a se comunicar em inglês quando foi mais uma vez ajudado pelo mundo das imagens, num curso de culinária. Aprendia o nome das coisas associando a imagem do que estava falando, como o nome dos legumes, por exemplo.

O artista chega a Nova York em 1984, cidade que pode ser considerada o marco inicial de sua carreira. Os primeiros lugares que visitou foram o *Museum of Modern Art* e o *Empire State Building*. De acordo com o próprio artista, teve duas impressões com o que encontrou: a primeira boa impressão com um quadro de Chuck Close e uma primeira decepção com a arte de Jackson Pollock, que foi reavaliada após conhecer uma misteriosa mulher que menciona em sua biografia.

Essas “primeiras” impressões tiveram sua “segunda” chance como referências na arte de Vik. Tanto Chuck Close como Pollock contribuíram, posteriormente, para o universo de inspiração do artista. Close utiliza como técnica em seus trabalhos uma pintura que é similar a uma fotografia e que se enquadra no movimento artístico denominado de *Hiper-realismo* – ou *Fotorrealismo*, um estilo de pintura e escultura que procura mostrar uma abrangência muito grande de detalhes, tornando a obra mais detalhada do que uma fotografia ou do que a própria realidade.

As obras hiper-realistas apresentam exatidão de detalhes, minuciosidade, gerando um efeito de “irreal”, chegando a um paradoxo em que a imagem é tão perfeita que não pode ser real. O movimento, que teve início em 1968, principalmente na Inglaterra e Estados Unidos, trabalha com precisão de detalhes em luz, forma, sombra, texturas, em temas cotidianos e comuns (justamente para dar esse efeito de realismo). A imagem fotográfica é um recurso permanente utilizado nesse movimento. Antes de tudo, a fotografia é usada como meio para obter as informações do mundo, pinta-se a partir delas. O pintor trabalha tendo como primeiro registro os movimentos congelados pela câmera.

Ao compararmos as obras de Chuck Close e Vik Muniz, como, por exemplo, uma da série *Self-Portrait* (Fig. 13), de Close, e uma da série *Imagens*

*de Revistas* (Fig. 14), de Vik, notamos grande semelhança. De longe, os quadros são perfeitos retratos, mas vistos de perto, revelam a utilização de diferentes materiais – pedaços de revista feitos com furador, no caso de Vik – e, no de Chuck, marcas de diversas formas feitas na tela a óleo.

As duas obras utilizam a fotografia como referência – no trabalho plástico e, posteriormente, no trabalho de Vik, como produto final. Aspectos inerentes ao ato fotográfico podem ser observados com grandes semelhanças, como o enquadramento central do sujeito, o mesmo ângulo de tomada, o olhar para o foco da câmera. Os retratos de Chuck e Vik mimetizam as fotos em que se baseiam. Os rostos em primeiro plano, com ar congelado e sem pano de fundo, lembram os retratos 3 x 4, ao mesmo tempo que dele se afastam, por suas grandes dimensões.

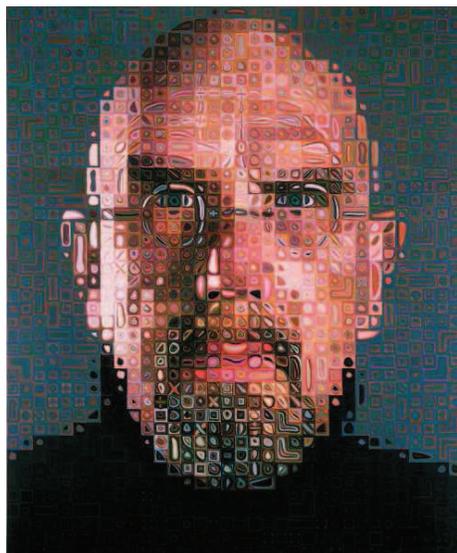


Fig. 13: Chuck Close, *Self-Portrait*, 2004-2005

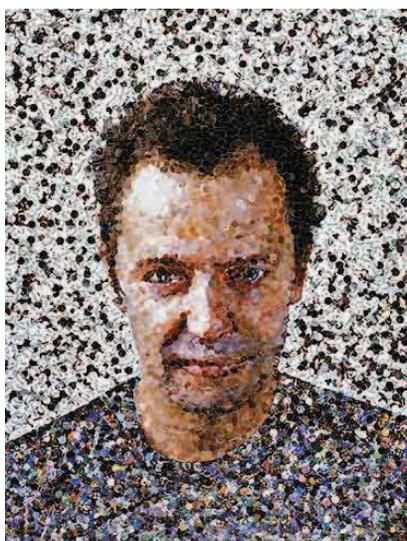


Fig. 14: Vik Muniz, *Auto-retrato (frente)*, *Imagens de Revistas*<sup>4</sup>, 2003

---

<sup>4</sup> Em algumas publicações, esta série é intitulada "Quadros de Revistas".

É interessante lembrar que essa referência “Close – Vik” ganha ainda mais evidência, porque, alguns anos antes, em 2001, Vik criou a obra *Chuck* (Fig. 15), da série *Imagens de Cores*, quando representou o Brasil na Bienal de Veneza. Nessa série, ele utiliza a escala Pantone para criar imagens que evocam os pixels das imagens digitalizadas. O aspecto físico da obra destaca a complicada relação entre o objeto e sua imagem, que fundamenta muito de sua obra.

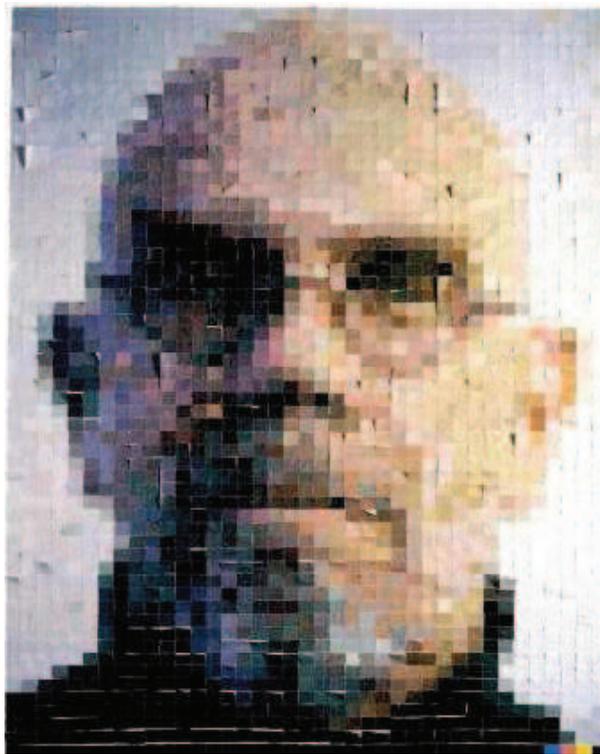


Fig. 15: Vik Muniz, *Chuck*, da série *Imagens de Cores*<sup>5</sup>, 2001

---

<sup>5</sup> Em algumas publicações, esta série possui o título de “*Quadros de Cores*”.

Em uma foto digital, quando a imagem é ampliada até o ponto em que seus pixels podem ser vistos, ela é considerada uma foto com má qualidade. Vik Muniz se aproveita desse efeito, focando justamente o ponto em que ainda temos informação para reconhecer uma imagem, apesar de sua fragmentação. Ele enfatiza a natureza física dos pixels usando papéis coloridos no lugar das luzes coloridas que vemos na tela de um computador como pixels. Alguns pedaços de papel são levemente amassados, irregulares, para fundamentar a ideia proposta pela obra que se assemelha aos conceitos de exatidão de detalhes apresentado pelo Hiper-realismo de Chuck Close. Também vemos, no final da imagem, uma etiqueta que indica a escala de cores Pantone.

No caso de Jackson Pollock como inspiração para suas obras, o próprio Vik fala sobre a memória do artista ao explicar um de seus trabalhos da série *Imagens de Chocolate* (Fig. 16). Segundo Muniz, essa produção performática – no caso, o fato de pintar com chocolate – o fez lembrar do trabalho de Pollock, o pintor “dos pingos”, cujo processo “dançante” de pintura foi captado em uma conhecida série de fotografias tiradas por Hans Namuth (Fig. 16):

“Vik estudou a distância que um observador fica de uma imagem pintada ou de uma fotografia tradicional, e isso o levou a ampliar bastante as dimensões de suas fotografias, forçando as pessoas a se afastarem da parede para que pudessem ver a imagem. Essa maior escala se tornou uma característica central de seus trabalhos subsequentes” (HERKENHOFF, 2009:17).

Um desenvolvimento inovador na série *Imagens de Chocolate* foi justamente essa drástica mudança na escala de ampliações finais das fotos – produto final do seu trabalho, no caso, a obra. Até então, todas as obras de Vik buscavam referência de tamanho em dicas deixadas pelo desenho ou pela gravura. Mas, uma vez que a obra tinha muito a ver com o ato de pintar, ele resolveu usar a distância em que um observador geralmente se posiciona para ver imagens na parede. Em contraste com suas outras obras até então, os quadros de chocolate são tão grandes que obrigam o espectador a tomar uma certa distância para vê-los e, ao mesmo tempo, chegar muito perto para poder captar todos os detalhes. Vik notou que, ao observá-las, as pessoas faziam os dois movimentos na sequência, isto é, afastavam-se da parede para, logo depois, aproximarem-se.



Fig. 16: Lado a lado, as obras de Hans Namuth, *Jackson Pollock*, 1951, e de Vik Muniz, *Action Photo*, baseado em Hans Namuth, *Imagens de Chocolate*<sup>6</sup>, 1997

O ato de pintar de Pollock, conhecido como *action painting* – termo que qualifica uma técnica pictórica e uma corrente artística associada ao movimento do Expressionismo Abstrato, desenvolvido desde o início da década de 1940 nos Estados Unidos e na Europa e que se tornou conhecido pelo informalismo – e suas telas feitas com o *drip* (técnica de gotejamento), o fazem ficar de pé, vertical, caminhando sobre a tela que está posta no chão, indo e voltando com a tinta

---

<sup>6</sup> Em algumas publicações, esta série possui o título “*Quadros de Chocolate*”.

escorrendo do pincel, traçando sem uma visão totalitária, fazendo, portanto, uma referência à fotografia aérea, na qual não existe um quadro identificador preestabelecido e para poder vê-la é preciso parar, abandonar o ponto de vista aéreo, erguer a tela verticalmente, pendurá-la e tomar uma certa distância para decifrar o conteúdo da obra.

O contraste entre as duas leituras de uma mesma obra, isto é, longe e perto, foi definido por Vik antes do trabalho plástico se tornar a obra em si, nesse caso, fotográfica. Essa ideia de ensaiar a imagem antes de fotografá-la para atingir um resultado diferente, remete-nos justamente a Hans Namuth e sua famosa colaboração para a obra de Pollock, nas fotos do artista pintando *Autumn Rhythm* (Ritmo de Outono), (Fig. 16), como que revelando a unificação final do pintor com a pintura. Essa fusão entre ator e personagem – no caso de Pollock fazer parte da própria obra na fotografia de Namuth – foi, segundo Vik, o principal estímulo que o fez reproduzir uma imagem do artista, na qual usou a substância gotejante e melosa do chocolate como tinta.

O encontro das obras de Vik Muniz com essas duas referências, Chuck Close e Jackson Pollock, veio depois de muitos anos daquela “primeira impressão” que ele teve dos dois artistas nos museus que percorreu em Nova York. Ainda em 1984, na noite nova-iorquina, Vik se dedicava aos cursos que conseguia fazer,

como direção de teatro e cenografia. Chegou até a tentar se envolver com as artes da cena, mas decepcionou-se com a vanguarda da década de 1980 e seus exageros, assim como não se animou com as apresentações tradicionais, como *Cats* ou *Chorus Line* para adentrar esse universo artístico.

Um de seus empregos que merece destaque, mesmo parecendo inicialmente irrelevante, foi numa loja de molduras. Lá chegou a pintar vários quadros de grandes mestres europeus para fazer um dinheiro extra. Foi lá também que percebeu a importância que as pessoas davam para tudo que remetesse aos grandes nomes. Com essa ideia, Vik começa a usar sua habilidade e imaginação para criar quadros *kitsch*, inclusive com suas histórias e biografias e ganhava duzentos dólares por cada um deles.

Esse trabalho abriu as portas para seus primeiros contatos com outros autores que tentavam, como ele, firmar-se como artistas. O fato de voltar a pintar, mesmo que nessas circunstâncias, o fazia conversar com outras pessoas que estavam passando pelo mesmo processo, como Arthur Simms – artista plástico jamaicano também radicado nos Estados Unidos que estava começando, como Vik, a se interessar pelo universo artístico contemporâneo na década de 1980 em Nova York. Foi ele, segundo Vik, que o encorajou a começar a frequentar *vernissages* e encontrar cada vez mais pessoas do mundo das artes.

Simms trabalha, assim como Muniz, com a mistura de elementos em suas obras, especialmente em esculturas e instalações, como *Carnival* (Fig. 17), de 2005. Esculpe compondo diferentes objetos do cotidiano, como rodas de bicicleta, garrafas, pedras, cadeiras, madeira, corda, fios, palha, etc. Seu trabalho também ganhou grande repercussão nos anos 2000 e foi apresentado no Pavilhão da Jamaica na Bienal de Veneza, assim como no Museu de Arte do Brooklyn (bairro onde mora em Nova York), no Museu de Neuberger (em Nova York) e na Academia Americana em Roma (Itália).



Fig. 17: Arthur Simms, *Carnival*, 2005

## 1.2 - De Clara à câmera

Esse intertítulo remete o leitor, numa brincadeira de ilusão invertida, a lembrar da clássica obra de Roland Barthes, *A Câmara Clara*. A brincadeira não se refere a qualquer tipo de vínculo desta obra com o texto, mas me faz lembrar da importância da fotografia num sentido mais íntimo, o que começaremos a ver nesse capítulo, nas experiências de Vik Muniz em seus trabalhos com a fotografia. A *Clara* em questão é a filha do pintor Peter Paul Rubens que foi eternizada por ele em uma pintura e, nesse caso, uma das grandes obras que fizeram parte do universo de inspiração de Vik.

O *Metropolitan Museum of Art*, em Nova York, era o lugar preferido de Vik na cidade. Costumava passar horas sentado, observando o ar atento das pessoas quando elas se postavam de pé em frente dos quadros ou a maneira como se movimentavam nos espaços. Esse tipo de atitude diferente, até porque as pessoas costumam visitar as obras e não observar o comportamento humano diante delas, é algo que reflete grande sentido em toda sua trajetória como artista, até os dias de hoje, como no caso da série *Imagens de Chocolate* (Fig. 16), de 1997, em que ele mudou o tamanho das ampliações de suas fotos para que o público pudesse ver seu trabalho por diversas posições e tivesse, conseqüentemente, diferentes visões da mesma obra.

A consciência de Vik do que significava tornar-se um “artista visual” surgiu, segundo alguns detalhes de sua biografia, justamente num desses seus momentos reflexivos, numa exposição em 1986, com obras de grandes dimensões expostas no *Metropolitan Museum of Art*, numa mostra especial trazida do *Liechtenstein Museum*, de Viena, especialmente as do artista Peter Paul Rubens (1577 a 1640), distribuídas em amplos espaços horizontais, permitindo aos observadores trocar de posição entre si, em frente das obras, para enxergarem detalhes particulares. Segundo Vik, observar a plateia é uma forma de encontrar uma dinâmica visual, pontos de vista coletivos (ou não) de observação, que acabam revelando outros detalhes que vão além da imagem como um todo, que desvendam pormenores de sua forma de exibição.

Desta mesma exposição, destaca-se uma obra específica que lhe chamou atenção. Trata-se do retrato, pintado a óleo, da filha do artista Peter Paul Rubens, *Clara Serena Rubens* (Fig. 18), em torno de seus cinco anos de idade, realizado em 1616. A maneira íntima com que o artista reconhece o tema com o qual trabalha, dando a ele uma realidade impressionante e grande proporção de afeto, foi o que fez com que Vik a considerasse um ícone de inspiração:

“Captada com um olhar fixo e intemporal, Clara Serena praticamente saltava para fora da moldura barroca como se convidasse a brincar. O artista havia conseguido retratar um tema que devia conhecer como a palma da mão, sem perder nenhuma das assimetrias que, em geral, descuidamos quando desenhemos rostos familiares. Ele fez isso sem perder um pingô do afeto que

tinha por sua linda filha. É o que torna esse quadro pessoal e universal ao mesmo tempo” (MUNIZ, 2007:16).

O momento mágico experimentado pela observação desta obra fez com que Vik voltasse várias vezes na fila que se formava para vê-la. Ele se impressionou com a beleza e intimidade que aquele trabalho transmitia e a possibilidade que existia nas pessoas fazerem o que gostam e, ao mesmo tempo, serem admiradas por isso, como quando uma pintura com grande carga pessoal passa a ser admirada também por sua qualidade, beleza e importância, marcando uma época, um movimento, sendo eternizada, tornando-se universal.



Fig. 18: Peter Paul Rubens, *Clara Serena Rubens*, c.1616

De acordo com o *Museum of Liechtenstein*, onde a obra fica exposta permanentemente, esse retrato é um dos mais comoventes de crianças na história da arte europeia, motivo pelo qual Vik não só a admirou, mas usou dessa inspiração para voltar a desenhar e, dessa vez, mostrar o resultado de seus trabalhos a outras pessoas, nesse caso, expô-los.

Com essa experiência e a escolha em começar a mostrar suas obras, surgia uma preocupação maior com um espaço para trabalhar, assim como mudanças de vida. Compartilhou então, nessa época, o estúdio de um amigo no Bronx, o artista plástico John LeKay, com quem começou a desenvolver objetos pseudocientíficos que expunham a banalidade das coisas. Construiu máquinas que não faziam nada, gaiolas que aprisionavam vento como, por exemplo, a obra *Concrete Crutches* (Muletas Concretas), 1987, de LeKay (Fig. 19).

Para essas séries, Vik deu o nome de *Gravity and Blindness* (Gravidade e Cegueira) – as quais não constam imagens disponíveis para visualização – mandando *slides* junto com seu amigo John, sugerindo propostas para esse projeto. Com essa ideia, conseguiu expor suas obras pela primeira vez, numa galeria sem fins lucrativos, na *PS122*, em East Village, Nova York.

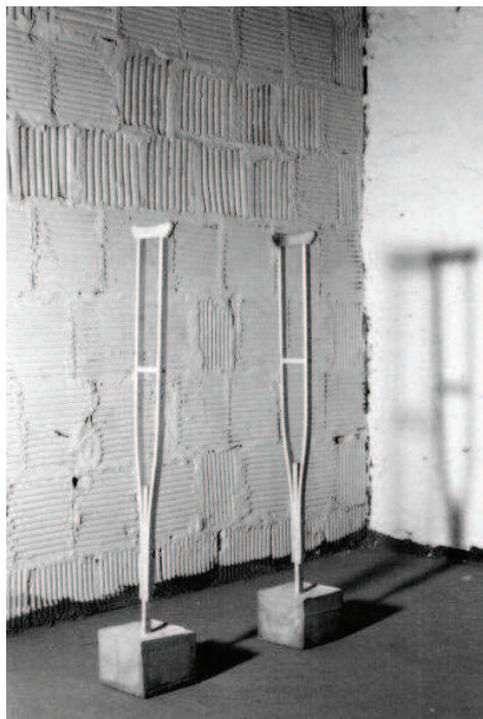


Fig. 19: John LeKay, *Concrete Crutches*, 1987

Foi também nessa época que surgiram os curadores independentes em Nova York. Destacaram-se na década de 1980, Tricia Collins e Richard Milazzo, que criaram termos como *neo-geo* – abreviatura de *neogeométrico*, um movimento artístico que propagava a utilização de objetos domésticos como materiais esculturais – e *apropriacionismo* – tendência que se desenvolveu nas décadas de 1980 e 1990, como uma volta à arte e à cultura dos séculos anteriores, em que pinturas famosas são “apropriadas” sob um novo olhar, normalmente irônico ou histórico. Esses curadores germinaram no mundo da arte nova-iorquina, abrindo

espaço para artistas como Jeff Koons, Haim Steinbach e o próprio Vik Muniz, em uma exposição coletiva na Califórnia, Estados Unidos. Foram eles que apresentaram o primeiro marchand de Vik Muniz, Stefan Stux.

A interação com esses outros artistas também resultou em contato com diferentes tipos de arte que influenciariam, cedo ou tarde, as ideias de Vik. Ao olharmos, por exemplo, uma conhecida obra de Jeff Koons, chamada *Puppy* (Cachorrinho), (Fig. 20), um cachorro formado por flores, medindo 16 metros de altura das patas às orelhas, e a obra de Vik Muniz chamada *Duas Bandeiras* (Fig. 21), em que o artista apresenta duas versões – com elementos da Botânica – da bandeira norte-americana.



Fig. 20: Jeff Koons, *Puppy*, 1992

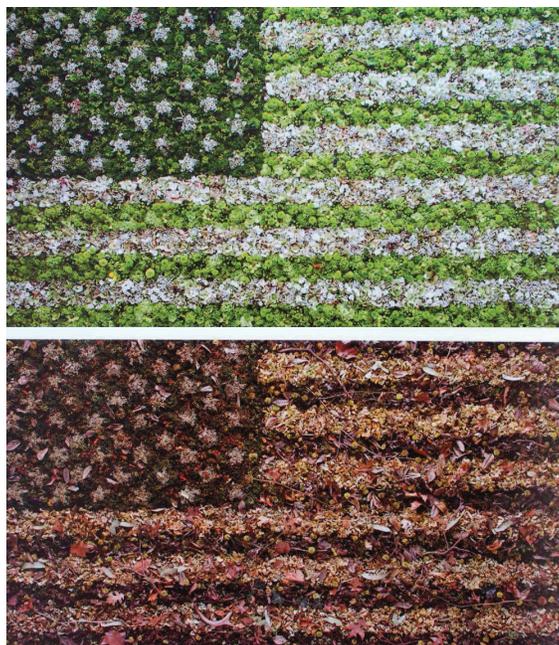


Fig. 21: Vik Muniz, *Duas Bandeiras*, 2007

*Puppy*, de Koons, é uma escultura formada por uma série de carapaças de aço inoxidável construídas para segurar mais de 25 toneladas de terra, com um sistema de irrigação interno. Cerca de 70.000 plantas e flores cresceram entre o aço e a estrutura de terra, como malmequeres, begônias, petúnias e lobélias. Em *Duas Bandeiras*, de Vik, podemos notar, por exemplo, semelhanças no uso da botânica, isto é, plantas e flores como objetos-base para formar as imagens. Como a obra de Vik é exposta através da fotografia, perdemos a referência de seu tamanho real, mas ambas, se analisadas através da imagem fotográfica – no caso

de *Puppy* como forma de registro – apresentam semelhanças em cores, texturas e representam, apesar de serem feitas com plantas, imagens diferentes do universo do qual seus elementos de criação fazem parte: um cachorro e uma bandeira.

“Foi ao ver a primeira exposição de Jeff Koons na International with Movement que senti, pela primeira vez, o meu lugar nesse cenário. Koons acabava de encontrar a arte, depois de longa incursão em outras disciplinas. Sua falta de preconceito em relação à arte comercial era tão honesta como a de Warhol, e sua maneira direta e realista de lidar com ideias, além de honesta, me pareceu enormemente inspiradora” (MUNIZ, 2007:16).

Essa inspiração a que Vik se refere pode ser vista em alguns detalhes importantes entre as duas obras. *Puppy* foi inicialmente criado, em 1992, para uma exposição temporária na cidade alemã de Arolson, em protesto por não ter participado da Documenta de Kassel – considerada a maior exposição de arte contemporânea do mundo – realizada na Alemanha. Ele comparou a cidade alemã à Disneylândia. Atualmente, a escultura está no Museu Guggenheim de Bilbao, Espanha. A obra *Duas Bandeiras*, que apresenta uma das representações da bandeira americana em matizes de verde e outra em tons de marrom, insinua a passagem do tempo e o ciclo das estações, mas, assim como o trabalho de Koons, Vik também teve um lado crítico ao realizar esse trabalho, mostrando a relação dos Estados Unidos com o protocolos ambientais no mundo, isto é, do verde vivo ao marrom seco, como um antes e depois do futuro da natureza.

Na verdade, a obra *Duas Bandeiras* também remete, segundo Vik, à obra do pintor renascentista Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), *A Primavera* (Fig. 22), de 1573, fato que poderia ser explicado porque tanto Arcimboldo como Vik utilizam elementos visuais e técnicas em que o observador se confunde com o que vê. Num primeiro momento, vê a imagem como um todo, formando algo familiar e, posteriormente, ao aproximar-se da tela, percebe que são objetos estranhos que a compõem, como legumes, frutas e flores, no caso de Giuseppe, e plantas, na obra de Vik Muniz.



Fig. 22: Giuseppe Arcimboldo, *A Primavera*, 1573

Mas, em geral, tanto o artista conceitual Jeff Koons quanto Vik Muniz se utilizam de várias ideias e materiais para construir seus trabalhos e, além de se assemelharem em aspectos físicos de suas obras, como o uso da Botânica – igualmente usada por Arcimboldo bem antes dos dois artistas contemporâneos – também se parecem em outros importantes requisitos, como: ambos usam a arte para falar da própria arte; inspiram-se no cotidiano, buscando elementos do dia a dia das pessoas para questioná-los; além do uso de espaços não convencionais.

Depois de conhecer o trabalho de artistas como Jeff Koons através dos curadores Tricia Collins e Richard Milazzo, Vik fez sua primeira apresentação em uma galeria na Califórnia, a qual ele não menciona o nome. “A maneira como as pessoas veem as coisas sempre foi um grande objeto de fascínio para mim” (MUNIZ, 2007:17). É com essa frase que nos separamos do Vik Muniz inicial, até o meio da década de 1980, antes de seu contato direto com artistas contemporâneos que o influenciaram, com todas as suas influências e descobertas, para acompanhar a criação de um artista visual – desde a modelagem de suas obras que foram, gradativamente, criando uma identidade única, assim como a descoberta de sua completude multimidiática que se estende até os dias de hoje.

Depois da observação da obra de Rubens, *Clara Serena Rubens*, e a visão que teve sobre o destino de suas obras, Vik iniciou uma transformação e observação interna sobre o papel da percepção pessoal e coletiva de seu trabalho. Quando era publicitário, foi forçado a imaginar um mundo de percepções estatísticas passível de ser calculado de forma simples e objetiva, pressupondo que a mensagem será percebida homogeneamente por um determinado grupo de pessoas. Mas ele discordava completamente dessa ideia. Ele queria falar com as pessoas de forma unívoca, primitiva, estabelecer um diálogo.

Portanto, para exterminar de uma vez sua iconoclastia, foi trabalhar com *design* de produtos – nome que ele atribui a sua arte nessa época, porque criava objetos que representavam o conceito de produtos, coisas, com determinadas funções. Para a primeira mostra em uma galeria, Vik criou a série *Relíquias*. Segundo Vik, essa série foi baseada em estudos sobre a identidade dos objetos em relação às suas funções, como no caso de uma das obras que compõe essa série, intitulada *Crânio de Palhaço* (Fig. 23), de 1989, que se assemelha a um *objet trouvé*, isto é, o uso modificado de um objeto, tirado de seu contexto natural.



Fig. 23: Vik Muniz, *Crânio de Palhaço* da série *Relíquias*, 1989

Essa série em especial, que conta com outras obras como *Joystick achanti* e *Máquina de café pré-colombiana*, já traçava atitudes do artista que irão se apresentar constantemente ao longo de toda sua obra, como a presença do humor, associado à ilusão de ótica, técnicas que conseguem, de certa forma, manter o observador em frente à obra por mais tempo que o usual.

De acordo com MUNIZ (2007:19), “o humor ajuda o observador a relaxar e diminui sua autocensura, permitindo que uma quantidade maior de informação seja absorvida. O humor e a ilusão de ótica quase sempre se valem da mesma organização mecânica”. A comprovação desse fenômeno, no caso de Vik Muniz, pode ser percebida pelo fato de que seus trabalhos desse gênero serem bem-

sucedidos, como as obras que vieram bem depois da série *Relíquias* e atingiram proporções enormes de reconhecimento do trabalho do artista mundialmente. O observador passa mais tempo olhando para a obra, familiarizando-se com ela, sente-se bem e permite ao autor, por sua vez, acrescentar outros significados à obra que também serão absorvidos. *Medusa Marinara* (Fig. 24), de 1998, nove anos depois dessa ideia, é um exemplo dessa repercussão.



Fig. 24: Vik Muniz, *Medusa Marinara*, 1998

### 1.3 - Decifra-me “e” devoro-te<sup>7</sup>

Quando começou a produção da série *Relíquias*, no final da década de 1980, as vendas acabaram acontecendo e com elas a necessidade não somente de documentar como também difundir as imagens dessas esculturas. É dessa necessidade que nasce o primeiro contato, brevemente eternizado, entre a arte e a fotografia na vida e obras de Vik Muniz.

Nessa época, ele contratou um fotógrafo profissional – o qual não revelou o nome por motivos éticos – para documentar suas obras. Segundo MUNIZ (2007:19), a primeira impressão sobre o papel da fotografia em seu trabalho foi o oposto daquilo que hoje ela representa. Ele a imaginou como apenas um suporte para sua documentação. “Fiquei tão envaidecido com o exagero da aparelhagem, ali, com o único propósito de documentar minha obra, que comecei a achar que a

---

<sup>7</sup> Brincadeira com o quebra-cabeça mais famoso da história, o enigma da esfinge, no qual a esfinge grega diz a todos que passam “decifra-me ou devoro-te”, caso não consigam resolver a adivinhação: “*Que criatura pela manhã tem quatro pés, ao meio-dia tem dois, e à tarde tem três?*”. Nesse caso, a troca do “ou devoro-te” por “e devoro-te”, tem relação com o fato de que o artista Vik Muniz quando descobre a fotografia como parte fundamental de seu trabalho, decifra, isto é, compreende a técnica para, posteriormente, ser devorado, isto é, absorvido por ela.

documentação era o objetivo último da obra de arte, o seu passaporte para a posteridade e, a fama, uma apoteose.”

Mas, apesar da perfeição técnica, o artista começou a achar que havia algo de errado com as imagens. A descoberta foi que, embora elas fossem reais a ponto de funcionar como se fossem a própria obra, as imagens já não pareciam retratar algo feito por ele. Como se na realidade o autor de tudo seria o próprio fotógrafo. Inconformado com essa ideia, Vik compra sua primeira câmera, uma Minolta semidescartável com foco fixo. Munido de seu instrumento de trabalho, assim como o material que utiliza em suas esculturas, começou a fotografar novamente cada uma de suas peças.

De acordo com MUNIZ (2007:19), as fotos foram feitas completamente sem preparo. Filme errado, luz errada, abertura e velocidades erradas e reveladas numa loja de serviços rápidos. Mas uma sensação de identidade pode ser percebida no resultado final. “Embora não houvesse como comparar minhas fotografias com as do profissional, as minhas se mostravam mais reais, mais autênticas, mais minhas, e por isso pareciam melhores que as outras.”

Depois dessa experiência e algumas reflexões, Vik passou a fotografar suas próprias esculturas. De acordo com ele, essa identificação com a obra não seria possível acontecer com outra pessoa, já que o artista imagina a figura sendo

de determinado tamanho, posição e feita de um determinado material e, o mais importante: de um ponto de observação muito específico. Ele trabalha baseado numa noção mental e avalia seu sucesso pela fidelidade da escultura à imagem que guarda em seu cérebro. Para isso, segundo Vik, ele se coloca na frente da obra, procurando localizar o exato ponto que a situará no mesmo ângulo em que sua primeira imagem mental, no momento inicial que a concepção abstrata da obra foi concebida. Ele vê o que viu anteriormente, quando a escultura era apenas uma possibilidade. A impressão visual choca-se com a imagem da ideia original, fechando o ciclo e criando a satisfação do autor. O mesmo, de acordo com ele, acontece com a confecção das fotos dessas obras.

“Dessa forma, não somente me certifiquei de minha ideia quando fiz as peças, mas também as documentei com algo tão tênue e efêmero quanto uma ideia. (...). Além do mais, a fotografia tem o poder de transmitir os dados visuais não como o olho os percebe, mas como o cérebro os desenvolve, isto é, como um produto intelectual acabado. (...) Por isso, sua linguagem está mais em conformidade com imagens mentais do que com dados puramente óticos. Além do mais, ela também conta fortemente com a memória e a reconhecimento da forma” (MUNIZ, 2007: 21, 22).

A imagem fotográfica e seu processo de criação estão sempre conectados com o sujeito que observa a imagem e como ele a interpreta, isto é, a maneira como ele vê o mundo, como as imagens e seus significados são concebidos em sua mente, suas ideias, sua memória. As imagens visuais são aquelas que se percebem através do sentido da visão, através das quais é possível conversar com o mundo, e assim se constrói uma memória com base nessas imagens.

Portanto, ao conferir a essas imagens a propriedade de armazenar memórias, estas só têm valor se existirem na mente as lembranças dos fatos das experiências vividas, isto é, o domínio das imagens mentais.

Refletindo um pouco mais sobre a imagem fotográfica, ela é possuidora de um certo poder de eternizar e conservar a história, como nos coloca KOSSOY, em *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica* : “As fotografias, em geral, sobrevivem após o desaparecimento físico do referente que as originou: são os elos documentais e afetivos que perpetuam a memória” (KOSSOY, 2002:139). A relação de ligação entre passado e presente, existente na fotografia, passa por uma relação de imagens visuais que, por sua vez, desfecha uma reflexão que permite ao leitor das imagens fotográficas fazer relações emocionais e históricas do referente fotografado com sua bagagem mental. Essa evocação de lembranças forma um circuito de imagens que constituem a memória fotográfica, ou seja, informações internas e externas aos sujeitos que geram arquivos mnemônicos.

Segundo DUBOIS, essa é uma relação de dentro para fora, em que a memória e a vontade de expressar as ideias interiores encontram viabilização através da técnica e a representação visual, nesse caso, a fotografia.

"(...) porque tudo ocorre de fato na interioridade do pensamento do sujeito. Afinal, se a memória é uma atividade psíquica que encontra na fotografia seu equivalente tecnológico moderno (...), a

fotografia é tanto um fenômeno psíquico quanto uma atividade ótica-química" (DUBOIS, 1994:316).

Pode-se concluir, portanto, que os domínios de imagem mental e visual formam um circuito inter-relacionado. Ambos os domínios da imagem não existem separados, pois estão ligados em suas origens. Não há imagens visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, assim como não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo físico dos objetos visuais.

Podemos, portanto, começar a perceber a relação da fotografia e as obras de Vik Muniz. Se o artista faz o trabalho para comprovar a materialização de uma ideia, não importa o quanto uma obra de arte seja pesada ou gigantesca, ela é feita em primeiro lugar na mente, no mundo das ideias, do interesse do autor, nessa visão particular do mundo, assim como a fotografia dessas obras. Quando aperta o botão, o fotógrafo já moveu a câmera, passando por vários ângulos e informações até encontrar um padrão, uma escolha que se aplique precisamente em seu banco de dados mental. Esse fascínio pela imagem, agora renovado pela fotografia, foi entrando aos poucos, mas cada vez com mais intensidade, nas obras de Vik Muniz.

Pela falta de tempo para trabalhar em suas esculturas, o artista passou a confeccionar, em Paris, híbridos de imagens e objetos, ainda com uma enorme

preocupação com a relação imagem e material até certo ponto influenciado pelos experimentos artísticos das décadas de 1960 e 1970, como a arte conceitual – vanguarda surgida na Europa e nos Estados Unidos no fim da década de 1960 e meados dos anos 1970, onde o conceito ou a atitude mental tem prioridade em relação à aparência da obra.

Vik, que nessa época estava fora dos Estados Unidos esperando por seu visto permanente, teve uma difícil parte de sua vida pessoal desmoronada pela demora na burocracia americana. O colapso de seu casamento e a separação do filho, por pouco, segundo ele, não mataram sua carreira que ainda estava começando.

Voltou da Europa depressivo, sem condições financeiras para se sustentar e dar continuidade às suas obras, sendo esquecido pelo público e pelas galerias de arte. Mas, ao mesmo tempo, essa crise proporcionou ao artista a oportunidade de reinventar sua arte e criar uma marca em suas obras cada vez mais forte. E foi justamente nesse tempo que ele fez uma parceria ainda maior com a fotografia, trabalhando com Kim Caputo, dona de um grande laboratório fotográfico em Chelsea, Estados Unidos. Ele ajudava a criar o conceito de uma revista chamada *Blind Spot* (Cegueira) e ela, por sua vez, imprimia a obra que ele estava tentando realizar para uma exposição. Como já tinha, de certa forma, desistido de trabalhar

com esculturas, mas ainda pensava nelas, resolveu focar sua obra em fotografia de esculturas.

Essa ideia de fotografar obras de arte, seja do ponto de vista técnico ou crítico, já aparece nos primórdios da história da fotografia, em decorrência das limitações técnicas que eram contornadas pela estática do objeto. Artistas documentaram suas obras dando um sentido ao campo do imaginário e memória, libertando as obras de sua materialidade e dando-lhes liberdade, ligando ideias a objetos construídos em cima dessas ideias, como Brancusi e Rosso, que são autores das fotografias de suas próprias obras<sup>8</sup>.

O trabalho de Brassai e Salvador Dalí, intitulado *Esculturas Involuntárias* (Fig. 25), uma colaboração entre os artistas publicada na revista surrealista *Minotaure*, em 1933, é um exemplo do uso dessa linguagem. Trata-se de fotografias de objetos cotidianos e descartáveis, como bilhetes de metrô ou pedaços de sabão – encontrados em um banheiro público, isto é, explorando os efeitos do acaso – uma características do movimento Surrealista, como os *objets trouvés*. Encontros aparentemente ocasionais com um objeto desses produziam

---

<sup>8</sup> Fotos feitas possivelmente para estudo da luz de suas obras tridimensionais, criando o efeito de ligação da ideia ao objeto construído em cima dessas ideias.

ações de livre associação que revelariam associações ou soluções estéticas não previstas, isto é, sem o uso da razão – outra constante do movimento Surrealista.



Fig. 25: Gyula Brassai, *Escultura involuntária*, pedaço de sabão, 1933

Essas fotografias, quando ampliadas, perdem seu caráter indicial, tornam-se abstratas, distanciam-se do referente. A série de Brassai é composta de seis imagens acompanhadas de legendas escritas por Salvador Dalí. O efeito é realçado por um fundo cinza em que luz e sombra contribuem para o jogo surrealista da revelação do poético no cotidiano. O primeiro trabalho criado por Vik Muniz com a ideia da perda do caráter indicial da fotografia, como nas imagens de Brassai, é a série *Indivíduos*, de 1992 a 1993. As obras foram criadas com o mesmo pedaço de plasticina branca (material plástico moldável), dando origem a 60 diferentes objetos que foram fotografados e destruídos na sequência para a confecção do próximo, como a obra *Grade de Indivíduos* (Fig. 26), 1992-1993.



Fig. 26: Vik Muniz, *Grade de Indivíduos*, 1992-1993

A exposição *Indivíduos* foi montada com as fotografias desses objetos com formas ambíguas feitos de plasticina branca (que não pareciam nem orgânicos, nem geométricos, naturais ou artificiais), aliadas a pedestais vazios que remetiam as pessoas a imaginarem uma escultura para ocupar o espaço vazio. As fotos, por sua vez, sugeriam ao público qual o objeto que estaria ali, seu tamanho, sua posição, ignorantes de todo o processo que transformou um único pedaço de plástico branco em todas aquelas imagens.

“Mesmo quando tiradas depois da obra já executada, as fotos parecem satisfazer o projeto ritualístico do objeto desde sua concepção até sua materialização para reverter-se novamente à condição de ideia. As imagens das esculturas são objetos idealizados. Vistas do lugar adequado, elas não deixam qualquer pista para que se descubra qual sua escala, seu peso ou seu

material. Sua superfície plana dá margem a miríades de interpretações; sua ambiguidade lhes confere um sentido de pertencimento à experiência de cada um. Elas se transformaram em imagens mentais” (MUNIZ, 2007:26).

O que ele pretendia com essa escolha era que o espectador de suas obras pudesse imaginar, mas sua imaginação seria direcionada pela fotografia que, ali, ocupava o lugar do objeto que, por sua vez, proporcionava uma ambiguidade interpretativa, já que as pessoas não conseguiam identificar com o quê ou como esse objeto tinha sido feito, abrindo espaço para que as esculturas se transformassem em imagens mentais. Vik não vendeu nenhuma peça dessa exposição, mas afirma que exorcizou definitivamente de sua obra o mundo da interação imediata do material, e afirmou de uma vez por todas sua decisão de dedicar-se ao meio fotográfico.

Foi também com o universo americano que Vik se interessou pelo lixo útil, ou seja, materiais reciclados e sucatas que utiliza até hoje em suas obras, como a abertura da novela da emissora de televisão Globo, *Passione* (Fig. 27), exibida pelo canal em 2010/2011, e o documentário *Lixo Extraordinário*, lançado em 2009, produzido pelos diretores brasileiros João Jardim e Karen Harley e pela diretora inglesa Lucy Walker. O documentário relata o trabalho do artista com catadores de lixo em um dos maiores aterros sanitários do mundo, localizado no Jardim Gramacho, bairro periférico de Duque de Caxias (RJ), transformando o material

descartado em obras de arte. Recebeu em 2010 o prêmio do público de melhor documentário internacional no Festival de Sundance e os prêmios da Anistia Internacional e do público na mostra Panorama do Festival de Berlim. Outras obras também utilizam essa mesma técnica e ideia, como as séries *Imagens de Lixo* e *Imagens de Sucatas* (Fig. 28).



Fig. 27: Obra que Vik Muniz criou especialmente para a abertura da novela *Passione*. A Instalação foi filmada pela equipe de Hans Donner. (Foto: Divulgação/TV Globo)



Fig. 28: Vik Muniz, *Atalanta e Hippomenes*, da série *Imagens de Sucatas*, baseado em Guido Reni

Por volta de 1983, logo no início de sua vida nos Estados Unidos, Vik aproveitava as feiras de garagens que os americanos têm o hábito de fazer, vendendo seus pertences usados que não têm mais utilidade, para treinar a língua inglesa, barganhando por horas e horas e acabar comprando coisas para uso em suas obras, como retratos de família de gente desconhecida.

Segundo Muniz, esse era um passatempo que despertava a curiosidade sobre essas pessoas anônimas ao mesmo tempo em que substituía sua saudade da própria família no Brasil. Numa das buscas por fotos, Vik encontra o primeiro livro que comprou nos Estados Unidos, *The Best of Life* (O melhor da *Life* – revista

americana, fundada em 1883 e que existe até hoje), uma coleção de retratos muito conhecidos tirados pelos melhores fotógrafos do mundo para a revista *Life*. Vik guardava esse livro como um tesouro e o levava para onde ia. Acabou perdendo o exemplar em 1987, acaso que resultou em um dos seus trabalhos, chamado *O melhor da Life*, com imagens que se referiam às mesmas fotos famosas do livro, desenhadas apenas baseando-se na memória que tinha restado delas em sua mente depois da perda do exemplar.

De acordo com Edemar Ferreira, no livro *Arte Contemporânea*, Vik também interrogava pessoas para ajudá-lo a redesenhar aquelas fotos famosas só com o uso da memória que tinham delas. A cada nova lembrança, novos detalhes também eram acrescentados nos desenhos (com diferentes materiais, como lápis, caneta, giz de cera). A ideia era criar uma imagem baseada somente na memória coletiva que essas imagens tinham causado ao longo do tempo pela repercussão e visibilidade que alcançaram, como a foto feita de John Lennon (Fig. 29), na qual a camiseta do astro do rock trazia o nome da cidade na qual iria morrer, Nova York, feita em 1972, pelo fotógrafo Harry Benson para a revista *Life*.

“Às vezes, ele interrogava pessoas para completar esse quebra-cabeça. Pouco a pouco, a figura trágica do *Beatle* aparece, como se estivesse em via de se compor na bacia do revelador. Obviamente, a imagem foi congelada para sempre nos olhos do público, verdadeiramente síntese do que se iria passar: seja o nome da cidade onde seria assassinado, escrito sobre sua camiseta, os braços cruzados como se esperasse seu carrasco e os óculos escuros de *star* (...)” (FERREIRA, 2000:212).

Mas apesar de todo o esforço para que os desenhos ficassem parecidos com as fotos originais, eles estavam rabiscados, marcados pelo tempo e as inúmeras mudanças que foram acrescentadas gradualmente. Foi, então, necessário, criar uma técnica para que essas imagens pudessem ser expostas e despertassem no espectador uma noção maior de veracidade. Vik fotografou os desenhos usando papel, filtro (*halftone*) e técnica (*soft focus*) que permitiram uma maior granulação da imagem, dando-lhes um aspecto esfumado, ocultando os traços e rabiscos dos desenhos. A série *Os melhores da Life* foi realizada e exposta por Vik entre 1988 e 1990. A de John Lennon recebe o título de *Memory Rendering of John Lennon in Manhattan* (Interpretação da memória de John Lennon em Manhattan), realizada por Vik Muniz em 1995 (Fig. 29).

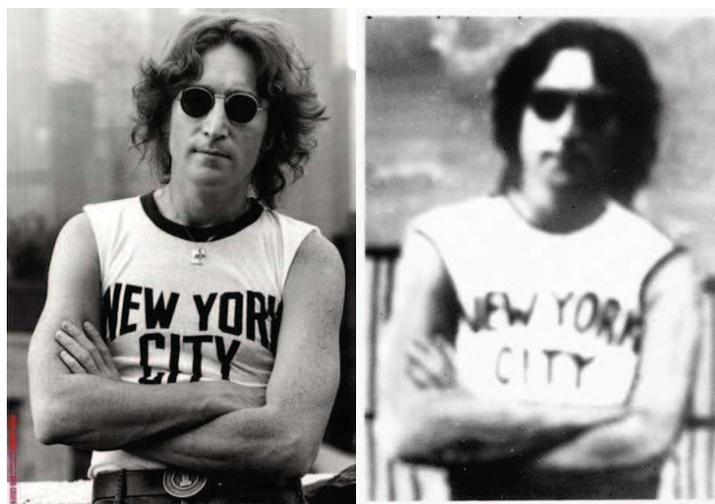


Fig. 29: Harry Benson, *John Lennon in New York*, 1972, e Vik Muniz, *Memory Rendering of John Lennon in Manhattan*, 1995

O livro foi perdido depois de muitos anos de apego, mas deixou para o artista uma ideia fundamental, um dos conceitos mais importantes utilizado em suas obras: a imagem interiorizada, ou seja, a recriação das imagens através do uso da memória. Ele tinha uma sensação familiar quando olhava para as fotografias do livro, assim como quando folheamos um álbum de fotografias, com a diferença de que um traz semelhanças muito pessoais e específicas e, no caso do livro, de forma indistinta. Como Barthes se refere ao *studium*, em sua obra *A Câmara Clara*, ao explicar que nomeou esse termo para se referir a imagens que são, de alguma forma, coletivas, e nas quais é possível encontrar as intenções de quem as produziu:

“Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores. O *studium* é uma espécie de educação (saber e polidez) que me permite encontrar o *Operator*, viver os intentos que fundam e animam suas práticas, mas vivê-las de certo modo ao contrário, segundo meu querer de *Spectator*” (BARTHES, 1984:48).

De acordo com Barthes, é possível encontrar o fotógrafo (*Operator*) e suas intenções quando olhamos para uma foto na qual reconhecemos os elementos que a compõem, isto é, detalhes que fazem parte de uma cultura coletiva e que nos permite ter algum conhecimento quanto ao que vemos, mas, também, conseguimos vivenciá-las segundo nossa própria vontade, de *Spectator* – todos nós, espectadores, levando daquela imagem uma interpretação individual. E é

justamente essa característica que abrange as fotografias de Vik Muniz. Elas representam algo familiar, num primeiro momento para, posteriormente, surpreender o observador com sua própria imaginação quanto ao processo de criação daquela imagem e o uso de elementos diferenciados que a compõem (como diamantes, por exemplo).

Essa ideia concebeu não só a série *Best of Life* (Melhores da *Life*), como também outras obras que seguiram esse mesmo conceito, aprimorado com o tempo, como a série *Equivalentes*, de 1993. Nela, Vik utilizou algodão para criar nuvens com formatos que faziam alusão a outras imagens, remetendo-se ao grande fotógrafo Alfred Stieglitz, que fundou o movimento *Foto-secessão*, em Nova York, que compreendeu o período de 1902 a 1916 e discutia a fotografia como arte. Através de suas fotografias e suas apresentações em concursos e exposições, os secessionistas, como eram chamados, tentavam demonstrar que era necessário diferenciar a fotografia como informação visual da fotografia como expressão visual.

Foram eles que levaram a arte moderna para Nova York. A mudança começa quando Stieglitz retorna da Europa para Nova York em 1890 e se encontra frente a frente com o progresso da cidade. Este fato é tão importante que faz dele um dos primeiros fotógrafos a registrar todo o potencial crescimento,

intenso e rápido, da cidade. Em 1903, ele cria a revista *Camera Work*, nome dado com relação à palavra usada para descrever os fotógrafos da época, *camera workers*, isto é, trabalhadores da câmera – eles diziam que a tecnologia serve o fotógrafo, não o contrário. A câmera seria apenas um complemento usado para transferir a visão de mundo do fotógrafo.

A *Camera Work* era, no começo, um trabalho independente, não-comercial. Ela reuniu imagens dos amigos fotógrafos de Stieglitz e discussões sobre fotografias e exposições. Em 1905, depois do estabelecimento da *Little Galleries of the Photo-Secession* (Pequenas Galerias de Foto-secessão), ou simplesmente conhecida como 291, número do local onde ficava localizada na Fifth Avenue (Quinta Avenida), em Nova York, a revista *Camera Work* passou a retratar como um catálogo, com imagens e comentários, as exposições que ficavam exibidas na 291.

Stieglitz não queria que a revista fosse vista meramente como publicação sobre a Galeria, por isso, tentou por várias vezes separar as duas coisas, mas depois essa relação entre elas foi justamente o que veio a acontecer. A revista tinha também suplementos especiais que eram vendidos separadamente com imagens de Edward Steichen, Paul Strand e o próprio Stieglitz. Outros fotógrafos

também tiveram grande participação, como Alvin Langdon Coburn, Clarence White, Frank Eugene e Heinrich Kuhn.

Paralelamente, o progresso da 291 também acontecia em Nova York. Em 1907 e 1909, Stieglitz visita a Europa e encontra Matisse e Rodin, sendo também alertado por Edward Steichen sobre o trabalho de Cezanne, Van Gogh e Braque, por causa dos anos em que Steichen passou em Paris. Em 1908, 291 obras são expostas pela primeira vez em Nova York, com originais de Rodin. Em 1911, Picasso expõe pela primeira vez nos Estados Unidos. Além dele também passaram pela 291, Braque, Brancusi e Severini.

O relacionamento de Stieglitz com o resto do mundo fotográfico começou a se fragmentar em 1908. Com o tempo, o número de tiragens da *Camera Work* foi diminuindo, passando de mil cópias para pouco mais de trezentas, quando o projeto termina em 1917. As exposições da 291 também começaram a mudar muito, influenciadas pela nova geração de artistas, que estavam no modernismo da arte francesa (como Rosseau e Renoir). No final da estação da 291 (entre 1916 e 1917), é apresentada a arte de Georgia Engelhard O'Keeffe, com quem Stieglitz se casa em 1924. A 291 é fechada em junho de 1917.

Nesse tempo, ele não precisava mais da *Foto-secessão*, nem da *Camera Work* ou *291*. Ele estava feliz com sua esposa e, em paz, quando começa seu trabalho intitulado *Equivalents*.

Segundo Pam Roberts, em *Alfred Stieglitz, a galeria '291' e Camera Work*, Stieglitz dizia: “Não faço fotografias. Eu tenho uma visão da vida e tento achar equivalências para isso, muitas vezes na forma dessas imagens” (ROBERTS, 1997:64), referindo-se a essa série de imagens chamada de *Equivalents* (Fig. 30), realizada de 1925 a 1931.



Fig. 30: Alfred Stieglitz, *Equivalent*, 1930

Mas, apesar da série *Equivalentes*, de Vik Muniz, remeter-se ao fotógrafo Stieglitz, o conceito de concepção das obras é diferente. Enquanto Stieglitz as desenvolvia numa nova proposta para sua atual filosofia de vida na época e se apoiava na ambiguidade das formações de nuvens para expressar a complexidade de suas emoções daquele período de vida, Vik as fazia para centrar sua pesquisa em imagens que permitissem ao observador leituras múltiplas, transformando-o em alguém consciente de sua participação no processo criativo dessas imagens, ou seja, que diferentes pessoas conseguissem ver diferentes imagens numa só fotografia, num efeito criado propositalmente pelo artista para conduzir o observador.

Para Vik é importante que o espectador de suas obras sinta que está “em poder”, isto é, consciente de sua interação, mesmo que ela seja apenas um exercício de interpretação. E para amplificar cada vez mais esse poder de interpretar, Vik começou a desenvolver coisas mais ambíguas e simples que pudessem cada vez aumentar mais o poder de quem olha.

“A imagem residual, a que permanece em nossas mentes, não precisa mais do que alguns detalhes adequados para preencher a lacuna que a separa da fotografia original. Nesse processo, estamos abertos à sugestão e manipulação; e também temos consciência de quanto nossa própria experiência afeta as imagens que vemos” (MUNIZ, 2007:32).

Quanto mais sabemos, mais encontramos. A partir do momento em que temos mais conhecimento, seja ele natural, tecnológico, histórico, mais imagens

acumulamos para interpretar o mundo e, conseqüentemente, outras imagens – imagens dentro de imagens. Isso não é diferente para a interpretação de fotografias feitas propositalmente, assim como para imagens encontradas ao acaso, como nuvens no céu. Como diz Barthes, em *A Câmara Clara*, é justamente por esse conhecimento cultural que temos de uma fotografia é que nos interessamos por ela, nos familiarizamos e, por isso, criamos um elo de participação, de interesse:

“É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações” (BARTHES, 1984:46).

Nesse caso, Barthes nos coloca o *studium* como um elemento encontrado na imagem que faz dela, de certa forma, algo comum, dentro do campo de conhecimento das pessoas, da cultura geral, está impregnado na mente das pessoas e, por esse motivo – por fazermos parte da cultura que a compõe – mantemos o interesse.

Essa relação entre mente e mundo visual é constantemente percebida nas obras de Vik Muniz. O sugestionamento dentro desse processo também é possível de ser encontrado em seu trabalho, assim como quando olhamos uma nuvem, uma pedra, uma borra de café e, ao vermos alguma imagem, conseguimos convencer outra pessoa de estar vendo a mesma coisa.

Por causa de todas essas sutilezas, mas principalmente pela versatilidade, algumas formas nos convidam à interpretação e, em sua ambiguidade, desafiam convicções linguísticas e visuais. Para afastar-se da abstração pura, o artista começou a sobrecarregar suas imagens com o máximo de sentidos possível, testando sua capacidade de lê-las, produzindo ilusões rudimentares que faziam com que o observador pensasse que não poderia ser enganado com uma coisa tão simples. Mas, na verdade, sua intenção não era a de enganar, e sim confrontar o observador com sua própria fé, isto é, permitir que eles vissem o que quisessem em suas obras. Essa ideia surge da vontade de levar o observador aos limites do significado visual, como o *Pato-coelho*, de Joseph Jastrow (Fig. 31).

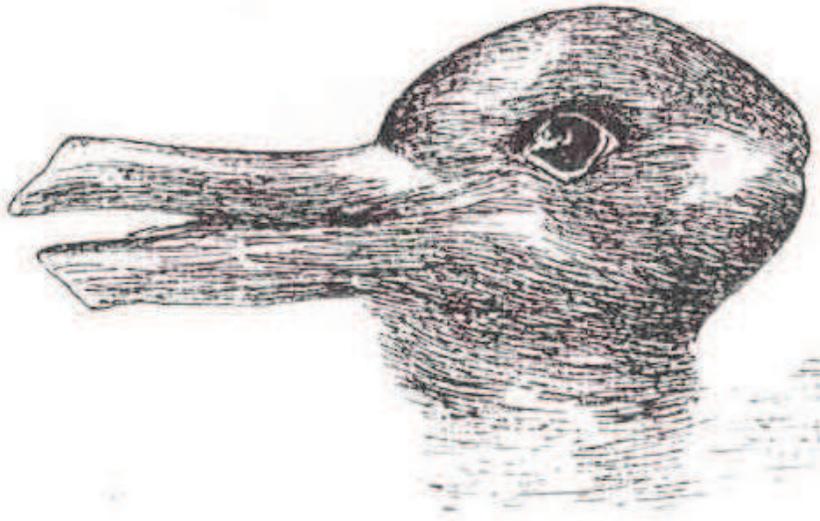


Fig. 31: Joseph Jastrow, Pato-coelho, 1900

Mas, diferente dos efeitos lógicos de algumas imagens multiestáveis<sup>9</sup>, Vik preferiu manter o conceito estético em suas obras, criando figuras múltiplas e tornando o observador consciente de sua participação. Nesse tipo de imagem, não se pode enxergar mais do que uma coisa ao mesmo tempo. Se vemos uma nuvem, não conseguimos ver a forma de um remador. Se vemos um pedaço de algodão, não conseguimos ver a nuvem – referência, nesse caso, a obra de Vik Muniz, *O remador* (Fig. 32) da série *Equivalentes*, 1993.



Fig. 32: Vik Muniz, *O Remador*, da série *Equivalentes*, 1993

---

<sup>9</sup> De acordo com a ilusão ótica desenhada por L. A. Necker em 1832, em que a natureza ambígua ou “reversível” de um cubo permite ao observador mudar, conforme ele queira, a percepção de sua orientação. Esse tipo de imagem representa o limiar mais simples, e, portanto, mais facilmente compreensível, da ambiguidade visual.

Esse hibridismo entre as artes plásticas e a fotografia é um recurso que poucas pessoas conseguiram casar tão bem. Para isso, Vik também se inspirou no fotógrafo Arthur S. Mole (1889-1983), que criou as “fotografias vivas”, feitas durante a Primeira Guerra Mundial, colocando milhares de soldados, reservistas e outros membros do exército de campos militares de forma organizada, formando composições imensas e posando para inúmeras fotos feitas de uma torre, nas quais a posição das pessoas era seriamente calculada para formar imagens como a Estátua da Liberdade (Fig. 33).

Se vistas do chão, este aglomerado de homens parecia sem sentido, mas quando visto do topo de uma torre de inspeção de mais de 80 metros, via-se claramente aparecerem várias formas patrióticas. A chave era fotografar as pessoas do lugar onde as linhas de perspectiva definiam-se em imagens inteligíveis. O seu sócio nesta tentativa era John D. Thomas.



Fig. 33: Arthur S. Mole & John D. Thomas, *Living Statue of Liberty Photograph* (Fotografia da *Estátua da Liberdade*), 1918

Durante a Primeira Guerra Mundial, Mole viajou a vários campos do Exército e acampamentos da Marinha para executar as suas imensas composições. Ele é considerado um pioneiro no campo de fotografia representativa de grupo. Para executá-las usando grandes números e contando

com linhas de perspectiva estendidas a mais de cem metros, foi exigida uma semana de preparação para posicionar as pessoas nas formações.

Dez imagens são as mais famosas deste período, incluindo as formas com imagens de Thomas Woodrow Wilson (presidente dos Estados Unidos de 1912 a 1921), o Sino da Liberdade, a Estátua de Liberdade, uma águia americana com emblemas do YMCA (Young Men's Christian Association – Associação Cristã dos Jovens) e as bandeiras aliadas. Algumas formações chegaram a ser compostas por mais de trinta mil homens. O trabalho de Mole está presente nas coleções da Sociedade Histórica de Chicago, Museu Metropolitano de Arte, Museu de Arte Moderna de São Francisco e na Biblioteca do Congresso, todos nos Estados Unidos.

Outro fotógrafo americano a usar a técnica de juntar pessoas é o contemporâneo Spencer Tunick (1967), que trabalha com aglomeração de pessoas, em corpo nu, desde 1992. Diferente de Arthur Mole, as instalações de Tunick são frequentemente situadas em localizações urbanas por todo o mundo, embora ele também tenha feito alguns trabalhos que vão além das cidades, como em florestas e praias e outros com grupos pequenos de pessoas. Seus modelos são sempre voluntários que recebem uma foto pela participação.

Em 1992, Tunick começou a documentar nus em localizações públicas em Nova York através de vídeos e fotografias. Seus primeiros trabalhos com este foco foram realizados com um único indivíduo nu ou grupos pequenos de pessoas nuas, com imagens muito mais íntimas que as instalações imensas que ele realiza hoje em dia. No início de seu projeto com nus, Tunick enfrentou problemas com a polícia de Nova York, que chegou a prendê-lo por ter clicado modelos pelados pelas ruas da cidade. Na geleira Aletsch, na Suíça, ele reuniu 600 pessoas para lutar contra o aquecimento global. No México, bateu seu recorde: 18 mil corpos nus no Zócalo, a principal praça da capital.

Desde então, ele destacou-se por seus trabalhos com nus internacionalmente, realizando suas aglomerações de pessoas nuas para fotografá-las em cidades como Buenos Aires, Lisboa, Londres, Montreal, Roma, Caracas, Viena, Düsseldorf, Santiago, Cidade do México, Sydney, Amsterdã, São Paulo, entre outras.

Tunick esteve no Brasil em 2002, participando da Bienal de Arte de São Paulo, com performances realizadas ao vivo para fotografar as 1500 pessoas que se inscreveram como voluntários para participar de seu trabalho que exigiu cerca de 3 horas de preparação para as fotos (Fig. 34). Os participantes receberam uma cópia da foto da qual participaram.



Fig. 34: Spencer Tunick, *Brazil 1* (XXV Bienal de São Paulo), 2002

A ideia de metalinguagem entre as artes plásticas e a fotografia – praticada por Mole – ou mesmo a aglomeração de pessoas vista também nas fotografias de Tunick serviram como elementos de inspiração e permeavam na cabeça de Vik Muniz. Mas, como juntar tantas pessoas ou arrumar tantos soldados? Talvez, inicialmente, pudesse parecer impossível para ele, portanto, outras séries de

obras começaram a nascer dessa ideia que viria, mais tarde, a ser desenvolvida em sua plenitude.

Por volta de 2003, com um maior *status* no mundo das artes e a situação econômica diferente, Vik passou a ter a possibilidade de trabalhar em escalas maiores para suas fotografias – antes praticadas em sua maioria em modelos um por um. Com novas ideias e universos de inspiração, como Arthur Mole, e espaço maior para trabalhar, ele pode saltar de trabalhos centrados em substâncias e texturas (chocolate, açúcar, etc) para outro universo que lidava com objetos concretos. Um dos resultados desse trabalho é a série *Mônadas*, na qual ele utiliza, por exemplo, brinquedos como soldadinhos ou insetos de plástico. O título da série faz referência a um conceito do filósofo alemão Leibniz, do século 18, no qual ele diz que as *mônadas* são partículas indivisíveis que consistem a essência de todas as coisas.

Para dar maior sensação de perspectiva, Vik decidiu não fotografar os temas de cima. Ao invés disso, desenhou a representação no chão, de forma distorcida e fez a foto num ângulo que permitiu ajustar a perspectiva de volta à proporção correta. Com ajuda de um projetor montado a uma certa altura e colocado num ângulo de 45 graus em relação à superfície do trabalho, desenhou o tema com a distorção intencional. O desenho, nesse caso o de um soldado, não

tinha muita semelhança com o original que ele copiou (Fig. 35) – um retrato do soldado Edwin Francis Jemison, do Segundo Regimento de Louisiana (Estados Unidos), de 1860-62, com autoria não identificada.

Em seguida, preencheu as imagens projetadas com brinquedos pequenos, levando em consideração a posição da imagem como as sombras projetadas pelos brinquedos. Uma vez pronto, retirou o projetor e substituiu por uma câmera, colocando-a no mesmo ângulo e altura que estava o projetor. A imagem apareceu proporcional, com exceção da parte inferior que estava com o dobro do tamanho da parte de cima. O resultado foi a obra *Soldadinho de brinquedo*, 2003 (Fig. 35).

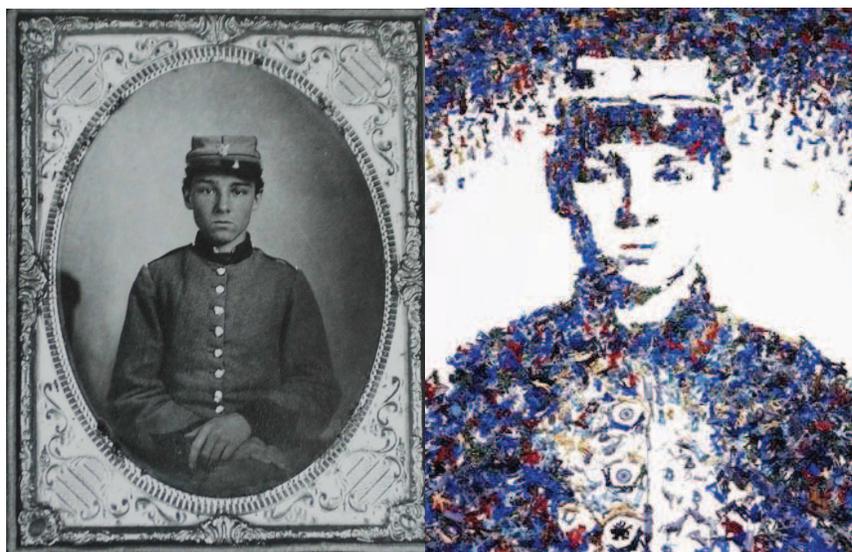


Fig. 35: Autoria não identificada, *Retrato do soldado Edwin Francis Jemison, do Segundo Regimento de Louisiana*, 1860-62, e Vik Muniz, *Soldadinho de brinquedo*, 2003

A série *Mônadas* também teve, assim como alguns trabalhos de Tunick (como nas geleiras da Suíça para lutar contra o aquecimento global), um conceito de crítica social. Afetado por histórias que via em noticiários de crianças recrutadas como soldados da Namíbia, na Costa do Marfim e Iraque, Vik decidiu utilizar soldadinhos de plástico para reproduzir a foto do adolescente que participou da Guerra Civil norte-americana, Edwin Francis Jemison. Isso o levou a fazer outras imagens com bonecos e outros tipos de brinquedos de plástico.

Depois da série *Mônadas*, Vik continuou utilizando uma enorme variedade de brinquedos, como a série *Rebus*, que veio na sequência, só que desta vez, ao invés de apenas um tipo de brinquedo, eles estavam misturados, formando figuras como crianças famosas – como a jovem Alice Liddell, que inspirou Lewis Carroll a escrever o clássico livro infantil *Alice no País das Maravilhas* – e até mesmo um autorretrato.

Durante toda sua carreira, o trabalho de Vik teve grandes inspirações em crianças e no universo infantil. Ele mesmo afirma que seu trabalho “tem sido inspirado tanto pelas lojas de brinquedos como pelos museus” (MUNIZ, 2007:129). Não é por acaso que ficou famoso com uma obra inspirada em uma criança, a qual ele tem até hoje grande favoritismo e que é tema do próximo capítulo dessa história.

## 2 - As aparências enganam

*“O conhecimento pessoal precisa ser, também, de liberdade de contemplação, a que o meu gênero de amar deseja. Não podemos fitar, contemplar em liberdade quem conhecemos pessoalmente. O que é supérfluo é a menos para o artista, porque, perturbando-o, diminui o efeito. O meu destino natural de contemplador indefinido e apaixonado das aparências e da manifestação das coisas – objetivista dos sonhos, amante visual das formas e dos aspectos da natureza. (...) a idealizo e a transporto para fora da esfera da estética concreta: não quero dela, ou penso dela, mais que o que me dá aos olhos e à memória direta e pura do que os olhos viram.”*

*(PESSOA, O Livro do Desassossego )*

Muitos artistas do século XX tentaram dar novos significados à arte ou ampliar sua definição, incluindo diferentes conceitos, materiais e técnicas que ainda não tinham sido associadas a ela anteriormente. Podemos citar como exemplo o artista francês Marcel Duchamp, que expôs uma produção em massa de objetos de uso comum, em 1917, como uma roda de bicicleta (*Roda de bicicleta*, 1913) e um urinol (*Fonte*, 1917), chamados de *ready-mades* – objetos escolhidos ao acaso, e que, após receberem algum tipo de intervenção e título, adquiriam a condição de objeto de arte.

Duchamp se mudou para Nova York em 1915, onde encontrou solo fértil para sua arte. A cidade estava, nesta época, dominada por uma aura de ideias progressistas, tendo como marco decisivo, em 1913, a revolução do gosto americano pela International Exhibition of Modern Art (Exposição Internacional de

Arte Moderna), também conhecida como Armory Show (Exposição de Arsenal), que reuniu 25 artistas que idealizaram a mostra para contestar os domínios autoritários das exposições de arte da academia.

Decorrente dessa fase, e em virtude de seus estudos sobre perspectiva e movimento, nasceu o projeto para a obra mais complexa do artista: *A noiva despida pelos seus celibatários* ou *O grande vidro* (Fig. 36), que ele realizou de 1915 a 1923. São duas lâminas de vidro, uma sobre a outra, em que se vê uma figura abstrata na parte de cima, que seria a noiva e, na parte de baixo, uma porção de outras figuras (feitas de cabides, tecido e outros materiais), dispostas em círculo, ao lado de uma engrenagem (retirada de um moinho de café). Essa obra consumiu anos inteiros de dedicação de Duchamp e só veio a público muito depois do início de sua construção, intercalada, portanto, por uma série de outras obras.



Fig. 36: Marcel Duchamp, *O grande vidro*, 1915-1923

Com o passar do tempo, suas obras adquiriram características irônicas e contestadoras e conservaram esse caráter questionador até o ponto em que ele destruiu os padrões existentes fazendo um tipo de arte que não se enquadrava em nenhuma categoria. Os *ready-mades*, como a *Fonte* (Fig. 37), 1917, não são pintura, gravura e não são esculturas, já que ele nem sequer os fez. Com esse ato, de designar um objeto fabricado em série como obra artística, Duchamp expandiu os horizontes da arte.

“Com os *ready-mades*, Duchamp pedia que o observador pensasse sobre o que definia a singularidade da obra de arte em

meio à multiplicidade de todos os outros objetos. Seria uma coisa a ser achada na própria obra de arte ou nas atividades do artista ao redor do objeto? Tais perguntas reverberaram por toda a arte dos anos 60 e além deles”(ARCHER, 2001:3).

Mesmo tendo começado a produzir no começo do século XX, as obras e os conceitos de Duchamp deixaram um legado importante para as experimentações artísticas subsequentes, como o Dadaísmo, o Surrealismo, entre outros, abrindo caminho também para movimentos posteriores à sua época, como a *Pop art*, a *Op art* e a *Arte Conceitual*, surgidos nas décadas de 1950 e 1960.



Fig. 37: Marcel Duchamp, *Fonte*, 1917

Do Renascimento até Picasso, as transformações artísticas se deram no interior de uma linguagem pictórica, de uma concepção histórica da forma e do

objeto artístico. Depois, a partir de Duchamp, essa trajetória se alterou e tomou rumos que mudaram completamente a concepção de arte. Suas expressões artísticas, impensadas até então, fizeram com que o mundo das artes se visse diante de duas reflexões extremamente importantes, posteriormente, para os novos movimentos de arte contemporânea que surgiram: o que faz com que consideremos um objeto arte? Qual a importância do gesto do artista na obra?

Duchamp fazia seus próprios questionamentos, como o estudo dos problemas óticos, isto é, o estudo do olhar sobre a arte. Ele se opunha àquilo que chamava de “arte retiniana”, ou seja, que agrada à vista, que foi feita para não incomodar, mas para satisfazer. O esforço de Duchamp era no sentido oposto, de levar o público a refletir a partir de ideias novas e inesperadas. O objeto que era a obra de arte não tinha o propósito de ser alvo de uma contemplação, admiração, mas de levar a uma reflexão.

O trabalho de Duchamp influenciou as gerações que o seguiram e foram fundamentais para a trajetória da história da arte, tornando-se propositada e questionadora. A arte moderna, que passou a valorizar como tema os próprios meios de expressão e não mais a realidade física, transformou-se em arte contemporânea quando problematizou e criticou sua existência conceitual, tratando como tema não seus meios de expressão, mas suas razões, suas lógicas

internas, culturais, sociais e políticas, enfim, abandonou a exaltação de seus meios e passou a questionar seus motivos.

A arte acompanha as manifestações sociais e políticas de sua época e, além das influências de artistas como Duchamp, a arte contemporânea se vale desses conceitos justamente por coincidir com um período pós-guerra (Segunda Guerra Mundial), tendo seu início por volta de 1945, em Nova York, marcado por revoluções anteriores que mudaram o panorama de todas as áreas, como cultura, política e a sociedade, além da própria arte.

Duchamp é, sem dúvida, um dos artistas que mais influenciou e continua a influenciar a produção contemporânea. Seja tratando criticamente a obra ou o sistema em que a obra existe e permanece existindo, a arte contemporânea segue em busca de sua identidade de maneira crítica, despindo seus processos, expondo suas razões ao mesmo tempo em que critica tudo isso. A arte parece crescer em termos conceituais e se desligar de uma obsessão pela forma, mostrando a importância da arte não-retiniana de Duchamp.

Com novas formas de representação dos problemas atuais, a arte contemporânea é norteadada, principalmente, por questões que afetam a todos diretamente, seja na rua, nos conceitos, nas relações pessoais, na mídia e na própria arte. Faz emergir um momento de integração das linguagens artísticas,

combinando instalações, performances, imagens, textos e tecnologias. Dentre os movimentos surgidos na história da arte contemporânea, influenciados por conceitos duchampianos, podemos destacar a Arte Conceitual – que traz na expressão de seus artistas, obras de arte que consideram uma ideia, um conceito por trás da confecção de sua existência.

Quem deu nome a esse movimento foi o artista americano Sol LeWitt (1928-2007), porque, para ele, “a própria ideia, mesmo se não é tornada visual, é uma obra de arte, tanto quanto qualquer produto” (STRICKLAND, 2002:178). Com Marcel Duchamp, podemos perceber os primeiros indícios da supervalorização deste conceito. Na Arte Conceitual, o artista utiliza a arte como veículo de comunicação, pois ela exige a participação mental do espectador.

Por volta de 1960, os artistas conceituais começaram a produzir objetos artísticos equivalentes às ideias de sua existência. A obra *One and Three Chairs* (*Uma e três cadeiras*), (Fig. 38), de 1970, do artista conceitual americano Joseph Kosuth, é um exemplo do que ele denominava “arte como ideia”. Kosuth sobrepôs uma cadeira de verdade, uma foto de uma cadeira e uma definição por escrito do termo cadeira retirada de um dicionário e, com isso, chamou atenção para a distinção entre realidade e representação e entre representação e linguagem.

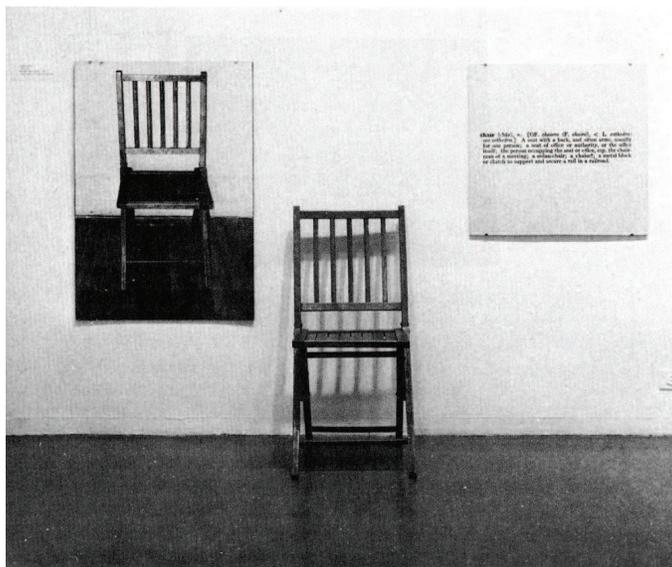


Fig. 38: Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1970

Esta obra de Kosuth sugere uma meditação sobre relacionamento entre sinais e objetos físicos, ou seja, sugere uma reflexão por parte do observador. Alguns outros movimentos surgiram da Arte Conceitual, partindo do preceito de concepção da obra como ideia, como, por exemplo, a *Arte Ambiental* – feita com elementos da natureza e geralmente exposta ao ar livre, aproveitando o ambiente externo, tanto das ruas como da natureza, também a *Arte Performática*, que deriva dos *Happenings* – surgidos na década de 1960 com apresentações ou eventos sem ensaio, nos quais quase sempre se esperava a participação da plateia. Tinham como objetivo romper as fronteiras entre a arte e a vida cotidiana, com o artista utilizando o corpo como uma expressão cênica e as instalações como

formas de representação em montagens com objetos retirados de seu contexto usual para outro, que ressurgem com uma nova significação partindo de uma ideia do artista.

“A consequência do afrouxamento das categorias e do dismantelamento das fronteiras interdisciplinares foi uma década, da metade dos anos 60 e meados dos anos 70, em que a arte assumiu muitas formas e nomes diferentes: Conceitual, *Arte Povera*, Processo, Anti-Forma, *Land*, Ambiental, *Body*, *Performance* e Política (...). Durante esse período houve também uma crescente facilidade de acesso e uso de tecnologias de comunicação: a fotografia e o filme (...)” (ARCHER, 2001:61).

Muitos outros movimentos surgiram para compor o cenário da Arte Contemporânea, dificultando uma definição de um sentido único para sua existência, que incorporou ideias e conceitos anteriores ao mesmo tempo que trouxe novos significados, adaptações e hibridismos. Em meio a essa grande diversidade de movimentos e ideias, talvez não seja possível definir com exatidão um único papel para alguns artistas contemporâneos, como por exemplo Vik Muniz.

Muniz segue tendências que vão desde os grandes antecessores da Arte Moderna, com suas inspirações em *collages* e *assemblages*, até seus colegas contemporâneos que fizeram parte da mesma geração, como Hélio Oiticica. Há toda uma junção de ideias e influências por trás de suas obras, repletas de duplos sentidos, de diferentes percepções por parte do espectador. Vik Muniz é, assim

como seus trabalhos, vários em um, desempenhando papéis diferentes, como pintor, escultor, desenhista, fotógrafo, escritor, criador, ilusionista e crítico.

Seus trabalhos podem ser considerados grandes instalações, já que nessa modalidade de produção artística é possível lançar a obra no espaço com o auxílio de materiais muito variados, na tentativa de construir um ambiente ou cena e, cujo movimento está dado pela relação entre objetos, construções, o ponto de vista e o corpo do observador. Para a apreensão da obra é preciso percorrê-la ou simplesmente caminhar pelas veredas e trilhas que ela constrói por meio da disposição das peças, cores e objetos.

A primeira parte da obra de Muniz é justamente a composição de objetos variados em grandes proporções que, depois de fotografados, constroem um ambiente – apresentado por grandes painéis fotográficos – e permitem ao observador percorrer a obra em diferentes contextos, dependendo de onde se posiciona para contemplá-la.

Vik Muniz faz arte com tudo. Desenha com material inusitado, pouco adequado, como, por exemplo, alimentos como chocolate ou molho de tomate. Alfinetes, linhas ou macarrão transformam-se em retratos. E, uma vez que o desenho, a escultura ou suas grandes instalações são perecíveis, isto é, feitas com materiais que não podem ser expostos por muito tempo, tudo depois é

eternizado pela fotografia, arte que, para ele, não significa meramente um suporte ou registro. A fotografia é sua obra.

Os materiais utilizados para as composições plásticas são objetos comuns, cotidianos, porque, segundo ele, têm que estar ligados à vida, às pessoas, provocando um sentimento de familiaridade. Se o observador se sente familiarizado com a obra, reconhece os materiais utilizados ao chegar mais perto e percorrê-la com os olhos, a probabilidade é que não veja apenas a obra, mas também a estrutura que lhe deu origem, a visão do artista.

“Existem duas ideias-chave almagamadas à palavra *assemblage*. A primeira é a de que, por mais que a união de certas imagens e objetos possa traduzir arte, tais imagens e objetos jamais perdem totalmente sua identificação com o mundo comum, cotidiano, de onde foram tirados. A segunda é a de que essa conexão com o cotidiano, desde que não nos envergonhemos dela, deixa o caminho livre para o uso de uma vasta gama de materiais e técnicas até agora não associados com o fazer artístico” (ARCHER, 2001:4).

De acordo com ARCHER, os objetos utilizados em obras, mesmo híbridas, não perdem sua referência singular e abrem espaço para múltiplos significados e explorações de técnicas por parte dos artistas. Isto porque o processo de criação continua após a realização do objeto final exposto: é algo que muda, que se molda quando termina a tarefa do artista e começa a parte do observador. Ambos são criativos nesse processo de imagem e olho. Se a obra não deve morrer nas mãos do artista, também não deve findar nos olhos de quem a observa.

O encontro que Vik Muniz faz do pictórico (e outros segmentos das artes plásticas) com a fotografia é encarado como o encontro de duas mídias que se adaptam e que dão à sua obra um caráter contemporâneo. O anseio do artista com esse encontro não é que as pessoas vejam uma representação, mas que sintam o processo de criação de novas formas, que se envolvam com elas, que tentem decifrar cada detalhe ao se aproximar e, ao mesmo tempo, quando afastados da obra possam pensar: “eu já vi isso antes”.

O seu trabalho mexe com os sentidos de quem observa – da visão ao paladar – convidando o observador a fazer um passeio pela obra. Fascinado pela maneira como as pessoas percebem as coisas, Muniz se esforça para que suas obras transmitam uma sensação de que “as aparências enganam”. O desafio do artista é deixar a obra transparente.

Vik Muniz já foi chamado de ilusionista, mas prefere considerar-se um estranho tipo de realista, que desvenda o próprio processo criativo. O seu objetivo é construir a pior ilusão possível e provar que, com ela, é capaz de enganar a maioria das pessoas. Por fim, Muniz nos mostra que as coisas nem sempre são o que parecem e a maior parte daquilo que sabemos, só sabemos através da representação, o que não deixa de ser, também, uma ilusão. De longe, só mais uma representação da *Mona Lisa*, de Leonardo Da Vinci, mas, de perto, muita

geleia e pasta de amendoim (referência à obra *Mona Lisa Dupla*, da série *A partir de Warhol*, 1999).

Além de ilusionista, Vik Muniz também já foi chamado de vários outros adjetivos, divididos entre a crítica daqueles que “o amam ou o odeiam”. Considerado muitas vezes “pop e marketeiro”, já foi taxado de Gisele Bündchen das artes plásticas, como menciona a matéria da jornalista Karla Monteiro, do jornal<sup>10</sup> *O Globo*.

“Muitas exposições depois, aos 49 anos, Vicentinho é a Gisele Bündchen das artes plásticas. Para onde se olha, lá está ele: nos museus, na publicidade, nos movimentos sociais e até na abertura da novela das oito. Vik bate recordes. A exposição retrospectiva de sua carreira, que foi aberta no Rio em março de 2009 e ainda roda por aí, já levou aos museus meio milhão de pessoas” (MONTEIRO, 2010).

Entre os artistas contemporâneos, ele é um dos mais caros da Bolsa de Arte de São Paulo. Uma obra da série *Bloody Marilyn*, por exemplo, ultrapassou trezentos mil dólares num leilão. Apesar da fama de usar técnicas inusitadas com ícones artísticos para atingir o popular e, com isso, fama e dinheiro, o presidente da Bolsa de Arte do Rio de Janeiro, Jones Bergamin, em entrevista para o jornal *O Globo* (MONTEIRO, 2010), garante que esse apelo popular não faz com que suas obras percam o valor no mercado mundial de arte contemporânea: “Ele vende

---

<sup>10</sup> Neste caso, o artigo está disponível na versão eletrônica (online), em <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2010/08/20/vik-muniz-917443556.asp>. Acesso em junho de 2011.

tanto no Japão quanto na América Latina. Alguns colecionadores não acostumados à arte contemporânea têm a impressão de perda de valor. Bobagem. Peças já esgotadas, como *Crianças de açúcar*, não têm nem preço”.

Vik Muniz está também na indústria do luxo. Marcas famosas como Louis Vuitton, Lancôme e Nextel usaram trabalhos feitos por ele em suas campanhas. Todo esse envolvimento publicitário ou relacionado diretamente ao valor econômico de suas obras no mercado de arte, faz com que o artista tenha seu talento colocado em cheque. Alguns afirmam que vende porque adquiriu fama e, conseqüentemente, valor agregado ao luxo de colecionadores. Outros acreditam que só conseguiu a fama justamente pelo interesse do público mundial por sua arte, algo que não pode ser considerado desprezível, mesmo que esteja atribuído a outros segmentos.

O artista está com – pelo menos – três projetos que mostram um pouco de sua pretensão: o documentário *Lixo extraordinário*, indicado ao Oscar de melhor documentário estrangeiro em 2011; criar uma “Semana de Arte”, prevista para o segundo semestre de 2011 e, por último, inaugurar uma “Escola do Olhar”, que faz parte da revitalização da Zona Portuária do Rio de Janeiro e vai abrigar uma “faculdade da imagem”.

Questionado pelo jornal *O Globo* sobre essas expectativas, consideradas por muitos “pretensiosas”, o artista se defende dizendo que sabe com quem lida – referindo-se, por um lado, à crítica de arte contemporânea e, por outro, ao seu próprio público.

“O que faço como artista me sustenta. Mas, e daí? Sou um artista ambicioso. Você apresenta o trabalho para uma plateia específica: críticos, colecionadores e curadores. Eu conheço essas pessoas. Falo a língua delas. A estrutura da arte contemporânea está engessada dentro desses parâmetros. Quero provar que o público existe, é sofisticado e tem direito à experiência da arte” (MONTEIRO, 2010).

Vik Muniz é um artista visual justamente por causa desta preocupação com os mecanismos da percepção, com o decifrar pelo observador da mensagem feita de luz (a fotografia), dos elementos que compõem a obra, nesse caso, fotográfica. Engana o olho para mostrar como é que esse engano foi proporcionado e como, ao longo dos tempos, o olho tem sido enganado constantemente por estruturas de poder e fé, isto é, há também em toda sua arte, um posicionamento crítico e observador da sociedade da qual faz parte. Suas grandes obras surgiram, primeiramente, da observação e, muitas vezes, da indignação. Problemas de seu país de origem são retratados em séries que misturam sucata, lixo, crianças e, conseqüentemente, reflexão.

Mas, como toda ideologia pode ser compreendida de diferentes formas, principalmente quando envolve questões econômicas e estéticas no mesmo

assunto, Vik Muniz acaba por se tornar um artista polêmico, dividindo opiniões sobre o “valor” de suas obras. A curadora e crítica de arte Luiza Duarte avalia o artista para a jornalista Karla Monteiro, como alguém de alcance popular – o que, para outros críticos, poderia ser considerado um detalhe não muito satisfatório.

“O Vik formula uma indagação complexa do olhar do mundo contemporâneo. Como ele lida com ícones reconhecidos por muitos, alcança apelo popular. Mas existe um jogo sofisticado ali. Prefiro um artista com uma ideia consistente do que um com várias ideias medíocres” (DUARTE, apud MONTEIRO, 2010).

Esse “divisor de águas” sobre a arte de Muniz tem um embate maior do que somente aspectos de valor agregado às suas obras. A origem desta discussão também é algo que já foi atribuído a seus antecessores, como os representantes da *Pop Art*. Michael Archer, em sua obra *Arte Contemporânea – Uma História Concisa*, aborda essa questão quando nos lembra do surgimento dessa corrente artística, reconhecida como movimento nos Estados Unidos, no começo da década de 1960, e representada por artistas como Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Claes Oldenburg, Tom Wesselmann e James Rosenquist, cujas obras utilizavam temas urbanos extraídos da banalidade dos Estados Unidos e parecia depender de técnicas da cultura visual de massa.

De acordo com ARCHER, o crítico Henry Geldzahler comentou, durante um simpósio sobre *Pop Art*, realizado em 1962, no Museu de Arte Moderna de Nova

York, que o que era acessível ao público, à sociedade, deveria também ser notado pelo artista.

“(…) a imprensa popular – especialmente e, de modo típico, a revista *Life* –, a tela grande de cinema, com seus *closes* em preto-e-branco e technicolor, os espetáculos extravagantes dos anúncios e, finalmente, a introdução, via televisão, deste apelo espalhafatoso o nosso olhar dentro de casa, tudo isso se tornou disponível à nossa sociedade, e também ao artista, um imaginário tão disseminado, persistente e compulsivo que tinha que ser notado (ARCHER, 2001:6).”

A discussão na época, sobre a *Pop Art*, era se essa arte teria contribuído com algo novo em termos de forma e conteúdo. Aqueles que queriam diminuir sua originalidade salientavam que parecia não haver nenhuma inovação de forma que já não tivesse sido experimentada por outros representantes de correntes antecessoras. Mas, no que diz respeito aos temas da *Pop Art*, sua própria banalidade era uma forma de afronta a seus críticos. Enquanto a crítica apontava que, sem uma evidência mais clara de que o material havia passado por algum tipo de transformação ao ser incorporado à arte, não se podia dizer que a própria arte oferecia qualquer coisa que a vida já não oferecesse. Contrários a isso, artistas da época, como Lichtenstein, achavam que a transformação não era, de nenhum modo, a função da arte (ARCHER, 2001:11): “transformação é uma palavra estranha de usar. Implica que a arte transforma. Ela não transforma; apenas forma”.

“As referências formais do *Pop* enfatizam até que ponto ele continuou sendo arte. Ao dialogar com seus precursores, ele

produziu a tensão necessária entre as gerações, uma continuação simultânea e também uma reação ao que passara anteriormente. Algo de Pollock é evocado pelo espaguete enlatado de Rosenquist; a herança da arte moderna é recondicionada e oferecida por Lichtenstein. (...) tornando óbvio o fato de que a expressividade associada a ele não é um registro transparente e absoluto de um estado emocional, mas um conjunto de símbolos culturalmente específicos por meio do qual se sente que aquele estado é mais bem representado” (ARCHER, 2001:12).

Archer aponta, nessa referência sobre a *Pop Art*, que a repetição está ligada, de maneira mais fundamental, ao modo como observamos e tratamos outros tipos de imagens e objetos. As referências em antecessores de outras gerações não são somente uma continuação de um processo artístico como também, muitas vezes, uma reação positiva ou negativa desse mesmo processo. A diferença de cada artista que segue esse preceito há décadas está no detalhe por trás da técnica – aquele que leva o observador a ligar um símbolo culturalmente conhecido, pelo qual ele é atraído, à ideologia de seu autor e não, nesse caso, na observação simplificada da repetição.

Podemos citar, por exemplo, um dos trabalhos mais repercussivos de Andy Warhol, no qual o artista apresentou trinta e duas pinturas de latas de sopa *Campbell* (Fig. 39) apoiadas sobre uma prateleira na Ferus Gallery, em Los Angeles, EUA, em 1962, que expunham a ideia das obras de arte como mercadorias. Para enfatizar seu reconhecimento de que a arte não podia evitar ser tratada da mesma forma que as latas de sopa ou outros objetos que ele usava em



referência, como no caso de *Faça-você-mesmo (Flores)*, de 1962, que ele ironiza os trabalhos de Jasper Johns, nos quais utiliza alfabetos e números em suas pinturas.

O apelo popular das imagens expressava e questionava as atitudes e o caráter da América contemporânea, já que a *Pop Art*, de acordo com ARCHER (2001:17), foi um fenômeno que retratava justamente essa realidade: “americano em termos dos envolvidos, na medida em que se tratava de uma espécie de realidade social, e em termos de observar o mundo americano quintessencial que andava de mãos dadas com essa realidade”.

Além de Andy Warhol, muitos outros artistas da mesma época também se valiam do coletivo popular para expressar significados em suas obras, como Claes Oldenburg e seu *O armazém* (Fig. 40), de 1961 – que transformou seu estúdio em uma loja com modelos de estrutura de arame e gesso que imitavam artigos de alimentação e vestuário. O lugar, que já tinha sido uma loja, voltou a ser novamente a mesma coisa, segundo o próprio artista, “a loja que se comportava como uma loja”. Mas, detalhes que vão além da simples repetição apontam para questões referentes à passagem do tempo e à associação que aproximavam os objetos às esculturas, porque, ao serem vendidos no “armazém” do artista, assim tornavam-se pela maneira como eram tratados. As pessoas compravam, levavam

para suas casas e tratavam os objetos – um par de sapatos feitos de gesso, por exemplo – como se fossem esculturas.



Fig. 40: Claes Oldenburg, *O armazém*, 1961 (vista interior)

Com motivações diferentes, os artistas traçavam caminhos para utilizar o comum, o conhecido, a informação, as imagens coletivas e objetos artísticos

antecessores em suas obras. Conotações políticas da realidade apresentada em cada época também foram abordadas por artistas como Oldenburg e Warhol.

“(…) ao humor de Oldenburg não faltava um toque ácido: um desenho para um monumento público em Londres propõe uma gigantesca boia de caixa d’água sobre o Tâmesa perto das Câmaras do Parlamento, afundando e emergindo com a maré; e, a despeito da inclinação cada vez menor de Warhol para falar sobre qualquer mensagem que seu trabalho pudesse ter, a combinação de papel monocromático e imagens numa obra como *Desastre prateado: cadeira elétrica* (1963) fornece um comentário social, além de evidenciar o incessante desenvolvimento da pintura abstrata” (ARCHER, 2001:36).

Muitos outros, como Ed Kienholz, colocavam aspectos negativos da vida, como aborto, prostituição, miséria, como ponto de partida para a ideologia de seu trabalho, assim como Hockney usava elementos abstratos e figurativos em suas pinturas, marcas dos grafites e linguagens que expressavam sua sexualidade, numa época anterior ao abrandamento das leis que condenavam o homossexualismo em seu país.

Mas, assim como na *Pop Art* e outras correntes artísticas que faziam uso desses elementos em seus trabalhos, artistas contemporâneos também continuaram a associá-los a seus propósitos. E, da mesma forma que seus antecessores, foram questionados e criticados pelo uso da repetição, do popular, dos grandes ícones, por críticos que continuam acreditando que este tipo de arte parece não contribuir com algo novo em termos de forma e conteúdo, além de

salientar não haver nenhuma inovação no que já fora experimentado anteriormente.

Em maio de 2009, o colunista da revista *Veja*<sup>11</sup>, Diogo Mainardi, chamou Vik Muniz de “Mister Maker do MoMA” – referindo-se ao apresentador do programa infantil do canal *Discovery Kids* que ensina crianças a produzir pinturas, desenhos, esculturas e outros objetos com materiais inusitados, como balas de goma e embalagem de ovos. De acordo com o crítico, o artista que reproduz a *Mona Lisa* com pasta de amendoim deveria ganhar um programa como esse ao invés de ter suas obras compradas pelo MoMA – Museu de Arte Moderna de Nova York. O crítico alega que Vik “utilizou as técnicas mais desprezadas da história da arte” para produzir seus trabalhos.

“Vik Muniz valorizou as técnicas mais desprezadas da história da arte: a cópia e o *trompe-l’oeil*. Primeiro, ele copia, fotografando. Em seguida, reconstrói a imagem colando sobre ela elementos de uso cotidiano, como molho de tomate, geleia de amora e soldadinhos de plástico, em forma de mosaico. O resultado se assemelha às telas de Arcimboldo, o pintor maneirista que compunha figuras humanas a partir de legumes, frutas e livros. Além de ser o Mister Maker do MoMa, Vik Muniz é o Arcimboldo cearense. O Arcimboldo pau de arara” (MAINARDI, 2009).

De acordo com MAINARDI (2009), Vik Muniz deseja “romper a hierarquia da arte” a partir do momento que mistura elementos em seus trabalhos ou faz

---

<sup>11</sup> Disponível em <http://veja.abril.com.br/130509/mainardi.shtml>, último acesso em junho de 2011.

referências a outros artistas que o antecederam. A ideia de colocar obras dos pintores Rafael e Jeroen Bosch uma ao lado da outra, em representações inusitadas, faz com que o crítico interprete seu trabalho como um rompimento da hierarquia de valores na história da arte. Para Diogo Mainardi (2009), os outros artistas antecessores, não brasileiros, fizeram a *Mona Lisa* e Vik Muniz “a lambuzou com pasta de amendoim”.

A revista *Bravo*, edição de maio de 2009, aborda o tema através do termo usado pelo crítico Francisco Bosco, que diferencia os conhecedores de arte – chamados por ele de “militares” – do grande público, pouco familiarizado, o qual Bosco chama de “civis”. Segundo ele, uma das razões pelas quais o público “civil” se identifica e se interessa pela obra de Vik Muniz é o fato de ela se estabelecer dentro do chamado “circuito de significação imediata”. Para Bosco, citado pela jornalista Anna Carolina Raposo, da revista *Bravo*, o apelo dessa arte vem de um “princípio formal recorrente” e uma relação de semelhança formal direta entre o material que Vik utiliza e a obra em si.

“Se produziu uma fissura até hoje aberta entre o que se configurou como um público específico, conhecedor dos códigos próprios da arte moderna, de sua história formal, capaz de fazer juízos estéticos a posteriori, e um público leigo, formado por sujeitos perplexos ou desdenhosos diante de obras cuja artisticidade não é capaz de perceber; público que é a vasta maioria das pessoas. Pois as obras de Vik acolhem calorosamente os civis. (...) a pequena descoberta da relação entre o material e o tema ilumina a obra e garante uma dimensão prazerosa à experiência” (BOSCO, 2009, apud RAPOSO).

De acordo com o crítico, o tipo de arte praticada por Vik Muniz, assim como seus antecessores, altera características que atribuem qualidade, originalidade, pertinência e profundidade de uma obra, fazendo com que a crítica tenha que se valer de parâmetros inexatos e subjetivos para avaliá-la. Este tipo de arte, segundo ele, levanta questões como tornar o objeto artístico em algo de fácil assimilação para atrair o grande público ou, ao contrário, fazer uma obra com profundidade que no caso ficaria, inevitavelmente, acessível somente a quem possui referências necessárias para entendê-la.

Como sabemos, uma grande parte da arte produzida hoje é vista como algo inacessível. Ao exigir um legado de referências culturais para apreciá-la, a arte contemporânea acaba por excluir aqueles que não são conhecedores do meio. Sem atingir o grande público, essa produção não chega aos espaços de exposição mais conhecidos e não é divulgada para além dos veículos especializados, restringindo seu alcance apenas aos "militares". De acordo o crítico, embora o trabalho de Vik Muniz desperte interesse pelo público não especializado, provoca reações ásperas da crítica formal.

Existe uma tendência, de acordo o crítico da revista *Bravo*, Bruno Moreschi, em maldizer o que cai no gosto do grande público, como se a arte apreciada pelos

“civis” irritasse os olhos dos “militares”. Mas, nem sempre, segundo Moreschi, isso é o que gera crítica negativa aos trabalhos de Muniz.

“Se nos depararmos com um único trabalho seu numa coletiva com vários outros artistas, por exemplo, ele torna-se um artista genial. Se estivermos em uma individual, como é o caso da retrospectiva do Masp, ele torna-se um criador de técnicas surpreendentes, mas um tanto quanto repetitivo. Quando suas obras são apresentadas uma em seguida da outra, surge uma ressalva em sua carreira: a repetição. Há pelo menos 15 anos, Vik usa de uma mesma técnica (o uso de materiais não apropriados para o fazer artístico) para produzir obras que tratam sobre a mesma questão (a reprodução fidedigna de símbolos da cultura). Ver uma individual sua é constatar o quanto ele está escravo dessa técnica” (MORESCHI, 2009).

Para Moreschi, a ideia da repetição da técnica utilizada por Vik Muniz é um tanto cansativa: o questionamento passa a ser sempre o mesmo, não importa se as imagens foram feitas com lixo ou pasta de amendoim, como se a escolha de uma técnica incomum pudesse, por si só, salvar todo seu trabalho. O problema, segundo o crítico, não seria a pasta de amendoim, como menciona Diogo Mainardi, mas a forma como o artista se relaciona com ela. A arte de Muniz dá um novo sentido a materiais que, a princípio, tem só uma função previsível na sociedade. Mas, o questionamento do crítico vai além, sugerindo que, para as obras de Vik Muniz, não seria o caso, também, de dar um novo sentido à sua arte para tirá-la do “já fiz isso antes” ao invés de fixá-la somente no “já vi isso antes”?

A crítica se divide, portanto, entre incorporar ou não a realidade do contexto social do grande público, ou seja, parâmetros fáceis de serem assimilados ou

isentar o artista da responsabilidade de se adaptar a outros segmentos, como o acesso à cultura e educação para todos, em suas obras. Também diverge, assim como em outras épocas, sobre o uso da repetição em diferentes contextos, a técnica em si ou a adaptação de ideias antecessoras.

“Quando um artista se desdobra para ser original, sua obra é concebida sob o peso de tudo que foi produzido antes dele. Em vez de servir de inspiração, a história torna-se elemento de atrito” (MUNIZ, 2009, apud MARTÍ).

Com essa declaração dada a Silas Martí, repórter da revista *Bravo*<sup>12</sup>, em 2009, Vik Muniz assemelha-se a alguns representantes de outras correntes que foram questionados sobre parâmetros semelhantes. Se por um lado a crítica alega que ideia é cansativa e, na terceira obra vista em uma de suas exposições – com o uso da mesma técnica – você para de prestar atenção no que “ele fez”, para se atentar em “como ele fez”, também seria válido pensar se isso seria ou não intencional.

Numa de suas declarações para Martí, o artista enfatiza que chama suas matérias-primas de “maus atores”, justamente sugerindo que os artigos inusitados que usa em seus trabalhos seriam, de certa forma, apenas curtas representações dos próprios objetos que se propõem a ser. Uma ideia semelhante, talvez, à de

---

<sup>12</sup> Disponível em: [http://bravonline.abril.com.br/conteudo/artesplasticas/artesplasticasmateria\\_412758.shtml](http://bravonline.abril.com.br/conteudo/artesplasticas/artesplasticasmateria_412758.shtml), último acesso em junho de 2011.

Claes Oldenburg e seu *O armazém* – a loja que se comportava como uma loja, com itens que se tornavam esculturas justamente devido à maneira como eram tratados.

“Eu vejo minhas fotografias como representações muito curtas, uma fração de segundo em que um mau ator — por exemplo, algodão, barro ou melado — faz o papel de um objeto, de uma pessoa ou de uma paisagem diante da lente da câmera. Eu seleciono maus atores porque não quero que as pessoas vejam simplesmente a representação de alguma coisa, quero que elas saibam como ela acontece” (MUNIZ, 2009, apud MARTÍ).

Vik Muniz, nessa declaração para Silas Martí, deixa claro sua intenção de mostrar o que faz e “como faz”. Cabe pensar, portanto, se não seria esse grande público ou a própria repercussão polêmica de suas obras que as fizeram existir como objetos de arte. Ou melhor, talvez a intenção seja justamente a de contrapor os conceitos explorados pelos “militares” propositalmente. E, supostamente, esse seja um dos motivos que fazem de seu trabalho algo polêmico, mas também famoso e rentável.

É possível encontrar relatos claros de sua intenção no nono capítulo de seu livro *Reflex: Vik Muniz de A a Z*. O título “A arte de vender o que não está à venda” já nos dá a ideia do que ele pensa a respeito do fator econômico ligado a seus trabalhos. É claro que, de certa forma, isso também não deixa de demonstrar uma atitude “marketeira”, como relatam alguns de seus críticos. O artista começa o capítulo comentando sua própria indignação quando percebeu que suas ideias

vinham sendo copiadas em propagandas de produtos sem seu prévio conhecimento ou autorização.

“Mais tarde, percebi que não era o lado comercial do negócio que me incomodava, pois adoro arte comercial, e sim o fato de minhas ideias estarem sendo usadas de maneira pobre e mal resolvida. (...) Nunca me zango de um artista copiar ou fazer uma paródia daquilo que faço” (MUNIZ, 2007:93).

Com essa declaração, fica evidente de que Vik Muniz enxerga os fatores associados às suas obras e que as fazem ser tão rentáveis. A primeira é deixar claro que “adora arte comercial”, rebatendo as críticas que alegam que sua arte é o que ele mesmo diz ser, colocando intencionalidade no fato de sua arte ser comercial, ou seja, uma escolha consciente do próprio artista. O segundo fator é perceber que, ao ser copiado por outros artistas, independente da intenção – uma sátira ou outra visão do mesmo trabalho – ele acaba por fazer parte do que vimos anteriormente citando outros artistas de correntes como a *Pop Art*. A partir do momento em que você é copiado, passa a ser alvo, a fazer parte, a incomodar e, conseqüentemente, ser visto, ser famoso, ser comprado – entra para a história.

Podemos citar como exemplo dessa teoria o trabalho do fotógrafo americano Duane Michals, no livro *Foto Follies – How photography lost its virginity on the way to the bank* (Fotos Tolas – Como a fotografia perdeu sua virgindade a

caminho do banco<sup>13</sup>), em que ele cria paródias de obras de artistas contemporâneos. Ele reimagina o universo desses artistas e suas obras de uma maneira na qual expõe (e supõe) suas pretensões. Uma de suas suposições já é sugerida pelo título, juntamente com a imagem de um cifrão na capa: o que está atrás da fachada "artística" do fotógrafo (isto é, da capa do livro – na metáfora criada por Duane) é sua avaliação de dinheiro sobre a arte.

Para MICHALS (2006), ao permitir que o “mercado de artes” guie seus trabalhos, os artistas contemporâneos estão, inevitavelmente, os comprometendo. É justamente este comprometimento que o livro critica: a corrupção artística (não pessoal) pela influência do dinheiro. Duane Michals foca suas paródias na ética da arte, não a ética da conduta social, ou seja, nas artes como sendo parte de uma pretensão, não no fato das pessoas serem pretensiosas.

Um dos exemplos é a própria imagem da capa (Fig. 41), um cifrão branco num fundo preto, apresentado no livro como a série *From the Dandruff Portrait Series* (Retratos de Caspa) – retratos da própria caspa do artista à maneira de Vik Muniz por Jeff Koons. Nessa obra, Michals ironiza trabalhos de dois artistas, Vik Muniz e Jeff Koons. No caso de Muniz, por utilizar elementos inusitados na

---

<sup>13</sup> Tradução livre do autor

composição de seus trabalhos, e Koons por ganhar dinheiro apresentando produtos como arte com títulos intimidantes.

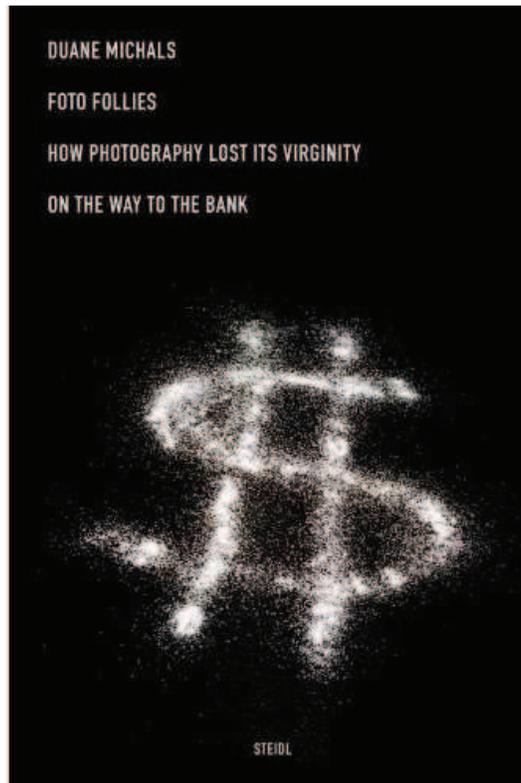


Fig. 41: Capa do livro *How photography lost its virginity on the way to the bank*, Duane Michals, 2006

O trabalho de Michals, que usa tanto a fotografia como as palavras para anunciar suas intenções incita, nesse caso, uma pergunta: suas paródias e críticas são baseadas na conduta pessoal ou criativa dos artistas? A crítica, nesse caso, é nivelada no trabalho, implicando numa igualdade entre seu valor artístico e a

caspa grosseiramente organizada, isto é, sugerindo que o princípio por trás do trabalho é o princípio de organização atrás da caspa: dinheiro. A paródia ridiculariza as intenções do trabalho do artista apresentando um “trabalho imaginário” que trai estas intenções. Sobre este olhar satírico pela fotografia contemporânea, MICHALS (2006) afirma que "quanto mais sério você é, mais ridículo você tem que ser”.

Assim, suas paródias se tornam “um fracasso brilhante e perspicaz”. Em seu livro, Michals dá um tom que não convida a fazer uma análise séria de seu trabalho. A seriedade está apenas nas primeiras (e poucas) páginas, o resto do livro é uma série de piadas à custa do culpado (e Michals se figura entre eles). Talvez o título do livro o corrompa: não mostra como a fotografia perdeu sua virgindade a caminho do banco. Qualquer tentativa de lê-lo na íntegra pode subverter o que é oferecido: paródias sobre a arte contemporânea, depois que fotografia perdeu sua virgindade a caminho do banco.

Dessa forma, ao “parodiar” artistas como Vik Muniz, Wolfgang Tillmans, Andres Serrano, Sherrie Levine (com o título traduzido para o português como “Uma fotografia de Duane Michals de uma fotografia de Sherrie Levine de uma fotografia de Walker Evans) ou Cindy Sherman (Quem é Sydney Sherman?), Michals não tem a pretensão de recriar suas obras. Ele apenas usa sua arte para

criar imagens humorísticas e penetrantes, assim como os próprios autores com quem “brinca” ou, como vimos anteriormente, com as mesmas intenções de vários artistas antecessores, como na *Pop Art*. Essa ação não apenas funciona como uma estratégia de chamar atenção para seu tom satírico e engraçado, como ajuda a chamar a atenção para seus “alvos” da brincadeira.

Há ainda outra questão a ser colocada sobre esse ponto. Vik Muniz explica que as pessoas ainda têm uma certa visão romantizada da imagem do artista. Aquele que resolve assumir seu papel de vendedor – aquele que vende algo que faz – é visto como alguém que profana a história das belas-artes. O artista atormentado, aquele que se torna famoso sem nunca ter vendido um quadro, morre na miséria, na loucura, ainda faz parte do imaginário coletivo como algo “puro e original”, intocado. Mas, vale pensar: não será também essa ideia proposital no sentido de atribuir um outro tipo de valor à arte que, conseqüentemente, também aumenta seu valor econômico?

“Sempre achei a dicotomia entre o espiritual e o comercial um subterfúgio para atingir determinado valor comercial. Adoramos comprar coisas que não estão à venda. (...) Também sempre achei espantosa a nossa capacidade de ignorar o fato de a vida de uma obra, do estúdio do artista ao museu, depender da sublime aura de liberdade de influências comerciais e do desprezo a elas e, paradoxalmente, depender também de fabulosos resultados nos leilões. Sempre existiu arte comercial artisticamente concebida e arte contemporânea bem-sucedida comercialmente” (MUNIZ, 2007:93).

Portanto, nesse paradoxo citado por Vik Muniz, quando conseguimos distinguir o que de fato é ou não comercial, é ou não proposital para que a arte se torne vendável? MUNIZ (2007:93) aponta que “o tabu que separa as belas-artes da arte comercial evoluiu mais da necessidade comercial de um sistema de valores do que da transformação do valor em si”. Talvez os artistas tenham passado pelos mesmos problemas no decorrer dos tempos, da história. O que os difere, supostamente, é como as pessoas atribuem valor às obras com o passar do tempo, conseqüentemente, com mudanças sociais, culturais e morais.

Existem coisas que, mesmo com o passar do tempo, não mudam seus valores, apenas como as pessoas atribuem esse valor. É o caso dos objetos usados por Vik Muniz em suas séries<sup>14</sup> *Imagens de Diamantens* (Fig. 42) e *Imagens de Caviar*, de 2004. Justamente com a intenção de colocar em questão essa temática e a maneira como – tanto o público comum quanto os compradores de arte – a enxergam, o artista utilizou elementos que interferem na ideia de valor exposto no tema, atribuindo maior relevância ao objeto artístico. Isto é, as pessoas não viram apenas mais uma fotografia sendo associada a elementos inusitados. Viram os rostos das grandes divas do cinema reproduzidos em milhares de diamantes.

---

<sup>14</sup> Em algumas publicações, as séries *Imagens de Diamantes* e *Imagens de Caviar* são intituladas *Quadros de Diamantes* e *Quadros de Caviar*.



Fig. 42: Vik Muniz, da série *Imagens de Diamantes*, 2004

A série que sucedeu o trabalho com as pedras preciosas, *Imagens de Caviar* (Fig. 43), tinha o mesmo sentido, mas contrastavam com a ideia de eternidade colocada pelos diamantes. O caviar, um alimento perecível e caro, também trata-se de luxo, mas com diferente temporalidade, associada à mudança, desintegração e morte, por isso, ao invés de receber rostos de divas eternizadas pelo cinema, recebeu representações de monstros. O fato é que ambas tiveram a mesma repercussão e foram vendidas e desejadas proporcionalmente. O fato de ser perecível e caro, mas eternizado pela fotografia, está tão associado ao luxo quanto aos diamantes. Algo que se transforma e que não poderá mais ser visto ou tocado da mesma forma é tão imutável quanto o valor atribuído às pedras preciosas.



Fig. 43: Vik Muniz, da série *Imagens de Caviar*, 2004

## 2.1 - Do grão ao pão

A série *Crianças de Açúcar*, 1996, foi o início da carreira bem-sucedida de Vik Muniz. Do grão ao pão, isto é, da pequena ideia concebida em cima de grãos de açúcar, eternamente representados pelos grãos da foto, numa associação comum de duas modalidades de arte contemporânea – ao pão de cada dia, provido pelas mãos e ideias de um artista que faz de sua arte algo simples como mais um filão de padaria, mas tão atrativa e consumida por todos – do rico ao pobre – como o “pãozinho”.

A partir dessa “pequena grande” ideia é que Vik Muniz deu início a uma técnica padrão encontrada em quase todos os seus trabalhos depois da série feita com açúcar: o uso de diferentes materiais, inusitados ou até mesmo corriqueiros demais, para a formação plástica de sua obra – posteriormente transformada em fotografia. A importância desse trabalho não está, portanto, centrada apenas no motivo que o fez ficar conhecido, mas, principalmente, na descoberta de um tipo de “hibridismo” que poderia tornar seus trabalhos obras que chamavam a atenção dos críticos, dos leigos e se tornavam interessantes e rentáveis por conta de uma técnica que não se restringia nem somente às limitações que impõem as lentes ou ao simplesmente plástico.

Quando o envolvimento com a fotografia aumentou, Muniz se interessou muito pelas possibilidades da estrutura granulada desse meio para ser usado como elemento funcional em suas obras. O “granulado” da fotografia dá ao observador uma sensação de perda de foco, de esfumado, isto é, os pixels da imagem se tornam mais abertos e, conseqüentemente, conseguem mascarar os elementos que a compõem ou, em alguns casos, ressaltá-los ainda mais, dependendo da técnica utilizada e do resultado que se deseja com isso.

Numa de suas viagens ao Caribe, conheceu um grupo de crianças nativas, as quais fotografou em retratos individuais, além de conhecer suas famílias, seus

pais. Nessa experiência, notou um contraste entre a alegria encontrada no rosto das crianças e o cansaço e amargor visto no semblante de seus pais, cortadores de cana-de-açúcar, que trabalhavam na lavoura por inúmeras horas e um salário que dava apenas para a sobrevivência.

Quando voltou para Nova York, pensou nessa relação entre o presente das crianças que encontrou e o futuro que as esperava, quase sem esperança de mudanças, constatando que aqueles rostos felizes com os quais tinha interagido seriam, muito provavelmente, mais tarde, as mesmas faces cansadas e tristes de seus pais. Vik Muniz também menciona que, ao começar a pensar no processo de criação dessa obra, lembrou de um poema do poeta brasileiro Ferreira Gullar (1980:51,52), intitulado *O açúcar*, no qual ele questiona a procedência do alimento. “É com vidas amargas de pessoas amargas que eu adoço meu café nesta linda manhã de Ipanema.”

Vislumbrou nesse instante que a infância daquelas crianças seria transformada, pelo açúcar, no próprio açúcar, que todos consumimos. Com esse pensamento, nasceu a série *Crianças de Açúcar*. Para criá-las, foi necessário papel preto e diversos tipos de açúcar para teste. O artista copiou os retratos das crianças com açúcar peneirado por cima do papel e os fotografou. Polvilhou-o cuidadosamente de modo que, gradativamente, formassem os rostos das

crianças. Não é possível saber se ele desenhou os rostos no papel preto antes de salpicar o açúcar ou se apenas se baseou olhando os retratos que possuía das crianças. À medida que acabava de fazer cada retrato, ele despejava o açúcar num pote de vidro e colava na frente a fotografia original, como se fosse um rótulo (Fig. 44).



Fig. 44: Fotografia dos vidros com o açúcar usado na série *Crianças de Açúcar*, Vik Muniz, 1996

Ao expor esses vidros junto com os pequenos retratos no fundo de uma galeria de um amigo no SoHo, em Nova York, Vik acabou ganhando, pouco tempo depois, o começo da fama que possui até hoje. Foi com esse trabalho que ele foi descoberto pelo *New York Times*, com uma crítica sobre a exposição que lhe rendeu o convite para participar da mostra *New Photography*, de 1997 a 1998, no

MoMA (The Museum of Modern Art), em Nova York. Atualmente, esses mesmos “ingênuos” retratos de açúcar estão em coleções de importantes museus, assim como na biblioteca da pequena escola para crianças em Saint Kitts, no Caribe, local de origem das fotos que fez. Conforme afirma MUNIZ, em sua biografia *Reflex: Vik Muniz de A a Z*, sua carreira começou, literalmente, com a descoberta desses retratos:

“Eu devo minha carreira a essas crianças. Ao pensar em todos os esforços que fiz durante todos aqueles anos, esta foi a primeira vez que senti que estava fazendo algo realmente importante e novo. Pela primeira vez o meu projeto tomava forma aos olhos da crítica e das instituições. Essa série também marcou o início de outros trabalhos que fiz com a colaboração de crianças, que cada vez mais continuam a fazer parte de minha obra” (MUNIZ, 2007:60).

Esta série é composta por seis retratos (Fig. 45), realizados em 1996, sendo eles<sup>15</sup>: *Valentina, the fastest* (Valentina, a mais veloz); *Jacynthe, loves orange juice* (Jacynthe, ama suco de laranja); *Lil Calist can't swim* (Lil Calist não sabe nadar); *Valicia bathes in sunday clothes* (Valicia toma banho com roupas de domingo); *Big James sweats buckets* (Big James sua aos baldes); *Ten-ten's weed necklace* (Colar de tabaco da Ten Ten).

De acordo com o próprio artista, existe um sétimo retrato, mas é uma peça única que pertence a um dos estimados colecionadores, na opinião de Vik Muniz,

---

<sup>15</sup> Tradução livre do autor.

conhecido como “William – um cara que trabalha como entregador” (2007:60). Ao ajudar o artista a carregar caixas para seu estúdio, numa manhã de 1995, o jamaicano perguntou sobre os retratos, questionando se eram algum tipo de “arte moderna”. Vik logo respondeu: “contemporânea” (2007:63).



Fig. 45: Fotografia dos seis retratos que compõem a série *Crianças de Açúcar*, de 1996, Vik Muniz

Com isso, nascia uma amizade entre os dois. William relatou que nunca tinha entrado num museu, que conhecia galerias de arte por carregar caixas dentro delas e manifestou ter gostado do que estava vendo na arte de Vik Muniz. Acabou sendo convidado a visitar o estúdio sempre que quisesse e passou até

mesmo a questionar técnicas dos trabalhos do artista. Quando a filha do entregador nasceu, Vik Muniz a fotografou e, mais tarde, desenhou em açúcar a imagem do bebê, dando de presente a ele. Esta imagem, que seria o sétimo retrato da série *Crianças de Açúcar*, não possui título e não pode ser encontrada porque faz parte do arquivo pessoal de William.

Entre os seis retratos que foram expostos ao público, Vik elegeu como seu preferido, não somente dessa série, mas de todo o seu trabalho, o da menina “Valentina” (Fig. 46). Não existem relatos específicos sobre essa preferência, mas é possível compreender essa relação emocional com a obra não só pelo fato de ter impulsionado sua carreira, mas também pela profundidade da emoção que encontramos ao observá-la.

Mas, mesmo depois de conhecer sua história – o que aumenta a carga emocional ao vislumbrar “Valentina” – a escolha para estudo desse trabalho específico não será norteadada somente pelos sentimentos que ela impõe. Decerto que isso também nos levará a entender fatores importantes como o começo da dedicação de Vik Muniz aos trabalhos com crianças, o início de uma certa ideologia – expressa através de críticas sociais encontradas em suas obras e, sob determinados contextos, a consciência dos “valores” atribuídos a elas. Mais do que isso, a descoberta de uma técnica “milagrosa” – presente na maioria de seus

trabalhos posteriores – que impulsionou sua carreira, levando-o a transformar a ideia dos pequenos grãos de açúcar em sua identidade artística e, conseqüentemente, no seu ganha-pão.



Fig. 46: Vik Muniz, *Valentina, a mais veloz*, 1996

## **2.2 - Arte híbrida nas obras de Vik Muniz: do útil ao agradável**

A fotografia nasceu, de certa forma, no contexto da arte pictórica e por isso está totalmente contaminada por ela. Acabou, portanto, por participar desta busca incessante do artista, que é transmitir o que vai além do visível, tentando

representar a essência de todas as coisas e o mistério que as envolve. A fotografia é uma expressão material do presente, que testemunha e revela por meio de uma criação que parte de um ponto de vista único e peculiar. Mas, apesar disso, ela vem de uma técnica de representação de coisas que existem na realidade visível, diferente das artes plásticas, que podem produzir imagens análogas, abstrações ou combinações de recursos plásticos diferentes, com ou sem referência na realidade visual.

A fotografia, como resultado técnico, retransmite a natureza, não fazendo desse potencial seu limite. O olho fotográfico não é imparcial, pois é nele que está projetada a intenção do fotógrafo em materializar suas intenções. Este olho que opera e seleciona, foca, ilumina ou obscurece é o mesmo que manifesta sua psicologia e suas tendências estéticas (ARGAN, 1993:79). Portanto, valores ocultos e transcendentais atribuídos à pintura, por exemplo, não deixam de pertencer também ao fotográfico.

Assim como todas as linguagens, a fotografia também necessita de um processo específico que a conduza ao valor concedido às artes. Deve sempre haver uma intenção, acompanhada de reflexões materializadas pela técnica, que resulta em uma expressão própria da obra artística. Quando se produz arte fotográfica reafirma-se a conquista de uma linguagem. O produto da mescla entre

a fotografia e outras formas de artes plásticas pode, portanto, tanto em seus processos como em seus procedimentos, resgatar valores perdidos na banalização industrial da imagem.

A imagem fotográfica possui valores significativos, como a intensidade humana e social de sua representação ótica que “influi em nossa maneira de ver”, criando uma visão e “dirigindo-se à emotividade”, além de sua “força que multiplica a imagem para milhões de pessoas” (FREUND, 1974:185-6). São esses valores que, misturados aos pictóricos (ou plásticos) tornam essa arte híbrida mais persuasiva na transmissão de sua mensagem.

Os processos de produção da imagem, pictóricos e fotográficos, apresentam-se como formas de representação diferentes. A marcação global e automática da fotografia, por exemplo, é obtida por meios óticos-químicos (e mecânicos) que constituem um sistema, o qual utiliza sua marcação pela ação da luz, só podendo atuar instantaneamente, já que depende do foco luminoso. Na pintura, por exemplo, ocorre uma revisão do que está sendo visto, o que é imaginado e o que se deseja expressar, ou seja, um constante retorno, surgindo o questionamento de como continuar, pois o que se vai apresentando vai influenciando no objeto que pode ser passível de reavaliações criativas.

Já a fotografia tem o atributo de representar tudo o que está ao seu alcance no campo visual, pois apesar do fotógrafo retratar um olhar em especial, a característica do meio fotográfico consiste em executar uma seleção de imagem mais abrangente. Enquanto a pintura interpreta, a foto emana, traz, como afirma MACHADO (1986:35), “um vestígio material de seu objeto”. Com isso, podemos afirmar que há, na pintura, uma liberdade que a caracteriza pela variação formal, cromática e gráfica, fundamentada em seu caráter gestual. Dessa forma, a sequência apresentada pela pintura, por exemplo, é antagônica à globalidade fotográfica, pois a fotografia possui a capacidade de registrar imediatamente a imagem, caracterizada pelo automatismo da reprodução.

Quando mencionamos a criação representativa obtida pela convergência das linguagens fotográfica e pictórica, por se tratar de uma “criação”, estaremos abordando fatores ativos que englobam a técnica e o subjetivo, possibilitando que a fotografia renuncie, de certa forma, à reprodução da realidade, transpondo o objeto natural, segundo as exigências da imagem, mesmo que mantenha a forma.

É como um paradoxo de si mesma, negando o mundo visível da reprodutividade fiel para convergir em uma expressão de outras realidades. A obra, nesse caso, passa a ser livre, representando características estranhas à representação exata do real, mesmo se valendo dela para compor a mensagem.

Ela contém as mesmas características de subjetividade e fantasia individual próprias à pintura, assim como as respectivas imperfeições da limitação manual ou humana que são alcançadas por manipulações com o meio mecânico. Nessa hibridização, desenvolve-se uma dinâmica interativa entre o cérebro, o olho e a mão: um mecanismo da mente que atua, coordenando-os durante o tempo da produção da imagem. Fotografia e pintura embutidas num mesmo objetivo, uma arte hibridizada, recriam a natureza – não a imitam, nem a explicam – fazem uso dela para absorver suas imagens e dirigi-las à sensibilidade.

Em seus diferentes mecanismos de percepção, a arte pictórica visa à representação da imagem, na qual deve mostrar o que não se dá a ver. A fotografia, por sua vez, deflagra traiçoeiramente algo que esconde de nossa visualidade. Pode, por vezes, revelar o minúsculo, ampliando-o muitas vezes, ou disfarçar detalhes que seriam facilmente vistos pelo olho, quando os agrupa numa distância longínqua e programada. Pode confundir os olhos, brincar com a imaginação, fazer com que o espectador percorra a obra buscando encontrar seu próprio ponto de vista. A fotografia pode desvelar o que a pintura jamais poderia trazer; porém concorre com ela quando incita ao mistério, convidando às questões: o que terá ocorrido depois dessa cena? Como se encontram essas pessoas? Este lugar ainda existe? Qual o tamanho real do que estou vendo?

São nesses momentos que, assim como a pintura, a fotografia recorre à imaginação. Portanto, os dois meios imbricados ampliam elementos que podem consolidar o caráter artístico do produto gerado por eles. Como afirma Nelson Brissac Peixoto (1996:28), “a obra de arte tenta testemunhar o indeterminado, o inexprimível. É essa busca do que não pode ser mostrado que a defronta com o sublime”.

Philippe Dubois, em sua obra *O ato fotográfico e outros ensaios*, coloca-nos diante de três tendências apresentadas ao longo da história da arte, nas quais o pictórico apresenta lógicas formais, conceituais, de percepção, ideológicas, entre outras, que são inerentes à fotografia. Esses aspectos, encontrados nas obras de Vik Muniz abordadas nesse capítulo, justificam o encontro híbrido bem-sucedido que o artista propõe e consolida em seus trabalhos.

Como sabemos, a fotografia lutou para se firmar como arte durante o século XIX. A Foto-secessão – movimento fotográfico conduzido principalmente por Alfred Stieglitz e Edward Steichen, que se iniciou em 1902, nos Estados Unidos, e durou aproximadamente até 1916, estabeleceu a possibilidade da fotografia ser considerada uma das belas-artes. Através de suas fotografias e apresentações em concursos e exposições, os secessionistas, como eram

chamados, demonstraram que era necessário diferenciar a fotografia como informação visual da fotografia como expressão visual.

Defendiam a fotografia sem retoques ou manipulação nos negativos e nas cópias, em reação ao pictorialismo – movimento em que os fotógrafos ambicionavam produzir aquilo que consideravam como fotografia artística, capaz de conferir aos seus praticantes o mesmo prestígio e respeito conseguido pelos praticantes dos processos artísticos convencionais, como a pintura. A fotografia é, portanto, mais um dos elementos modificadores da relação da arte com a imagem.

Dubois nos apresenta sua primeira proposta quando trata do antigo problema que lida com os dois campos de expressão, a arte pictórica e a fotografia, que, apesar de terem suas autonomias, não cessaram, de ambos os lados, em manter relações sem limites, ora atrativa, ora repulsiva, de incorporação ou de rejeição: “durante um período essencial do século XIX era a fotografia que vivia numa relação relativa de aspiração rumo à arte, ora, ao longo do século XX, será antes a arte que insistirá em se impregnar de certas lógicas próprias à fotografia” (DUBOIS, 1994:253).

E é justamente ao longo do século XX que encontramos suas tendências mais inovadoras, como a concepção da arte baseada na lógica do ato, da experiência, do sujeito – a “lógica do índice”, explicada por Phillipe Dubois e vista

na arte de Marcel Duchamp – que, apesar de não ser considerado fotógrafo, pois usava as habilidades de seu amigo Man Ray quando precisava – seu papel foi determinante para incluir a fotografia como uma das tendências mais inovadoras da arte contemporânea.

De acordo com DUBOIS (1994:35), a lógica do índice refere-se a uma imagem que tem uma relação física com seu referente e não simplesmente se assemelha ao objeto (quer ele exista ou não), que seria, nesse caso, uma relação icônica. “Por sua gênese automática, a fotografia testemunha irredutivelmente a existência do referente, mas isso não implica a priori que ela se pareça com ele. O peso do real que a caracteriza vem do fato de ela ser um traço, não de ser mimese”.

A arte de Duchamp e a fotografia têm em comum funcionarem não como uma imagem mimética, mas, em primeiro lugar, como a impressão de uma presença, como marca, sinal, sintoma, como um traço físico de um estar ou ter estado aí. O ato fotográfico passa, portanto, a ser essencial e não mais apenas um simples suporte. A obra é apenas um traço desse ato.

Assim como toda a obra de Duchamp, vista como conceitualmente fotográfica, ou seja, trabalhada numa lógica do signo ligado diretamente ao seu referente, deixando de ser apenas uma mímica, nasce a necessidade de entender

situações inerentes à fotografia em relação à arte contemporânea e suas amplas possibilidades de interpretação, algumas que ainda permanecem abertas e capazes de suscitar novas propostas de estudo e pesquisa.

Uma dessas propostas a ser estudada pode ser baseada em sua sincronização entre expressão artística e sua capacidade de documentar o efêmero, retratadas nas obras de autores que trabalham com esse bem-sucedido hibridismo, como o artista Vik Muniz. De acordo com Nelson Aguilar, crítico do livro *Mostra do Redescobrimento – Arte Contemporânea*, Vik Muniz se vale da memória de imagens culturalmente conhecidas para transformá-las num produto final que não apenas parece com o objeto a que se refere, suas obras são o próprio objeto, manifestando, portanto, uma referência à mesma “lógica do índice”, apresentada por Dubois.

"Antes de mais nada, Vik Muniz estabelece uma relação entre desenho e fotografia, entre memória e presente, já que toma como ponto de partida e reminiscência de uma imagem célebre, por exemplo, a de John Lennon em Manhattan. Ele desenha o clichê de memória. Nessa etapa, a aptidão mais solicitada é a da retenção, como se todas as reproduções dessa imagem tivessem desaparecido e como se contássemos apenas com o talento e a memória de Vik para fazê-la renascer (...)" (MOSTRA do Redescobrimento..., 2000:212).

A obra a que Nelson Aguilar se refere faz parte da série *Best of Life* (Melhores da *Life*), realizada por Vik no período de 1988 a 2000, remetendo-se a ícones da fotografia publicados pela revista *Life* entre 1936 e 1972. Na série, a

obra *Memory Rendering of Saigon Execution of a Vietcong Suspect* (Lembranças da execução de um suspeito vietcongue em Saigon), (Fig. 47), refere-se à foto de Eddie Adams em que um coronel do Vietnã do Sul executa um comunista do Norte em Saigon – rendendo ao fotógrafo o prêmio Pulitzer, o mais conceituado do jornalismo americano, em 1969. A foto, feita em 1968, mostra o momento exato em que a bala perfura a cabeça do prisioneiro e se tornou umas das imagens mais marcantes do conflito.



Fig. 47: Foto de Vik Muniz, *Memory Rendering of Saigon Execution of a Vietcong Suspect*, 1985-1995, sobre a foto *Street Execution of a Vietcong Prisoner*, de Eddie Adams (à direita), 1968

Para a realização desta obra e das demais imagens da série *Best of Life* (Melhores da *Life*), Vik usou apenas sua memória das fotos que viu numa revista *Life* que comprou em Chicago, Estados Unidos, em 1983. Depois de perder a revista, em 1987, ele resolveu desenhá-las a partir da lembrança que tinha delas. Os desenhos eram modificados a todo momento, com diferentes materiais (como

lápiz e caneta esferográfica), quando ele se lembrava de algum detalhe para ser acrescentado. Devido ao estado rudimentar que os desenhos apresentavam, Vik não os expôs, mas teve a ideia de fotografá-los, já que os defeitos não seriam tão visíveis se ele se utilizasse de um recurso fotográfico chamado de *soft focus* (em que as margens não são bem definidas, dando um aspecto esfumado à imagem).

A imagem residual, nesse caso, não precisa mais do que alguns detalhes adequados para preencher a lacuna que a separa do seu referente. Nesse processo, a sugestão e a manipulação são possíveis, assim como a própria experiência do artista afeta as imagens que ele vê e mantém na memória.

Outro fator determinante que podemos observar ao longo da carreira de Vik Muniz é a intervenção direta do artista no ambiente supondo o testemunho da imagem, isto é, a capacidade da fotografia levar ao público algo que não poderia ser visto sem esse recurso. A imagem fotográfica percorrendo a distância do espaço externo ao interno, ou seja, da ação do artista na natureza à exibição do seu registro em diferentes espaços.

De acordo com Boris Kossoy, em *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, muitas vezes, a arte fotográfica tem papel central de testemunho, tornando projetos realizados em lugares longínquos acessíveis ao público. Nessa

linha, a relação com o que a circunda, seja a natureza ou o posterior contexto de exibição, é o que confere à fotografia sentido e significação. É justamente nessa direção que a memória e a arte fotográfica dialogam.

“O dado real, registrado fotograficamente, corresponde a um produto documental elaborado cultural, técnica e esteticamente, portanto, ideologicamente: registro/criação. Trata-se de um binômio indivisível amalgamado na imagem fotográfica: dualidade ontológica que convive perenemente nos conteúdos fotográficos” (KOSSOY, 2002:34).

Trata-se, portanto, de um papel da fotografia não somente como um simples suporte, mas um ato que não pode ser separado ao tornar-se um registro da obra e, ao mesmo tempo, uma nova criação, ou seja, a obra em si. Até porque, mesmo representando a única maneira de dar visibilidade a algo inacessível, a fotografia permite a criação de uma nova imagem, com atributos óticos e representativos diferentes do primeiro processo de criação antes de ser fotografado.

Diante dessa visão, Cristina Freire, em *Arte conceitual e conceitualismos: anos 70 no acervo do MAC USP*, diz que é possível pensar como o papel da fotografia na arte contemporânea pode ser focado mediante diferentes olhares. Num primeiro momento, a necessidade de retratar o efêmero de um tipo de arte e noutro a criação de um novo objeto artístico.

“Como obra do instante ou do desenrolar de um processo, performances podem, de certo modo, permanecer no tempo pela documentação fotográfica, pelos vídeos e filmes que perenizam o

gesto fugaz. Muitas performances, no entanto, perderam-se pela inexistência de registros. Fotografias de performances, ao serem enviadas pelos artistas ao museu na década de 70, com a intenção de exibição, tornaram o registro, obra de arte” (FREIRE, 2000:28).

Essa possibilidade de transformar o ato, o efêmero, em arte fotográfica pode ser vista nas criações do artista Vik Muniz. Suas fotografias questionam o papel do original e da reprodução, fazendo com que a imagem fotográfica seja a memória de seus trabalhos laboriosamente construídos, realçando a natureza efêmera da produção humana.

Um exemplo desse caso pode ser visto em sua obra *Mona Lisa Dupla* (Fig. 48), da série *A partir de Warhol* (remetendo-se a Andy Warhol e sua utilização de representações de ícones artísticos durante a *Pop Art*, na década de 1960). Este trabalho é marcado pelo interesse e uso de materiais perecíveis (como é o caso da geleia e da pasta de amendoim utilizadas para criação dessa obra) – posteriormente fotografado pelo artista – e que não só justifica sua documentação para a apresentação ao espectador (já que a obra não poderia ser levada ao público por muito tempo), como acaba por tornar esse registro o próprio objeto artístico.



Fig. 48: Vik Muniz, *Mona Lisa Dupla*<sup>16</sup>, da série *A partir de Warhol*, 1999

Como vimos anteriormente, o uso de ícones artísticos, como o caso da *Mona Lisa*, não só nos remete a precursores de correntes artísticas as quais o artista busca referências, como Andy Warhol, que justifica seu trabalho mostrando que a cópia de uma cópia é sempre um original. Mas, a começar pela série *Crianças de Açúcar*, Vik Muniz mostrou interesse e deu continuidade a trabalhos com uma nova dimensão de significado em suas fotografias: a associação delas ao paladar. Uma imagem feita com uma substância comestível e identificável pelo espectador, com certeza trará à memória o gosto dessa mesma substância. Como

---

<sup>16</sup> Em algumas publicações, esta obra tem o título *Duas vezes Mona Lisa*.

nos coloca o artista, esse ato não está somente ligado a mais um sentido atribuído à arte visual, mas também intensifica a justificativa de sua documentação fotográfica com *status* de objeto artístico.

“No princípio não estava pensando em desenhar com comida, mas me via atraído por materiais perecíveis porque achava que seu uso justificaria o ato fotográfico. (...) Chocolate nos faz pensar em amor, luxúria, romance, obesidade, escatologia, manchas, culpa, etc – associações que, sem dúvida, provocam um curto-circuito no significado da imagem original” (MUNIZ, 2007:76).

Outro fator que está ligado ao uso de materiais inusitados – como a calda de chocolate vista em sua série *Imagens de Chocolate* (Fig. 49) – é o elemento temporal que passa a fazer parte do trabalho já que, diferente da tinta – por exemplo – que é própria à pintura, o chocolate, a geleia ou o molho de tomate, são substâncias que apresentam variadas reações ao serem utilizadas para outras finalidades que não as próprias a elas, como o processo de secagem e o resultado das cores – este último justifica o início do trabalho de Vik Muniz com fotografias coloridas, já que as cores, nesse caso, eram fundamentais para a identificação dos novos elementos e efeitos visuais na obra. O brilho da geleia ou da calda de chocolate, por exemplo, tinham que ser retratados rapidamente, senão perderiam justamente aquela sensação “palatável” a ser reconhecida pelo espectador e que era desejada pelo artista.



Fig. 49: Vik Muniz, *Indíviduos*, da série *Imagens de Chocolate*, 1997

Encontramos também, nas séries criadas a partir de alimentos que substituem o uso das tintas em seus trabalhos, a segunda grande tendência histórica, citada por Philippe Dubois: a vista aérea da obra, a qual levanta outra questão, a interpretação. De acordo com Dubois, a partir de 1914, artistas suprematistas, como Lissitzky e Malévitch, interessaram-se pela fotografia aérea –

o que também se deu devido aos tempos de guerra e, com ela, o desenvolvimento tecnológico, de armamentos, instrumentos óticos e da aviação em si – a qual permitia, tanto tomadas feitas de cima, exibindo paisagens terrestres transformadas, dificultando a identificação, sem horizonte, profundidade, ou seja, abstratizadas, permitindo formas a serem interpretadas ou, ao contrário, tomadas feitas do solo – antiaéreas – na vertical, mostrando aviões em vôo, compondo diferentes arranjos no céu.

A importância dessa nova visão e forma de pensamento supematista, isto é, noções de um novo espaço plástico e teórico, universal, flutuante, giratório, é a definição de um modo bem diferente de percepção e de representação do espaço, diferente da perspectiva clássica monocular e, com isso, de acordo com Dubois, “um novo tipo de relação entre o sujeito e o mundo” (1994:262), já que, anteriormente, na representação clássica, os dados são regimentados pela mesma estrutura rigorosa: o ponto de vista do homem de pé, no chão, de frente à obra ou o objeto a ser representado, observando um mundo horizontal. Com a visão aérea, essa relação muda, gira, flutua, sem estar presa a uma estrutura fixa, perdendo o sentido, podendo ser vista de todos os lados com coerência, com pontos de vista suspensos e móveis.

“(…) o sujeito não está detido numa posição, e o espaço que ele observa não é determinado de uma vez por todas: independência, instabilidade, motilidade de um e de outro. Daí o intenso sentimento de liberdade que está ligado a esse ponto de vista

aéreo e também a impressão de experiência sensitiva que o acompanha (a foto aérea como arte cenestésica)” (DUBOIS, 2007:262).

Dubois nos aponta que a ideia de que a fotografia aérea – como uma sensação de experimentação por parte do observador – ao contrário de outras formas (terrestres), transforma o real num mundo a ser descoberto, codificado, levantando, portanto, a questão da interpretação, da leitura por parte do espectador. E isso não se dá somente devido ao fato de que objetos vistos de cima ficam difíceis de reconhecer, mas também pelo fato de que suas dimensões estéticas se tornam muito ambíguas, isto é, a diferença entre saliências e ocios, concavidades, etc, extinguem-se, colocando-nos diante de uma realidade transformada, em algo que necessita, que pede uma decodificação, colocando uma ruptura entre o ângulo de visão sob o qual a foto foi feita e outro ângulo que é necessário para compreendê-la.

O trabalho de Jackson Pollock, como vimos anteriormente (Fig. 16), também nos remete aos fundamentos da fotografia aérea, como a perda de um ponto de vista único, sua técnica de gotejamento em que o corpo ganha uma visão de cima, com a tela no chão, deitada, os movimentos do corpo e do pincel, até o levantamento da obra na posição vertical e a escolha do ponto de vista, a distância correta, escolhida para a observação da mesma, para decifrar os elementos que a compõem. É nesse sentido que as obras de Vik Muniz,

principalmente a partir das séries em que o artista pinta, desenha ou produz montagens feitas sob um novo ângulo – o de cima – adquirem a possibilidade de uma dissolução do olhar do espectador e, com ela, a relação do sujeito com o espaço, o jogo da criação e da percepção, da imersão do corpo com o reerguimento do olhar, tornando sua interpretação ainda mais intensa, mais convidativa.

“E um trabalho, experiências, com o intuito de aproximar ou constituir uma outra forma de olhar e de inteligência das coisas. Uma superação do humanismo e uma tentativa em direção a uma espécie de ‘angelismo’ da representação, A fotografia não se destina sempre estritamente apenas às representações ‘terrestres e humanas’ que sempre lhe foram reconhecidas. A foto também pode nos fazer decolar, fazer o real oscilar em direção ao irrepresentável mais fundamental e mais experimental, pode nos revelar seu ‘ser-anjo’, esquecido ou oculto com demasiada frequência” (DUBOIS, 2007:268).

O trabalho de Muniz passa a ter, portanto, depois de 1997, com as novas séries de trabalhos confeccionados plasticamente a partir de um ângulo aéreo, como *Imagens de Chocolate*, *A partir de Warhol*, *Imagens de Tinta* e muitos de seus trabalhos subsequentes, essa nova relação entre criação e percepção. O hibridismo das artes plásticas e a fotografia, desempenhando um papel contínuo de simbiose entre espaço, tempo, perspectiva, luz e cor – permitindo ao espectador uma experiência mais profunda e, de acordo com Dubois, “cenestésica”.

### 2.3 - *Imagens de (qualquer) coisa*<sup>17</sup>

Depois de trabalhar com materiais perecíveis, comestíveis, úteis e agradáveis aos olhos, Vik Muniz também se interessou pelo oposto: o inútil (para alguns), o feio, o sujo, o resto. As séries como *O Depois*, *Imagens de Sucata* e *Imagens de Lixo*, destacam-se pelo uso de um novo elemento nas obras do artista: o lixo. Sucata ou qualquer outro tipo de material descartável, reutilizável ou não, começam a integrar suas gigantescas composições, só possíveis de serem vistas pelo público através da fotografia.

Dessa vez, Vik não foi inspirado pela sensação causada no espectador pelos órgãos dos sentidos isolados – como o paladar – mas tanto pelo apelo social das imagens, como pelas inúmeras possibilidades de se trabalhar com elementos diferentes que, combinados, conseguiriam expressões plásticas de cores, formas e sombreamentos. A ideia tem início em 1998, com a série *O Depois*, (Fig. 50), para uma nova proposta a ser apresentada na Bienal de São Paulo e tem, como ponto motivador, o caráter social impregnado não só no motivo final retratado nas obras, ou seja, crianças – nesse caso fotografadas em cenas de livros de

---

<sup>17</sup> Este intertítulo que faz referência à maior parte das séries de trabalhos do artista Vik Muniz, que tem o costume de intitulá-las como “*Imagens de*”, acrescida do material utilizado para a parte plástica da confecção da obra. Ex: *Imagens de Revistas*, *Imagens de Lixo*, *Imagens de Papel*, *Imagens de Tinta*, etc.

histórias, transformadas em imagens com lixo colorido recolhido das ruas depois do Carnaval e novamente fotografadas – ou catadores de lixo, assim como obras de arte (como representações das pinturas de Goya ou Caravaggio) que se opõem ao material utilizado, como as próprias condições com as quais são realizadas e o destino de suas vendas (Fig. 51).



Fig. 50: Vik Muniz, *Angélica*, da série *O Depois*, 1998



Fig. 51: Vik Muniz, *Narciso*, baseado em *Caravaggio*, da série *Imagens de Sucatas*, 2005

Um fator importante encontrado no hibridismo dessas grandes montagens e a fotografia será o ponto de vista da câmera, o mesmo utilizado pelo projetor que o ajuda a compor as imagens no chão, criando uma visão distorcida do elemento plástico, que só será corrigida, posteriormente, pela fotografia. A parte plástica das

obras de Vik Muniz, isto é, a concepção inicial de seu trabalho passa a ter, também, um novo diferencial: o tamanho. Das montagens com calda de chocolate, geleia ou pasta de amendoim – que são apresentadas em formatos fotográficos maiores do que os originalmente plásticos – a apresentação final não necessita de um tamanho muito grande para que a percepção do observador seja confundida.

Na composição da obra *Duas Bandeiras*, de 2007, podemos observar que a técnica usada é mesma (Fig. 52), o que a difere são justamente as proporções. Tanto a parte plástica do trabalho, envolvendo apenas o próprio artista, em posição horizontal, olhando a montagem de cima, acertando detalhes nos quais ele não necessita se afastar da obra para percebê-los, como a realização da foto final, na qual a câmera se projeta na mesma posição que os olhos humanos necessitariam para visualizá-la por completo, de cima para baixo, na horizontal. A diferença será no formato final impresso na fotografia que se tornará o objeto artístico. Ao observarmos a foto pronta, exposta verticalmente, temos a sensação de que ela é maior do que realmente foi produzida plasticamente – o que não é verdade, já que ambas têm proporções bem parecidas.

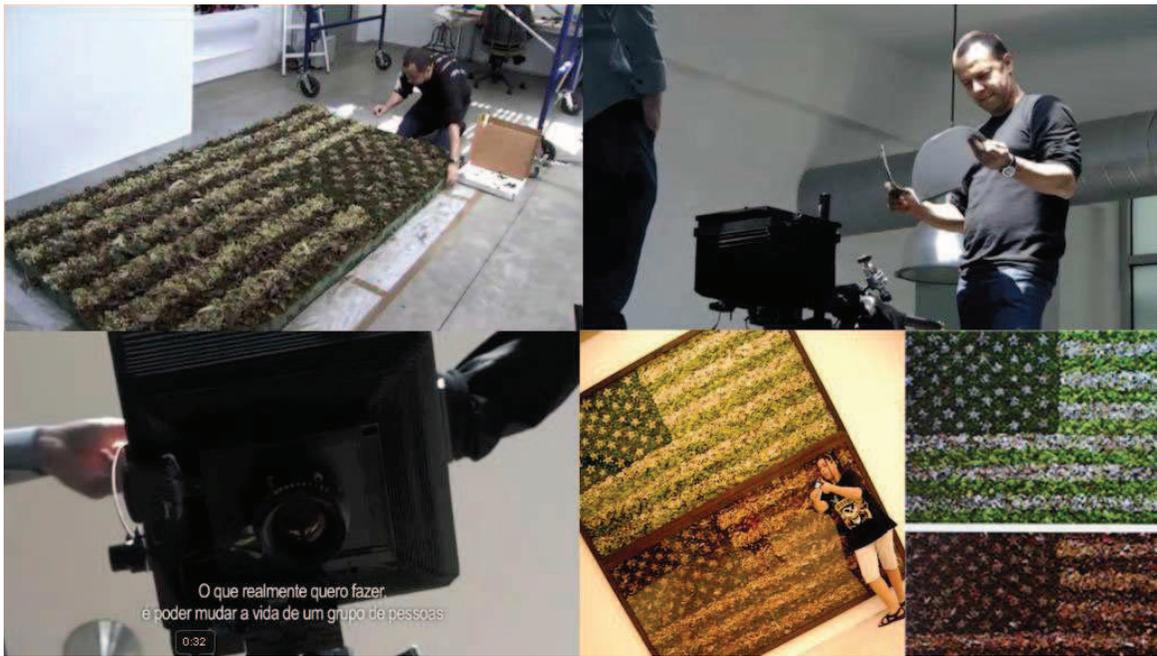


Fig. 52: Cenas extraídas do documentário *Lixo Extraordinário*, 2010. Processo de confecção plástica e fotográfica da obra *Duas Bandeiras*, 2007. Espectador próximo à obra exposta no Museu de Arte de São Paulo, em 2009.

Vik consegue iludir o olhar como se a imagem de Narciso (Fig. 51) estivesse perfeitamente espelhada, quando, na verdade, na linha d'água apenas algumas peças o sejam. No restante da obra podemos notar a assimetria. Esta obra, *Narciso*, baseado em *Caravaggio*, da série composta com sucata urbana é realizada numa escala muito superior à foto, sendo utilizadas correções na imagem. Essa escala muda de acordo com a intenção do artista.

Ao ver a obra de longe, pendurada na parede, o espectador tem uma versão rebuscada da *Mona Lisa* (Fig. 48), por exemplo. Ao se aproximar, o artista possibilita, pela ampliação fotográfica, que seja revelada a substância utilizada para compor a obra plástica – nesse caso a geleia ou a pasta de amendoim – ao mesmo tempo em que deixa de lado a referência icônica que utiliza.

Nas séries com lixo, sucata, material reciclável e outros elementos menores, a ideia é a mesma, mas a percepção final exige formatos ainda maiores. Por utilizar objetos pequenos, variados, formando conjuntos, combinação de cores, composições que, para se tornarem visíveis necessitariam de um espaço plástico maior – se tivessem que ser apresentados em diferentes ângulos em sua forma inicial – consequentemente exigem um afastamento maior da câmera no momento do registro, dando uma forma significativa para a representação final a ser mostrada ao espectador. As montagens com lixo, por exemplo, saíram do cenário das obras anteriores – feitas no próprio estúdio do artista – e tomaram proporções plásticas gigantescas – para galpões (Fig. 53).



Fig. 53: Vista de cima do galpão utilizado por Vik Muniz para a confecção das obras que compõem a série *Imagens de Lixo*, 2008

Essas diferentes dimensões propositais tomadas pelo artista tornam possível esse jogo de interpretação entre o plástico e o fotográfico, possibilitadas pela composição aérea aliada a outros recursos óticos. Em 2002, por exemplo, seguindo esse exemplo, Vik Muniz deu início à série *Earthworks* (trabalhos de terraplenagem), (Fig. 54), que consistia em desenhos de utensílios domésticos medindo de 120 a 180 metros, gravados no solo de uma mina de ferro brasileira,

usando uma escavadeira. Ele fotografou esses desenhos de um helicóptero (Fig. 55). Usando a mesma câmera, fotografou uma segunda versão, medindo não mais que 30 centímetros. Imprimiu as imagens no mesmo tamanho, fazendo com que o espectador tivesse que descobrir a diferença entre os modelos e o real trabalho sobre a terra.



Fig. 54: Vik Muniz, *Tesoura*, da série *Earthworks*, 2002



Fig. 55: Vik Muniz fotografando de helicóptero

## 2.4 - Do lixo ao luxo (ou vice-versa)

O espaço fotográfico corresponde a um recorte. A fotografia fraciona, levanta, isola, capta, recortando uma porção de extensão. Este recorte aparece como pedaço único e singular de um espaço que contém um tempo retido e indissociável, literalmente cortado ao vivo, apesar de eixos temporais e espaciais serem diferentes (DUBOIS, 2007:177). Portanto, Vik Muniz acaba atuando como fotógrafo do extremo oposto do Vik Muniz artista plástico, que esboça, organiza as formas, distribui as superfícies, dispõe as cores. Para ambos, antes da obtenção desse espaço de representação há uma ação em comum, a escolha, a seleção, do que considera importante salientar, separando daquilo que tem valor para os interesses de seus enunciados, definindo o que deve ou não ser representado em

detrimento do que deve ser desprezado como acessório, numa organização de objetos visíveis, num processo classificatório. O discernimento do que deve ser escolhido para ser representado na parte plástica ou na fotografia está longe de ser aleatório ou gratuito, já que pressupõe a intenção de uma orientação, no sentido de prescrever uma “leitura”.

Os planos são configurados por intermédio dos dois meios misturados como instrumentos que organizam a composição de acordo com a intenção do artista. O artista, consciente (ou, às vezes, intuitivamente), vale-se da percepção visual para dirigir suas mensagens. Para isso, conta com a experiência do observador, aliada às variedades de efeitos visuais obtidas pelos meios (ARNHEIM, 1998:226). Na produção de híbridos plásticos-fotográficos, como o caso dos trabalhos de Vik Muniz, essas relações estabelecem intercâmbios em que, muitas vezes, um substitui o outro.

Em relação ao tempo, paralelo nesse caso, quando concretizado em um trabalho que traduz uma interface entre a fotografia e as artes plásticas, introduz uma lógica de adesão indicial da conexão física com um desligamento da relação com o real. Registro, revelação de algo que possivelmente não vimos, mas estava ali. Dois universos que convivem e confluem em outro tempo. O tempo desta terceira arte, que nasce do atrito dos dois meios, resultado da mescla de um

tempo estanque com outro que flui. Então, é possível misturar estas temporalidades, ressignificando-as.

Com essa nova proposta, Muniz nos defronta com a terceira tendência apresentada por Philippe Dubois, em sua obra *O ato fotográfico e outros ensaios*, a inversão, ou seja, a imagem trazida novamente a condição de objeto. As obras da série *Imagens de Lixo*, por exemplo, são produzidas a partir de uma fotografia inicial, aquela que será, posteriormente, copiada num trabalho plástico com a utilização do lixo (Fig. 54). Em alguns casos dessa série, a foto representa algo relacionado ao que está realmente retratando: o cotidiano de um catador de lixo. Em outras, como no caso da obra *Marat*, que retrata o catador de lixo do Jardim Gramacho, Sebastião, ela ainda nos remete à obra *A morte de Marat*, de Jacques-Louis David, 1793 (Fig. 55).



Fig. 54: Frame do filme *Lixo Extraordinário*, em que Vik Muniz fotografa o catador de lixo Sebastião para a composição da obra *Marat*, da série *Imagens de Lixo*



Fig. 55: Da esquerda para a direita: *A morte de Marat*, de Jacques-Louis David, 1793, a foto realizada por Vik Muniz para a concepção do trabalho *Marat*, da série *Imagens de Lixo*, e, por último, a obra final

Essa mistura de materiais (signos) corresponde a jogos de combinações simbólicas, ou seja, a utilização da foto como início do processo (inclusive para documentar), em seguida integrá-la à obra (Fig. 56), impregnar-se com sua lógica (do traço, impressão, marca) e, finalmente, inverter os papéis, por voltar a própria fotografia como prática primeira artística (Fig. 57), que por sua vez tomará emprestado a lógica das artes de ação de alguns de seus usos criadores.



Fig. 56: Vik Muniz observa a foto original de Magna, catadora de lixo do Jardim Gramacho, comparando-a com a confecção plástica de lixo da mesma imagem abaixo



Fig. 57: Resultado final da obra (fotográfica) *A Cigana (Magna)*, 2008

Portanto, de acordo com DUBOIS (2007:268), é aí que se encontra a terceira figura fundadora das relações entre a fotografia e a arte contemporânea. A marca física de uma presença, superfície abstrata e destacada de qualquer referência espacial, a foto torna-se também um verdadeiro material, um dado icônico em estado bruto, que pode ser manipulado como qualquer outra substância concreta, como nas artes plásticas, por exemplo, na qual podemos recortar, combinar, juntar, separar. E assim, todavia, pode ser integrada em diversas realizações artísticas, em que o jogo de comparações consegue exibir todos os seus efeitos.

Podemos perceber que há sempre, independente do objetivo particular do artista, uma espécie de vontade dupla na realização desse tipo de hibridismo. Por um lado, o artista quer integrar a imagem fotográfica, com suas características próprias, num tipo de mescla de suportes, como se essa imagem tivesse que ser trazida de volta à condição de objeto (quase que de consumo) e, de outro lado, a vontade de que essa mixagem de materiais faça correspondência com esse jogo de combinações simbólicas, ou seja, a associação de fragmentos fotográficos empregando todas as comparações possíveis, uma acoplagem de ideias, muitas vezes num sentido de contestação ou crítica.

Há também a questão da representação, ou seja, colocar em evidência (muitas vezes demasiada) aquilo que se quer representar, isto é, tornar-se excessivo, acrescentar, fazer um exagero representativo. Vik Muniz projeta um slide no chão de um galpão enorme e nele constrói a imagem projetada, desmensuradamente aumentada, forçando seus parâmetros e códigos de representação, como o *fou*, o grão da foto, a luz – nota-se, inclusive, nas imagens das montagens das obras com lixo, que grande parte da formação plástica da figura é feita por material em pó, como terra (Fig. 58), e outra é colocada em destaque com materiais maiores – todo tipo de material descartado no aterro sanitário – e que não pode ser reciclado, também conhecido pelos catadores como “karina”.

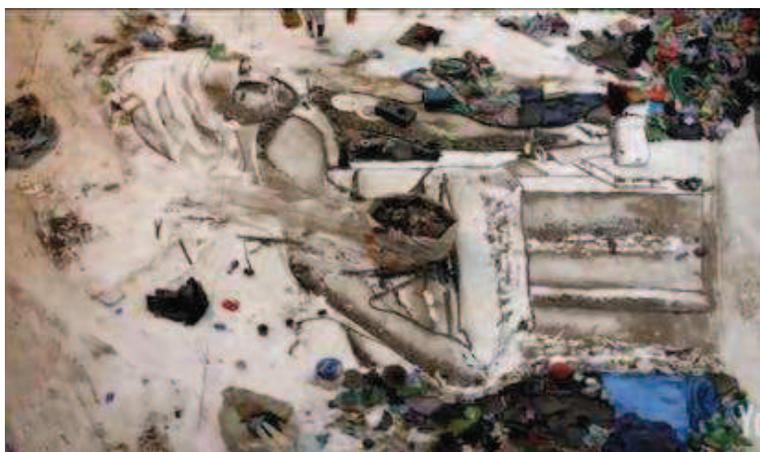


Fig. 58: Confeção da obra *Marat*. Vemos vários objetos realizando formações ainda não identificáveis desse ângulo de tomada, assim como muita poeira e terra fazendo toda a identificação do *fou*, luz e sombreamentos da obra

Com isso, o artista faz com que surjam todos os excedentes reais dessa imagem. Podemos, portanto, dizer que ele cria o original com base em uma reprodução, fazendo com que a fotografia inicial esteja completamente impregnada na parte plástica da obra que será novamente fotografada. Essa técnica é usada não só como um hibridismo entre dois segmentos das artes visuais, mas devido à proporção tomada pelo objeto artístico final e sua enorme gama de representações, exige um verdadeiro deslocamento do espectador, que acaba por descobrir visões variadas e articuladas da obra, uma estratégia capaz de suscitar questionamentos mais intensos em que as observa.

Num último momento, podemos dizer que Vik Muniz conseguiu, com essa série de imagens feitas em grandes proporções plásticas, de técnica e de interpretação, ir do lixo ao luxo e vice-versa. Da transformação do lixo – algo de certa forma inútil – no luxo de um objeto artístico valorizado na arte contemporânea, assim como no mercado que a representa. A obra *Marat (Sebastião)*, por exemplo, foi vendida em 2009, num leilão da Phillips de Pury, em Londres, por 28 mil libras (74 mil reais), (Fig. 59). O dinheiro foi revertido para a Associação dos Catadores de Lixo do Jardim Gramacho, local onde o artista retratou e executou suas obras.



Fig. 59: Cena extraída do documentário *Lixo Extraordinário*, 2010, na qual a obra *Marat*, de Vik Muniz, é leiloada em Londres por 74 mil reais – revertidos para os catadores de lixo que a executam num aterro sanitário do Rio de Janeiro

É justamente nesse ponto em que nos deparamos com mais um papel importante para essa gama de interpretações possibilitadas pelo uso da arte híbrida de Vik Muniz. E nesse papel é que encontramos a inversão mencionada anteriormente, isto é, do luxo ao lixo. Podemos exemplificar essa interpretação se pararmos para pensar no motivo em que Vik Muniz parodia o trabalho de Jacques-Louis David, retratando com lixo a obra *A morte de Marat*.

Jacques-Louis David retratou em grande estilo o revolucionário Jean-Paul Marat (1743-1793), seu amigo pessoal, no momento de sua morte. Marat foi

assassinado por Charlotte Corday – na banheira em que permanecia boa parte do tempo cheia de água com sais minerais para a imersão que o ajudava a controlar o desconforto causado pela doença de pele que o afligia. É verdade que esse quadro está entre os mais conhecidos no mundo, mas só isso não justifica sua reprodução por Vik Muniz. O fato de “Marat” estar no título da obra de Vik também não é por acaso. Então, por que a escolha de *A Morte de Marat*, de Jacques-Louis David e não, digamos, *O grito*, de Edward Munch, ou qualquer outra obra?

Jean-Paul Marat foi médico, filósofo, cientista, ensaísta, jornalista e panfletário, que ficou mais conhecido por sua participação nos eventos políticos e que na companhia de Danton e de Robespierre levaram a França à Revolução. Marat advogou reformas básicas a favor dos pobres e perseguição constante aos inimigos do povo. Foi assassinado por Charlotte Corday que, disfarçada de colaboradora do movimento, chegou à sua casa e o esfaqueou.

Com isso, a alusão que Vik Muniz faz em seu trabalho no aterro de Gramacho passa a ter uma conotação muito mais forte do que simplesmente uma referência histórica, mas sobretudo no impacto dos ícones artísticos que o precederam e seus “significados”, ou seja, a representação, a cópia é muito mais de seu conceito político embutido, do que propriamente seu conceito visual. No

“eco visual” de um líder revolucionário, que foi assassinado justamente por causa de suas posições em defesa do povo, Vik Muniz faz o seu próprio panfleto revolucionário, seu próprio discurso político transformando, para muitos críticos da arte contemporânea, o luxo da obra de de Jacques-Louis David em um simples panfleto de papel reciclável, com uma técnica inegavelmente atrativa, mas – por vezes – excessivamente mercadológica.

## **Considerações finais**

Concluiremos aqui esse estudo, sabendo que ainda existe um grande número de representações importantes, não só as de Vik Muniz, mas todas aquelas que se utilizam do hibridismo entre as artes visuais para compor o cenário da arte contemporânea. Quisemos simplesmente, ao longo desse “percurso pelas obras de Vik Muniz”, identificar gêneros, recortes, agrupamentos, isto é, propor uma reflexão, um diálogo entre a fotografia e outros segmentos das artes visuais contemporâneas, identificando, sobretudo, momentos em que elas se tornam indiscerníveis em dois territórios criativos ilimitados.

Nesse processo, que só foi alcançado através da fundamentação na leitura de autores especializados e em inúmeros relatos e observações de artistas e suas obras, tanto do passado como da atualidade, foi possível complementar um trabalho mais criterioso que envolveu não só as articulações entre fotografia e outros segmentos das artes visuais, mas também condições para racionalizar esses arranjos.

As histórias e as pessoas, não somente aquelas que encontramos nos livros ou na academia, também contribuíram para forçar as pálpebras a se abrirem para novos olhares, aqueles que muitas vezes encantaram as pupilas com luz e

noutras, fizeram descobrir lentes e leituras mais críticas, capazes de penetrar no emaranhado das motivações humanas pelas artes, mas, de certa forma, privilegiando mais problemáticas do que indivíduos (embora sejam eles os autores que as tornam possíveis).

Vik Muniz, assim como outros artistas mencionados nesse estudo, que utilizaram a fotografia e outras formas de arte em suas obras, basearam-se no pressuposto de que, na emissão de qualquer tipo de mensagem, é possível estabelecer uma dialética entre os signos da realidade apreendida e os signos inerentes à linguagem técnica empregada. E dentro delas, a mesma realidade pode gerar diferentes interpretações, mas que de alguma forma, podem se complementar.

Com suas obras, Vik Muniz consegue realizar um diálogo com essas duas formas de fazer arte, já que as imagens fotográficas exploradas por ele não se limitam a ser apenas instrumentos de uma reprodução de documentação da imagem. São, de prontidão, um “pensamento” ligado à própria concepção de um projeto artístico. Tanto o meio mecânico como o trabalho plástico, imbuídos do mesmo objetivo, acabam por construir uma ideia.

Repensando os fatores que influenciam o artista em sua subjetividade, seu meio, ideologias e materialização de uma obra, foi possível desenvolver reflexões, recordando as etapas desenvolvidas, numa espécie de estudo retroativo de todo o processo criativo, tornando conscientes valores, condicionamentos, questionamentos. O texto que se escreve sobre um trabalho de arte vai se gestando como as próprias obras que encontramos no caminho, retomando-se e reavaliando-se a todo o momento. A cada frase relida, um detalhe ainda despercebido em um trabalho, palavras de autores que há tempos constroem suas visões sobre o universo artístico, outros pensamentos surgiam, transformando a concepção inicial em uma orquestração de ideias que, num comparativo com algumas obras de Vik Muniz, revelam e desvelam.

Gradualmente, as duas linguagens – a fotográfica e a que a ela se mesclava – manifestavam suas visualidades, esboçando interferências entre si, entrelaçando-se, incidindo umas sobre as outras, apresentando modos expressivos particulares, enfim, configurando um novo tipo de arte. As especificidades originais de cada procedimento são incorporadas nas representações icônicas e, assim, instaura-se um código visual diferente, próprio desse hibridismo.

De um lado, a fotografia colocando elementos que constituem sua especificidade como o documento objetivo, fragmento da realidade, seu registro instantâneo, o congelar de um movimento, a retenção do tempo, a memória do mundo. Por outro, as artes plásticas, pictóricas e alguns de seus signos paradigmáticos, como as qualidades de textura, falta de nitidez, tons, contrastes, a deformação, a articulação e a possibilidade de manipulação das formas. E, enfim, a interação entre o procedimento manual e espontâneo em sua origem e um procedimento técnico programado, combinando ambas as formas de linguagem que determinam esta arte híbrida – numa busca incessante de redobrar o sentido do conteúdo final, tornando-o mais fantástico, mais interessante e explícito, mais criativo e comunicativo.

Por fim, esse atrito provocado entre elas e que produz uma terceira linguagem, englobando e manipulando muitas variantes, compondo uma mensagem na qual cada elemento passa a ser combinado, configura-se por meio de uma, ou várias, intenções e de uma verdadeira estratégia de visualização. No produto final, filho híbrido, as formas e conteúdos iniciais não são mais os mesmos que os geraram. Quando olhamos, vemos um ser único, com sua própria aura, mas assim como em qualquer filho, se o fitarmos por mais algum tempo, encontramos os traços de um pai, uma mãe, assim como seus antecessores – o

que, na arte, podemos chamar de hereditariedade de ideias, processos, técnicas, inspirações, ideologias.

Assim como Vik Muniz, muitos outros artistas, técnicas, obras, fórmulas e formas novas ainda aguardam pela descoberta de um, ou melhor, vários olhares. A história das relações híbridas permanece, por hora, aberta ao infinito.

## Referências bibliográficas

AMARAL, Aracy. *Vik Muniz: o ilusionismo além da aparência especular*. In: MUNIZ, Vik. *Ver para crer*. Texto Aracy Amaral, Beth Wilson. São Paulo: MAM, 2001.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea – uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 1993.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual - (nova versão) – 12<sup>a</sup>. ed.*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1994.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual e conceitualismos: anos 70 no acervo do MAC USP*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 2000.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo - arte conceitual no museu*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 1999.

FREUND, Giselle. *La fotografia como documento social*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

GULLAR, Ferreira. *Dentro da noite veloz & Poema sujo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

GROSENICK, Uta (org.); RIEMSCHEIDER, Burkhard (org.). *Art Now: 81 Artistas no Limiar do Novo Milênio*. Germany: Taschen, 2002.

H. W, Janson; JANSON, Antony F. *Iniciação à história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2ª ed., 1996.

HERKENHOFF, Paulo; KAZ, Leonel (org); LODDI, Nigge (org). *Vik*. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2009.

KOSSOY, Boris. *A fotografia como fonte histórica*. São Paulo: Museu da Indústria Comércio e Tecnologia de São Paulo, 1980.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão espetacular*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MAINARDI, Diogo. Mister Maker. *Veja.com*, São Paulo, maio. 2009. Disponível em: < <http://veja.abril.com.br/130509/mainardi.shtml>>. Acesso em: jun. 2011.

MARTÍ, Silas. *O mundo a partir de Nova York*. *Bravo Online*, São Paulo, jan. 2009. Artes Plásticas. Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/artesplasticas.html>>. Acesso em: jun. 2011.

MICHALS, Duane. *Foto Follies. How Photography Lost Its Virginity on the Way to the Bank*. United Kingdom: Thames & Hudson Ltd, 2006.

MONTEIRO, Karla. *Vik Muniz: onipresente e polêmico, o artista plástico quer ser ainda mais pop*. Globo.com, Rio de Janeiro, ago. 2010. Cultura. Disponível em: < <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2010/08/20.asp>>. Acesso em: jun. 2011.

MORESCHI, Bruno. *A Forma Fácil*. Bravo Online, São Paulo, jun. 2009. Artes Plásticas. Disponível em: < <http://bravonline.abril.com.br/artesplasticas/forma-facil-473610.shtml>> . Acesso em: jun. 2011.

MOSTRA do Redescobrimento. *Arte Contemporânea*. Curadoria geral Nelson Aguilar; apresentação Edemar Cid Ferreira. São Paulo, 2000.

MUNIZ, Vik. *Reflex: Vik Muniz de A a Z*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PERL, Jed. *New art city: Nova York, capital da arte moderna*. Tradução: Vera Pereira, Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª ed. 2003.

RAPOSO, Anna Carolina. *Faz sentido uma arte só para os "militares"?* Bravo Online, São Paulo, maio. 2009. Cinema. Assunto do dia. Disponível em: <

<http://bravonline.abril.com.br/conteudo/assunto/faz-sentido-arte-so-militares-470448.shtml>>. Acesso em: jun.2009.

ROBERTS, Pam. *Alfred Stieglitz, la galerie '291' et Camera Work*. In: *Camera Work: the complete illustrations 1903-1917*. Köln: Taschen, 1997.

RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SHAKESPEARE, William. *Antônio e Cleópatra*. Acessível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/cleo.html>.

STRICKLAND, Carol. *Arte Comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Tradução: Ângela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

## Bibliografia

ANDRADE, Roseane de. *Fotografia e Antropologia: olhares fora-dentro*. São Paulo: Estação Liberdade; EDUC, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*/ Walter Benjamin; tradução Sérgio Paulo Rouanet – 7ª ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994. – (Obras Escolhidas; v.1).

CALLE, Sophie. *Histórias reais*. Sophie Calle; tradução Hortencia Santos Lencastre. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

CHAUÍ, Marilena. *Janela da alma, espelho do mundo* in NOVAES, Adauto [et al]. *O Olhar*. São Paulo: companhia das Letras, 1988.

CHIODETTO, Eder. *O Lugar do escritor*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

COEN, Rosa. *Motivações pictóricas e multimedias na obra de Peter Greenaway*.

São Paulo: Ferrari Editora e Artes Gráficas, 2008.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ENTLER, Ronaldo. *Para Releer a Câmara Clara*. Disponível em:

<[www.entler.com.br](http://www.entler.com.br)>, 2006. Acesso em: fev. 2010.

FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia – usos e funções no séc. XIX*. São Paulo:

Edusp, 1998.

FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.

FIGUEIREDO, Lucy. *Imagens polifônicas: corpo e fotografia*. São Paulo:

Annablume; Fapesp, 2007.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de

Oliveira e Ana Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus, 1996.

KRAUSS, Rosalind. *Os caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Editora Cultrix Ltda, 1964.

NEIVA JR, Eduardo. *A imagem*. São Paulo: Editora Ática, 2ª ed., 1994.

NOVAES, Aduato (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SAMAIN, Etienne (org.) *O Fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 1996.

SONTAG, Susan. *Ensaaios sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

## Referências Iconográficas

Figura 1: Georges Braque, Le Courier, 1913. In: H. W, Janson; JANSON, Antony F. Iniciação à história da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2ª ed., 1996.

Figura 2: Gino Severini, Nature morte à la revue littéraire "Nord Sud" (Hommage à Reverdy), 1917. In: <http://www.arte.it>

Figura 3: Max Ernst, 1 Placa de Cobre, 1 Placa de Zinco, 1 Pano de Borracha, 2 Compassos de Calibre, 1 Telescópio de Cano de Esgoto, 1 Homem na Tubulação, 1920. In: H. W, Janson; JANSON, Antony F. Iniciação à história da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2ª ed., 1996.

Figura 4: Hannah Höch, Corte com a Faca de Cozinha Dada pela última Cerveja de Barriga Weimar Cultural na Alemanha, de 1919, e Raoul Hausmann, ABCD (auto retrato), 1923-1924. In: ELGER, Dietmar. Dadaísmo. Germany: Taschen, 2004.

Figura 5: John Heartfield. Assim como na Idade Média, também no Terceiro Reich, 1934. In: <http://www.towson.edu/heartfield/artarchive.html>

Figura 6: Max Ernst, Totem e Tabu, 1941. In: LEROY, Klingsohr Cathrin. Surrealismo. Germany: Taschen, 2004.

Figura 7: Robert Rauschenberg, First Landing Jump, 1961. In: <http://www.guggenheim.org/new-york>

Figura 8: Arman, Arteriosclerose, 1961. In: <http://www.armanstudio.com/>

Figura 9: Mimmo (Domenico) Rotella, I due evasi, 1960. In: <http://www.mimmorotella.it/>

Figura 10: Vik Muniz aos três anos, São Paulo, 1964. In: MUNIZ, Vik. Reflex: Vik Muniz de A a Z. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Figura 11: Hélio Oiticica/Neville D'Almeida, CC3 - 27 Maileryn, 1973-2003, c-print montado sobre alumínio, ed. 3/12, 74 x 114 cm. In: <http://www.itaucultural.org.br/>, Programa Hélio Oiticica.

Figura 12: Vik Muniz, Marlene Dietrich, da série Imagens de Diamantes, 2004. In: HERKENHOFF, Paulo; KAZ, Leonel (org); LODDI, Nigge (org). Vik. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2009.

Figura 13: Chuck Close, Self-Portrait, 2004-2005, oil on canvas, 102x86", Private Collection, New York. In: <http://www.chuckclose.coe.uh.edu/>

Figura 14: Vik Muniz, Auto-retrato (frente), Imagens de Revistas, 2003. In: HERKENHOFF, Paulo; KAZ, Leonel (org); LODDI, Nigge (org). Vik. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2009.

Figura 15: Vik Muniz, Chuck, 2001. In: MUNIZ, Vik. Reflex: Vik Muniz de A a Z. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Figura 16: Hans Namuth, Jackson Pollock, 1951 e Vik Muniz, Action Photo, baseado em Hans Namuth, Imagens de Chocolate, 1997. In: HERKENHOFF, Paulo; KAZ, Leonel (org); LODDI, Nigge (org). Vik. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2009 e <http://www.npg.si.edu/exh/namuth/index5.htm>

Figura 17: Arthur Simms, Carnival, 2005. In: <http://arthursimms.com>

Figura 18: Peter Paul Rubens, Clara Serena Rubens, c.1616. In: <http://www.liechtensteinmuseum.at>

Figura 19: John LeKay, Concrete Crutches, 1987. In: <http://www.johnlekay.com/>

Figura 20: Jeff Koons, Puppy, 1992. In: <http://www.jeffkoons.com/>

Figura 21: Vik Muniz, Duas Bandeiras, 2007. In: HERKENHOFF, Paulo; KAZ, Leonel (org); LODDI, Nigge (org). Vik. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2009.

Figura 22: Giuseppe Arcimboldo, A Primavera, 1573. In: <http://www.giuseppe-arcimboldo.org/>

Figura 23: Vik Muniz, Crânio de Palhaço (série Relíquias), 1989. In: MUNIZ, Vik. Reflex: Vik Muniz de A a Z. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Figura 24: Vik Muniz, Medusa Marinara, 1998. In: HERKENHOFF, Paulo; KAZ, Leonel (org); LODDI, Nigge (org). Vik. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2009.

Figura 25: Gyula Brassai, Escultura involuntária, pedaço de sabão, 1933. In: MUNIZ, Vik. Reflex: Vik Muniz de A a Z. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Figura 26: Vik Muniz, Grade de indivíduos, Série Indivíduos, 1992-93. In: MUNIZ, Vik. Reflex: Vik Muniz de A a Z. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Figura 27: Foto da obra que Vik Muniz criou especialmente para a abertura da novela 'Passione'. In: Divulgação/TV Globo.

Figura 28: Vik Muniz, Atalanta e Hippomenes, da série Imagens de Lixo, baseado em Guido Reni. In: <http://www.vikmuniz.net/>

Figura 29: Harry Benson, John Lennon in New York, 1972 e Vik Muniz, Memory Rendering of John Lennon in Manhattan, 1995. In: <http://www.harrybenson.com/> e <http://www.vikmuniz.net/>

Figura 30: Alfred Stieglitz, Equivalent, 1930. In: <http://www.masters-of-photography.com/S/stieglitz/stieglitz.html>.

Figura 31: Joseph Jastrow, Pato-coelho, 1900. In: <http://psych.wisc.edu/>

Figura 32: Vik Muniz, O Remador, 1993. In: MUNIZ, Vik. Reflex: Vik Muniz de A a Z. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Figura 33: Arthur S. Mole & John D. Thomas, Living Statue of Liberty Photograph, 1918. In: <http://behindthephoto.org/arthur-s-mole-and-john-d-thomas-patriotic-photographs>.

Figura 34: Spencer Tunick, Brazil 1 (XXV Bienal de São Paulo), 2002. In: <http://www.spencertunick.com/>

Figura 35: Autoria não identificada, Retrato do soldado Edwin Francis Jemison, do Segundo Regimento de Louisiana, 1860-62, e Vik Muniz, Soldadinho de brinquedo, 2003. In: MUNIZ, Vik. Reflex: Vik Muniz de A a Z. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Figura 36: Marcel Duchamp, O grande vidro, 1915-1923. In: MUNIZ, Vik. Reflex: Vik Muniz de A a Z. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Figura 37: Marcel Duchamp, Fonte, 1917. In: H. W, Janson; JANSON, Antony F. Iniciação à história da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2ª ed., 1996.

Figura 38: Joseph Kosuth, One and Three Chairs, 1970. In: <http://www.moma.org>

Figura 39: Andy Warhol, Campbell's soup cans, 1962. In: <http://www.warhol.org/>

Figura 40: Claes Oldenburg, O armazém, 1961 (vista interior). In: ARCHER, Michael. Arte contemporânea – uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Figura 41: Capa do livro How photography lost its virginity on the way to the bank, Duane Michals, 2006. In: MICHALS, Duane. Foto Follies. How Photography Lost Its Virginity on the Way to the Bank. United Kingdom: Thames & Hudson Ltd, 2006.

Figura 42: Vik Muniz, da série Imagens de Diamantes, 2004. In: HERKENHOFF, Paulo; KAZ, Leonel (org); LODDI, Nigge (org). Vik. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2009.

Figura 43: Vik Muniz, da série Imagens de Caviar, 2004. In: HERKENHOFF, Paulo; KAZ, Leonel (org); LODDI, Nigge (org). Vik. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2009.

Figura 44: Fotografia dos vidros com o açúcar usado na série Crianças de Açúcar, Vik Muniz, 1996. In: MUNIZ, Vik. Reflex: Vik Muniz de A a Z. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Figura 45: Fotografia dos seis retratos que compõem a série Crianças de Açúcar, de 1996, Vik Muniz. In: <http://www.vikmuniz.net/>

Figura 46: Vik Muniz, Valentina, a mais veloz, 1996. In: MUNIZ, Vik. Reflex: Vik Muniz de A a Z. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Figura 47: Vik Muniz, Memory Rendering of Saigon Execution of a Vietcong Suspect – 1985-1995 e Eddie Adams, Street Execution of a Vietcong Prisoner, Saigon, 1968. In: <http://www.vikmuniz.net/> e <http://eddieadamsphotography.com/>

Figura 48: Vik Muniz, Mona Lisa dupla, da série A partir de Warhol, 1999. In: HERKENHOFF, Paulo; KAZ, Leonel (org); LODDI, Nigge (org). Vik. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2009.

Figura 49: Vik Muniz, Indivíduos, da série Imagens de Chocolate, 1997. In: HERKENHOFF, Paulo; KAZ, Leonel (org); LODDI, Nigge (org). Vik. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2009.

Figura 50: Vik Muniz, Angélica, da série O Depois, 1998. In: HERKENHOFF, Paulo; KAZ, Leonel (org); LODDI, Nigge (org). Vik. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2009.

Figura 51: Vik Muniz, Narciso, baseado em Caravaggio, da série Imagens de Sucatas, 2005. In: HERKENHOFF, Paulo; KAZ, Leonel (org); LODDI, Nigge (org). Vik. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2009.

Figura 52: Cenas extraídas do documentário Lixo Extraordinário, 2010. Processo de confecção plástica e fotográfica da obra Duas Bandeiras, 2007. Espectador próximo à obra exposta no Museu de Arte de São Paulo, em 2009. In: <http://www.lixoextraordinario.net/>

Figura 53: Vista de cima do galpão utilizado por Vik Muniz para a confecção das obras que compõem a série Imagens de Lixo, 2008. Cena do documentário Lixo Extraordinário, 2011. In: <http://www.lixoextraordinario.net/>

Figura 54: Vik Muniz, Tesoura, da série Earthworks, 2002. In: HERKENHOFF, Paulo; KAZ, Leonel (org); LODDI, Nigge (org). Vik. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2009.

Figura 55: Vik Muniz fotografando de helicóptero. Cena extraída do documentário Lixo Extraordinário, 2011. In: <http://www.lixoextraordinario.net/>

Figura 56: Vik Muniz observa a foto original de Magna. Cena extraída do documentário Lixo Extraordinário, 2011. In: <http://www.lixoextraordinario.net/>

Figura 57: A Cigana (Magna), 2008. In: HERKENHOFF, Paulo; KAZ, Leonel (org); LODDI, Nigge (org). Vik. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2009.

Figura 58: Confecção da obra Marat. Cena extraída do documentário Lixo Extraordinário, 2011. In: <http://www.lixoextraordinario.net/>

Figura 59: Cena extraída do documentário Lixo Extraordinário, 2010, na qual a obra Marat, de Vik Muniz, é leiloada em Londres. In: <http://www.lixoextraordinario.net/>

## **ANEXO**

# Índice Cronológico de Obras

Vik  
Muniz

## Relíquias



Crânio de Palhaço, 1989



## Indivíduos



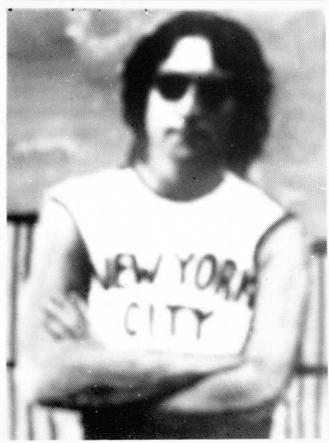
Grade de Indivíduos, 1992-1993

## Equivalentes



O Remador, 1993

## O Melhor da **LIFE**



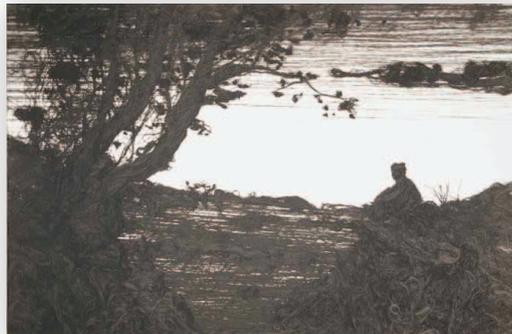
Memory Rendering of John Lennon in Manhattan, 1995



Memory Rendering of Saigon Execution of a Vietcong Suspect, 1985-1995

## Linhas

O Sonhador, baseado em Corot, 1996



## Crianças de Açúcar



Os seis retratos que compõem a série Crianças de Açúcar, 1996

Valentina, a mais veloz, 1996



## Arame



Fiat Lux (Lâmpada),  
1994-1997

## Chocolate



Action Photo,  
baseado em Hans  
Namuth, 1997

Indivíduos, 1997



## O Depois

Angélica, 1998



## Medusa Marinara



Medusa Marinara, 1998

## A Partir de Warhol

Mona Lisa Dupla, 1999

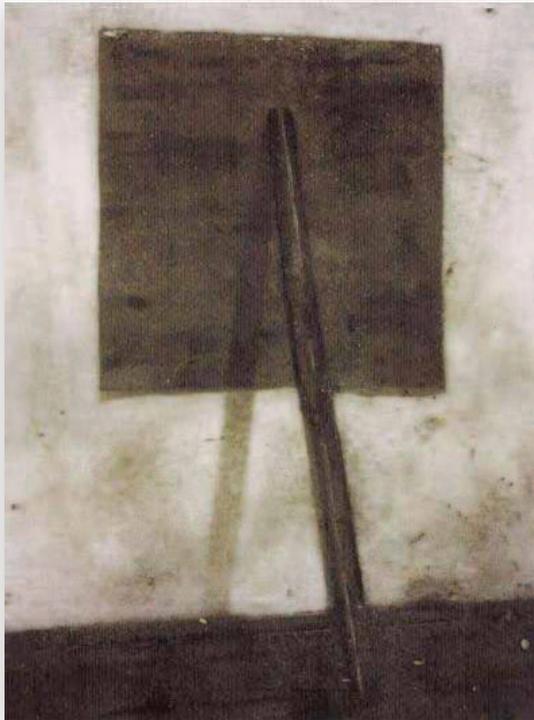


## Tinta



Monstro, 2000

## Poeira



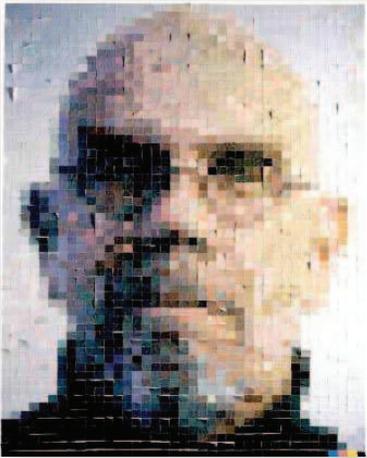
Imagens de Poeira, 2000

## Nuvens

Nuvem, nuvem, Manhattan, 2001



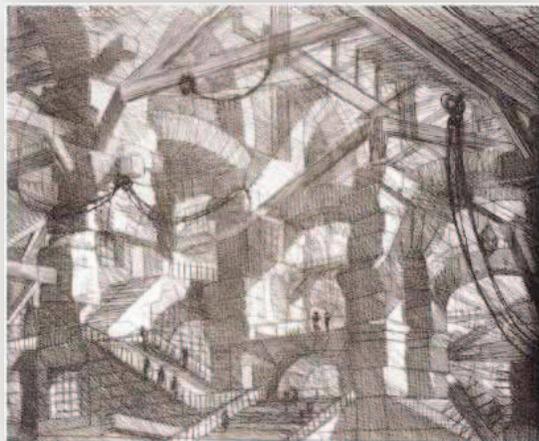
## Cores



Chuck, 2001

## Cárceres

Cárcere XIV, o arco  
gótico, baseado em  
Piranesi, 2002



## EarthWorks



Tesoura, 2002

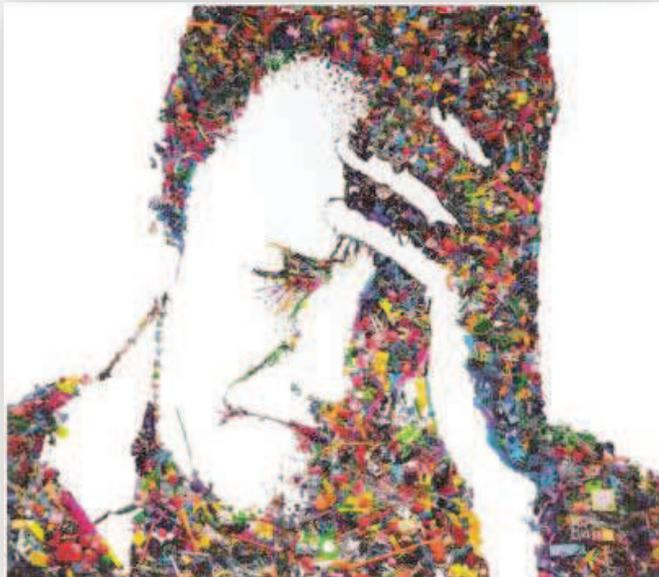
## Mônadas



Soldadinho de brinquedo, 2003

## Rebus

Auto-retrato (Estou muito triste para te contar, baseado em Bas Jan Arder), 2003



# Revistas



Auto-retrato (frente), 2003

# Diamante & Caviar



Elizabeth Taylor, 2004



Frankenstein, 2004

## Pigmentos



Fachada da Catedral de Rouen (luz da manhã), baseado em Claude Monet, 2005

## Montinhos

Bombril Montinhos (bombril, ouro sucateado, Viagra, jujubas, pêlos pubianos, curry em pó, parafusos metálicos, minhocas comestíveis), 2005



Framboesas podres (framboesas podres, pó facial Chanel, cocaína, esmeraldas, sombra de olhos Stila, borboletas, dentes humanos, espinhos de rosa, chiclete, fusíveis), 2005

## Sucata

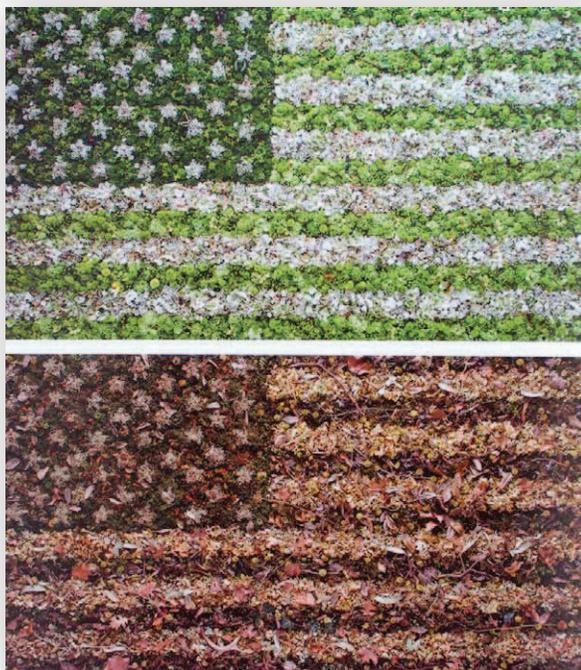


Narciso, baseado em Caravaggio, 2005



Atalanta e Hippomenes, baseado em Guido Reni, 2008

## Duas Bandeiras



Duas Bandeiras, 2007

## Papel



Casal no zoológico do Central Park, baseado em Garry Winogrand, 2008

## Quebra Cabeça



O jardim das delícias, baseado em H. Bosch, 2008

# Lixo



A carregadora  
(Irmã), 2008

A cigana  
(Magna), 2008



Marat  
(Sebastião),  
2008

