



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

THAIS PRISCILLA PAPA JERÔNIMO DUARTE

**ASPECTOS COMUNICATIVOS DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA:
O UNIVERSO DAS IMAGENS DE VIK MUNIZ**

Londrina
2014

THAIS PRISCILLA PAPA JERÔNIMO DUARTE

**ASPECTOS COMUNICATIVOS DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA:
O UNIVERSO DAS IMAGENS DE VIK MUNIZ**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Londrina, linha de pesquisa Linguagem e Significação/Estudos do Texto e do Discurso, como requisito para aquisição do título de doutora em Estudos da Linguagem.

Orientadora: Profa. Dra. Edina Regina Pugas Panichi

Londrina
2014

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca
Central da Universidade Estadual de Londrina**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

D812a Duarte, Thais Priscilla Papa Jerônimo.
Aspectos comunicativos da criação artística : o universo das
imagens de Vik Muniz / Thais Priscilla Papa Jerônimo Duarte. –
Londrina, 2014.
165. : il.

Orientadora: Edina Regina Pugas Panichi
Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Universidade
Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas,
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, 2014.
Inclui bibliografia.

1. Alçamento – Teses. 2. Abaixamento – Teses. 3. Diacronia –
Teses. I. Altino, Fabiane Cristina. II. Universidade Estadual de Londrina.
Centro de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em
Estudos da Linguagem. III. Título.

CDU 82.0:77

THAIS PRISCILLA PAPA JERÔNIMO DUARTE

**ASPECTOS COMUNICATIVOS DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA:
O UNIVERSO DAS IMAGENS DE VIK MUNIZ**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Londrina, linha de pesquisa Linguagem e Significação/Estudos do Texto e do Discurso, como requisito para aquisição do título de doutora em Estudos da Linguagem.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Edina Regina Pugas
Panichi
Universidade Estadual de Londrina -UEL

Profa. Dra. Esther Gomes de Oliveira
Universidade Estadual de Londrina -UEL

Profa. Dra. Maria João P. Coelho Reynaud
Universidade do Porto - FLUP

Prof. Dr. Miguel L. Contani
Universidade Estadual de Londrina -UEL

Prof. Dr. Philippe L. M. G. Willemart
Universidade de São Paulo - USP

Londrina, 25 de novembro de 2014.

AGRADECIMENTOS

Ao iniciar um trabalho de pesquisa há uma infinidade de descobertas a serem feitas. São definidos objetivos e estratégias a fim de se atingir um resultado do qual possamos nos orgulhar e que, sobretudo, represente um pouco de nossos pensamentos e da nossa forma de ver o mundo. Ao longo da construção do conhecimento acadêmico não foram poucas as pessoas que me deram suporte e me mostraram as direções corretas a serem seguidas.

Nesse sentido, agradeço a Deus por ter colocado em minha vida mestres que, com humildade e paixão pelo saber, me ensinaram muito mais do que conceitos. Agradeço especialmente à Profa. Dra. Edina Panichi que, desde 2007, acompanha minha trajetória pelo “universo *stricto sensu*”, revelando-se muito mais do que uma orientadora, mas uma pessoa com quem posso contar sempre. À Profa. Dra. Esther Gomes de Oliveira e ao Prof. Dr. Miguel Contani que, por terem participado de minha banca de mestrado, têm uma visão crítica do meu trabalho e puderam opinar com autoridade sobre os rumos dessa tese. À Profa. Dra. Maria João Reynaud que me recebeu de braços abertos na Universidade do Porto e me apresentou a autores fundamentais às análises realizadas. E ao Prof. Dr. Philippe Willemart que, além de figurar entre as principais referências dos estudos genéticos, atendeu prontamente ao convite para participar da defesa desse trabalho. Considero-me privilegiada.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de estudos que, durante parte do processo, permitiu minha dedicação exclusiva às atividades de pesquisa e redação da tese, além de proporcionar a realização do estágio sanduíche na Universidade do Porto, em Portugal.

Os mestres nos suportam no saber, mas a família e os amigos são fundamentais para manter nosso entusiasmo e nos apoiar diante das dificuldades. Agradeço a meus pais, meus grandes incentivadores. Minha mãe, Deva, modelo de

mulher e de professora no qual sempre me espelhei, e meu pai, Orlando, ser humano ímpar, representação concreta da palavra PAI. Meu marido, Fernando, que não se incomodou em dividir a casa, durante quatro anos, com o Vik Muniz. Agradeço por ter compreendido a importância de uma experiência fora do país e me apoiado, apesar da distância, durante o período em que ficamos separados pelo oceano atlântico. Agradeço por ter cuidado da nossa casa e da nossa filha peluda, a Zara.

Nominar todos os familiares e amigos que me incentivaram e compreenderam minhas ausências é uma tarefa quase impossível, por isso, agradeço todos aqueles que, direta ou indiretamente, participaram desse processo, parte do resultado é dedicado a cada um de vocês.

Finalmente, agradeço ao artista Vik Muniz pela generosidade com que apresenta seu processo de criação e, sobretudo, por sua visão acerca do universo das imagens que, alinhado com nossos pensamentos, nos motivou a analisar sua obra.

Alguém quis ser cego para melhor filosofar e não ver, a cada instante, objetos que o distraíssem daqueles, ocultos e raríssimos, que compunham as suas excelentes meditações. Eu não teria a audácia de condenar tão grande filósofo, mas também não saberia imitá-lo.

Leon Battista Alberti

DUARTE, Thais Priscilla Papa Jerônimo. **Aspectos comunicativos da criação artística:** o universo das imagens de Vik Muniz. 2014. 165 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

RESUMO

A linguagem se processa de diversas formas, mas todas convergem para que o ser humano busque maneiras diferentes de se comunicar e expressar sentimentos. Estudar um texto, uma obra de arte, ou qualquer fruto da criação humana, por meio da crítica genética é admitir que, além do produto final acabado, houve um processo de construção desta obra. Nesse contexto, definimos como objetivo geral de nossa pesquisa estudar o processo de criação estética e os efeitos de sentido das obras de Vik Muniz (1961-atual). Por meio da experimentação de diversos materiais, o artista cria e recria obras de arte que, posteriormente, são fotografadas e apresentadas ao público. Tendo a fotografia como produto final do processo de criação, é fundamental discutirmos como esse suporte, imbricado à obra do artista, imprime a ela um caráter híbrido. A crítica genética, em sua amplitude de usos e aplicações, pode ser empregada em diversos *corpora* de pesquisas, com materialidades distintas dos tradicionais manuscritos literários. Apesar de estudos relacionados a diferentes documentos de processo já terem sido desenvolvidos, a individualidade do processo criativo de Vik Muniz permitiu que descrevêssemos novos formatos de análise e de pesquisas pelo viés genético. Analisando obras produzidas ao longo de vinte e cinco anos, foi possível constatar que a própria obra do artista revela-se como um grande registro de sua criação. A interpretação desses fenômenos nos possibilitou identificar sistemas formativos, apontando aspectos singulares de sua gênese. Além do universo da criação, desde o início de nossas pesquisas, nos questionamos a respeito da necessidade de análises que ultrapassassem o percurso criativo e as fronteiras da criação, avaliando os efeitos de sentido de uma obra e suas relações com seus contextos de exposição. A partir do momento em que a obra é tida como pronta, nossa proposta extrapola o viés genético e assume uma perspectiva voltada à recepção. Ao apropriar-se, ludicamente, de ícones, traduzindo-os por meio de materiais inusitados, as obras de Vik desafiam o olhar, fazendo com que o espectador questione a imagem a partir das camadas de significados. No momento em que iniciamos o estudo da imagem, lançamos mão de outras teorias a fim de embasar nossas análises. Valendo-se dos domínios da fenomenologia, da estética e da semiótica, discutimos, além do vir a ser das obras, possíveis leituras das séries selecionadas.

Palavras-chave: Crítica genética. Fotografia. Imagem. Processos de criação. Vik Muniz.

DUARTE, Thais Priscilla Papa Jerônimo. **Communicative aspects of artistic creation: the universe images of Vik Muniz.** 2014. 165 f. Thesis (Doctorate in Language Studies) – University of Londrina, Londrina, 2014.

ABSTRACT

Language is processed in several ways, but all of them converge for that the human being seeks for different ways to communicate and express feelings. Studying a text, a work of art or any human creation product through the genetic criticism is admitting that, besides the final product, there was a building process of this work. In this context we define as general aim of our research, studying the aesthetic creation process and the effects of meaning at Vik Muniz's works (1961 - present). Through the experimentation of several materials, the artist creates and recreates works of art that, after, are photographed and presented to the public. As the photography is the final product of the creation process, it is fundamental that we discuss how this support, linked to the artist work, gives it a hybrid character. The genetic criticism, in its amplexness of uses and applications, can be applied in several *corpora* of researches, with materials different from the traditional literary manuscript. Studies related to different process documents have already been developed and, although that, the individuality of Vik Muniz creative process enabled us to describe new analysis forms and research through the genetic bias. Upon analyzing works of art made during twenty-five years, it was possible to note that the own work of the artist unfold as a great register of his creation. The interpretation of these phenomenons enabled us to identify formative systems, which points single aspects of its genesis. Besides the creation universe, since our research beginning, we asked ourselves about the necessity of analysis which overcomes the creative course and the creation line, evaluating the meaning effects of a work and its relations with its exposure contexts. From the moment on the work is considered concluded, our proposal extrapolates the genetic bias and assumes a perspective focused to the acceptance. Upon appropriating, playfully, of icons, translating them through unusual materials, Vik's works challenge the look, making the spectator questions the image from the meanings layers. In the moment that we started the image study, we have resorted of other theories on the purpose of basing our analysis. Using the phenomenology domains, of the aesthetic and semiotics, we discuss, moreover the works becoming, possible readings of the selected series.

Key words: Genetic Criticism. Photography. Image. Creation Processes. Vik Muniz.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Crânio de palhaço, da série Relíquias.....	42
Figura 2 – Fragmento da grade de indivíduos, da série Indivíduos	45
Figura 3 – Lembrança de um homem na Lua, da série <i>Best of Life</i>	50
Figura 4 – <i>Portfólio</i> dos desenhos, da série <i>Best of Life</i>	51
Figura 5 – O Caracol, da série Equivalentes	52
Figura 6 – Jean Cocteau fazendo autorretrato com arame	55
Figura 7 – Vik com protótipo da série Imagens de Arame	55
Figura 8 – Pacote, da série Imagens de Arame	56
Figura 9 – 14.630 metros (O Sonhador, baseado em Corot), da série Imagens de Linha.....	70
Figura 10 – Sigmund, da série Imagens de Chocolate.....	71
Figura 11 – Foto de Jackson Pollock, feita por Hans Namuth.....	73
Figura 12 – Action Photo, a partir de Hans Namuth	74
Figura 13 – The Steerage, de Alfred Stieglitz	78
Figura 14 – The Steerage, a partir de Stieglitz (2000).....	78
Figura 15 – Medusa Marinara.....	79
Figura 16 – Che, a partir de Alberto Korda.....	80
Figura 17 – O nascimento de Vênus (Tríptico), a partir de Botticelli.....	82
Figura 18 – Narciso, a partir de Caravaggio	83
Figura 19 – Valentina, a mais veloz, da série Crianças de Açúcar.....	96
Figura 20 – Fotografia dos vidros com o açúcar usado na série	97
Figura 21 – AUTORRETRATO, da série Imagens de Terra.....	99
Figura 22 – AUTORRETRATO (VERMELHO), Imagens Fora de Série	100
Figura 23 – Fragmento da obra “Jackie” (Políptico)	102
Figura 24 – “Andy Warhol”, da série Imagens de Tinta	103
Figura 25 – Fotografia de Bas Jan Ader	104
Figura 26 – Autorretrato (estou triste demais para te contar), a partir de Bas Jan Ader, da série Rebus	105
Figura 27 – Autorretrato (verso), da série Imagens de Revista	106

Figura 28 – Autorretrato (frente), da série Imagens de Revista.....	109
Figura 29 – Mona Lisa dupla, a partir de Warhol.....	116
Figura 30 – Aspectos formativos - “Imagens de Revista”	120
Figura 31 – “Luciana”	117
Figura 32 – “Camila”	117
Figura 33 – Natureza-morta com maçãs, a partir de Cézanne	118
Figura 34 – Vik Muniz fotografando Suelen e seus filhos em estúdio	120
Figura 35 – Vik Muniz fotografando Suelen e seus filhos em estúdio.	120
Figura 36 – Projeção de imagem.....	120
Figura 37 – Início do trabalho da equipe de composição dos materiais	121
Figura 38 – Vik Muniz indicando com ponteira luminosa o local onde cada objeto deve ser posicionado.....	121
Figura 39 – O artista observa o desenvolvimento do trabalho mantendo a perspectiva de altura	122
Figura 40 – Trabalho em desenvolvimento, ainda com pouca luz.....	122
Figura 41 – Trabalho em desenvolvimento, ainda com pouca luz.....	122
Figura 42 – Estrutura para registro fotográfico	123
Figura 43 – Detalhe da câmera utilizada	123
Figura 44 – Mãe e filhos (Suellen).....	124
Figura 45 – Busca por imagem em livro de artes	125
Figura 46 – Vik Muniz fotografando Ísis em estúdio	125
Figura 47 – Vik Muniz fotografando Ísis em estúdio	125
Figura 48 – Processo de criação da obra	125
Figura 49 – Processo de criação da obra	125
Figura 50 – Passadeira, de Pablo Picasso (1904).....	126
Figura 51 – Mulher passando roupa (Ísis), da série Imagens de Lixo	126
Figura 52 – Catadores com banheira	127
Figura 53 – Tião representando o personagem “Marat”	127
Figura 54 – Tião representando o personagem “Marat”	127
Figura 55 – Vik Muniz fotografa o modelo no próprio aterro sanitário	127
Figura 56 – Passo a passo do processo de composição	128
Figura 57 – Passo a passo do processo de composição	128

Figura 58 – A morte de Marat, de Jean-Louis David (1793).....	128
Figura 59 – Marat (Sebastião), da série Imagens de Lixo	128
Figura 60 – Obras em processo de finalização	139
Figura 61 – Detalhes do processo de finalização	140
Figura 62 – After breakfast, after Elin Danielson Gambogi.....	141
Figura 63 – Fragmento de After breakfast, after Elin Danielson Gambogi	146
Figura 64 – The Ecstatic Virgin.....	147

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM E O PARADIGMA FOTOGRÁFICO	18
2.1	PERCEPÇÕES DO OLHAR: REPRESENTAÇÕES VISUAIS E MENTAIS DA IMAGEM	19
2.1.1	Imagem e Obra de Arte	22
2.2	Os PARADIGMAS DA IMAGEM.....	25
2.2.1	Construção da Imagem Fotográfica.....	28
2.2.2	Domínios da Fotografia Expandida.....	35
3	DA ESCULTURA PARA A FOTOGRAFIA	39
3.1	DA ESCULTURA PARA A FOTOGRAFIA.....	41
3.1.1	O Dilema do Artista Fotógrafo e do Fotógrafo Artista	44
3.2	COMPILAÇÃO DA OBRA E RECORTE DO <i>CORPUS</i>	46
3.2.1	The Best of Life.....	48
3.2.2	Equivalentes	51
3.2.3	Imagens de Arame	53
4	ESTÉTICA E VISUALIDADE	57
4.1	CONCEITOS DE MIMESE E EVOLUÇÃO DO PENSAMENTO FILOSÓFICO.....	61
4.2	OPERAÇÕES MIMÉTICAS NA OBRA SE VIK MUNIZ	63
4.2.1	Imagens de Linha	68
4.2.2	Imagens de Chocolate.....	70
4.2.3	Imagens Fora de Série	78
4.2.4	Imagens de Sucata.....	81
5	PROCESSO DE CRIAÇÃO DE OBRAS DE ARTE	85
5.1	HORIZONTES E FRONTEIRAS DOS ESTUDOS GENÉTICOS	85
5.2	RECURSOS DA CRIAÇÃO: EFEITOS DA EXPERIMENTAÇÃO DE MATERIAIS.....	92
5.2.1	Crianças de Açúcar	95

5.2.2	Autorretratos	97
5.3	REFERÊNCIAS DO PROCESSO CRIATIVO	106
5.3.1	A Obra como Documento de Processo	107
5.3.2	Aspectos Formativos das Redes da Criação	110
5.3.2.1	Imagens de revista	114
5.4	PROCESSO CRIATIVO EM “LIXO EXTRAORDINÁRIO	118
6	LENDO IMAGENS: RECEPÇÃO E EFEITOS DE SENTIDO	130
6.1	IMAGENS DE REVISTA 2	137
6.1.2	Por Dentro dos Espelhos de Papel	142
	CONCLUSÃO	150
	REFERÊNCIAS	153
	ANEXOS	159
	ANEXO A – Estúdio Maior	160
	ANEXO B – Estúdio Menor	162
	ANEXO C – Vik Muniz posando com a obra “Crítica textual e edição de textos: interagindo com outras ciências”	163
	ANEXO D – Fotos do lançamento da exposição Espelhos de Papel – Galeria Nara Roesler, São Paulo, Março de 2013.	164

1 INTRODUÇÃO

A obra de arte pode ser considerada um modo próprio de expressar sentimentos. Sob este aspecto, não se apresenta como algo acabado, perfeito, mas aberto a interpretações. Como um dos frutos primogênitos da humanidade, a obra de arte recusa-se a ser interpretada como um sistema fechado, mas sim por meio de um processo, englobando, inclusive, seu vir a ser.

Analisar obras de arte é analisar imagens produzidas pelo homem. Imagens simples ou complexas, carregadas de intenções, sentimentos e sentidos. O fazer artístico não depende de normas preexistentes, ao contrário, é um processo, muitas vezes, imprevisível. Ao iniciar-se o trabalho, o artista tem diante de si um projeto e uma matéria. A obra que está sendo realizada segue sua lei interior, de tal modo que o resultado dificilmente pode ser previsto.

O olhar sobre o processo, o vir a ser, o movimento criador, os caminhos trilhados pelo artista até que a obra possa ser apresentada ao público, não só como um produto acabado, mas aberto a traduções. Eis a caracterização do horizonte dos estudos genéticos, em constante evolução, rompendo fronteiras a fim de melhor compreender os processos de criação nas mais diversas linguagens.

Estudar um texto, uma obra de arte, ou qualquer fruto da criação humana, por meio da crítica genética, é admitir que, além do produto final acabado, houve um processo de construção desta obra. Esta perspectiva de processo amplia a compreensão da criação e revela os caminhos seguidos pelo autor, suas incertezas, mudanças de foco e decisões. Nesse contexto, estudaremos o processo criativo de Vik Muniz (1961-atual), artista plástico brasileiro que obteve, em terras estrangeiras, o reconhecimento por seu trabalho inovador.

A produção de Vik Muniz evoca o experimental. São fragmentos, codependentes, que apontam para a complexidade de uma estrutura maior, indicando uma obra aberta, onde a direção está ligada a questões que emergem durante o próprio processo de construção. No trabalho do artista, uma obra leva à outra, de forma até instintiva. Durante a criação das obras ocorre uma retroalimentação, de modo que mutações estruturais podem ser observadas, a começar pela evolução técnica.

Ao apropriar-se, ludicamente, de ícones, traduzindo-os por meio de materiais inusitados, as imagens de Vik desafiam o olhar. Por meio de

experimentações, o artista cria e recria obras de arte que, posteriormente, são fotografadas e apresentadas ao público.

A obra de Vik Muniz manifesta-se de forma complexa, permitindo a aproximação de vários tipos de público, com diferentes conhecimentos sobre a arte. Além da necessidade de servir de palco para as obras, a escolha pela fotografia contribui também para a aproximação do público. Neutralizados por ela, os materiais apresentam-se como pigmentos compondo a imagem de um quadro. Após uma primeira interpretação, quase literal, dos elementos presentes na própria fotografia, a apreciação da obra ativa o repertório do observador, estimulando novas possibilidades de leitura.

Uma das características marcantes do artista é a releitura de obras consagradas e mundialmente conhecidas. O processo de criação estética e a exploração dos diferentes conceitos utilizados em suas obras serão amplamente discutidos ao longo da tese. O trabalho foi estruturado a fim de registrar e descrever as diferentes etapas percorridas para obtenção do objetivo geral: estudar o processo de criação estética e os efeitos de sentido das obras de Vik Muniz. Para tanto, objetivos específicos foram traçados:

1. analisar o material compilado, composto por obras produzidas entre os anos de 1988 e 2013;
2. realizar recorte considerando os documentos de processo¹ disponíveis;
3. identificar os efeitos da experimentação dos materiais utilizados;
4. descrever e avaliar o processo de transição entre a criação física e a fotografia;
5. discutir as diferentes experiências estéticas propostas pelas obras.

A perspectiva de estudo da crítica genética nos permite conhecer os caminhos trilhados pelo artista durante o processo de concepção da obra. A partir do momento em que a obra é tida como pronta, nossa proposta extrapola o nível genético e assume uma perspectiva voltada à recepção². Para tanto, no momento

¹ Consideramos como documentos de processo todos os registros materiais do processo criativo, independente da materialidade.

² Declaramos no objetivo geral da tese o intuito de estudar o processo de criação estética e os efeitos de sentido das obras de Vik Muniz. Compreender os possíveis efeitos de sentido proporcionados pela obra não implica em limitar as possibilidades de leitura das imagens. Ao discutir o viés da

em que iniciamos o estudo da imagem, lançamos mão de outras teorias a fim de embasar nossas análises.

Em um primeiro momento, dada a característica da obra do artista, fundamentada nos conceitos de cópias, doravante discutidas pela perspectiva de tradução, buscamos o respaldo da estética, ciência que discute conceitos extremamente relevantes relacionados à mimese e à representação. Todos os conceitos estéticos são analisados considerando uma evolução do pensamento filosófico.

A todo o momento o artista efetiva diferentes escolhas. Pelo conhecimento que possuímos da obra de Vik Muniz, podemos afirmar que, na maioria do trabalho, essa opção dá-se pela cópia. No momento em que passamos a analisar a intencionalidade do ato criativo, as opções e as escolhas do artista, recorreremos a uma teoria que nos desse suporte para melhor compreender também os processos de produção e, conseqüentemente, de recepção. Encontramos essas respostas na fenomenologia.

Novamente nos questionando sobre a recepção e, por trabalhar, desde o início, com conceitos relacionados aos sentidos, precisávamos compreender outras propostas de significado, ler outras camadas de sentido proporcionadas pela obra. Buscando entender e suportar essas análises, relacionadas à leitura da imagem, pensando em suas camadas de sentido e em seus níveis de significante e significado, além dos níveis de denotação das imagens, que conceituamos como traduzidas, optamos pela semiótica visual, principalmente pela coerência diante de um *corpus* fotográfico, com leituras abertas e contínuas.

A estrutura do trabalho foi formatada a fim de construir uma ordem cronológica que pudesse narrar o percurso de construção da pesquisa e das análises. No segundo capítulo foram tratadas questões relacionadas à construção da imagem e seus contextos de produção. Duas questões têm atenção especial, as imagens relacionadas ao universo das obras de arte e as imagens fotográficas, ambas produtos finais do processo criativo de Vik Muniz. Justamente pelo trabalho do artista romper com os parâmetros da tradição fotográfica, conceitos de fotografia expandida são evocados, explorando novos formatos e novas técnicas de produção, conservação e exposição.

recepção buscamos uma análise pautada em conceitos relacionados à percepção e, conseqüentemente, nas implicações do olhar do observador.

O terceiro capítulo apresenta o universo das imagens do artista, bem como a trajetória de sua carreira e a transição da escultura para a fotografia, crucial para a compreensão do formato utilizado atualmente para exposição das obras. Outro ponto fundamental a ser retratado é o resultado da criação, discutindo os dilemas entre o artista fotógrafo e o fotógrafo artista. Atenção especial também é reservada ao detalhamento dos critérios utilizados para que efetuássemos o recorte do *corpus* de pesquisa.

No quarto capítulo, os temas centrais são a estética e a visualidade, a fim de embasar discussões sobre aspectos relacionados à recepção das imagens produzidas pelo artista. Neste capítulo, é feita uma análise inicial das operações miméticas na produção de Vik, características que serão observadas ao longo de toda a sua obra.

O quinto capítulo traz a aplicação da metodologia de pesquisa da crítica genética, apresentando o estudo aprofundado do *corpus*. A leitura dos arquivos funciona como um mapeamento de territórios, onde foram formulados os projetos do artista, suas estruturas estéticas e formas. Fornece um acesso ao espaço privado da criação, revelando a incompletude da obra, seu inacabamento e as relações efetuadas. Inspirações e referências do processo criativo e efeitos da experimentação de materiais também serão discutidos neste momento do trabalho. Finalmente, no último capítulo, construímos uma análise voltada à leitura das imagens, processos de recepção e efeitos de sentido proporcionados pelas obras do artista.

Pelo caráter multidisciplinar, o presente estudo é desenvolvido em diferentes etapas. O detalhamento do processo é fundamental para o entendimento da obra, suas especificações e a transição para a fotografia, meio pelo qual o trabalho é divulgado. Nesse sentido, propomos a aplicação da metodologia de trabalho da crítica genética, a fim de analisar obras produzidas por Vik Muniz entre os anos de 1988 e 2013.

Quando se trabalha com crítica genética, não há um formato de trabalho padrão, cabendo ao pesquisador adaptar o método de trabalho aos documentos de processo reunidos. No estudo do processo criativo de Vik Muniz, alguns passos foram seguidos, a fim de delimitar um método de trabalho:

1. compilação da obra publicada, em meio impresso e virtual, entre os anos de 1988 a 2013;
2. reunião de documentos de processo;
3. confecção de dossiê preliminar percorrendo a trajetória do artista e detalhando traços característicos da obra;
4. recorte do *corpus*;
5. análise de artigos e entrevistas com Vik Muniz a fim de confrontar dados recolhidos;
6. definição dos aspectos formativos de obras do artista.

Vik Muniz (2007, p.07) declara que sua primeira motivação para fazer arte é justamente o intercâmbio com o observador e as diferentes maneiras como cada indivíduo percebe o mundo visual. Para ele, “o artista faz somente metade da obra, o observador faz o resto, e é a autoridade do observador que confere à arte sua força miraculosa”. Para aprofundar este aspecto, conforme citado anteriormente, nos serviremos das teorias da fenomenologia, da estética e da semiótica. A fenomenologia classifica, enquanto as ciências normativas, estética e semiótica, proporcionam métodos para compreensão e análise, a fim de mapear os possíveis significados que podem ser atribuídos a determinada imagem.

A crítica genética, em sua amplitude de usos e aplicações, pode ser empregada em diversos *corpora* de pesquisas, com materialidades distintas dos tradicionais manuscritos literários. Apesar de estudos relacionados a diferentes documentos de processo já terem sido desenvolvidos, a individualidade do processo criativo de Vik Muniz permitiu que descrevêssemos novos formatos de pesquisas e de análises pelo viés genético.

Além do universo da criação, desde o início de nossas pesquisas, nos questionamos acerca da necessidade de análises que ultrapassassem o percurso criativo, que extrapolassem as fronteiras da criação e avaliassem os efeitos de sentido de uma obra e suas relações com seus contextos de exposição. Entendemos que compreender a relação entre a estética da criação, construída pelo emissor, e a atribuição de sentidos, efetivada pelo receptor, é fundamental para ter o conhecimento holístico da obra, em sua plenitude, da gênese à fruição.

2 A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM E O PARADIGMA FOTOGRÁFICO

A imagem pode ser compreendida como uma representação gráfica, plástica ou fotográfica de um ser ou de um objeto. Sua definição não está limitada a uma imitação, a uma semelhança. É o que parece, mas, também, constitui uma tela, uma ilusão que sugere a existência de uma realidade. Um reflexo da imperfeição e, por que não, da própria realidade.

Uma imagem é muito mais do que um simples objeto, apesar de não ser portadora de nenhuma verdade, uma vez que a verdade revela-se sob a influência dos fatores ativados durante sua leitura. Uma única imagem pode ser recebida de maneiras diferentes, suscitando, conseqüentemente, sensações e interpretações diversas. A possibilidade de diferentes leituras de uma mesma imagem pode ser encarada como um fenômeno de legitimação múltipla. São diferentes formas, ou chances, de decodificar o código imagético, com leituras abertas e contínuas.

Toda imagem é fortemente marcada por escolhas históricas e culturais do indivíduo. É irreal pensar em imagens sem subjetividade. A parcela de escolha individual, e cultural, na criação de imagens, demonstra a perspectiva usada para construí-las e, de certa forma, molda a maneira como serão interpretadas.

Imagens são instáveis, logo, entender sua labilidade, e as conseqüências dessa característica, é essencial. O próprio estudo das imagens deve ser feito como um empreendimento interdisciplinar, buscando conhecimentos da história da arte, antropologia, psicologia, sociologia, crítica da arte e, sobretudo, da semiótica visual.

Para representar um objeto, uma imagem deve ser um símbolo deste, ocupar seu lugar e referir-se a ele, apresentando relações especiais com os objetos. Analisando a questão, Sicard (1997) propõe uma analogia com o conto de Jorge Luis Borges ao descrever que a eficiência da imagem encontra-se numa diferença: o que é requerida não é a identidade entre o mapa e o território, mas a disparidade.

Naquele império, a arte da cartografia logrou tal perfeição que o mapa de uma única província ocupava toda uma cidade, e o mapa do império, toda uma província. Com o tempo, esses mapas desmedidos não satisfizeram e os colégios de cartógrafos levantaram um mapa do império que tinha o tamanho do império e coincidia pontualmente com ele. Menos adictas ao estudo da cartografia, as gerações seguintes entenderam que esse dilatado mapa era inútil e não sem impiedade o entregaram às inclemências do sol e dos invernos. Nos desertos do oeste perduraram despedaçadas ruínas do mapa, habitadas por animais e por mendigos; em todo o país não há outra relíquia das disciplinas geográficas. (BORGES, 1982)

Refletida na dificuldade de fixação de seu próprio conceito, muito rico para ser congelado, toda imagem é conduzida por uma dinâmica instável. Nesse sentido, é coerente deixar de lado, em um primeiro momento, o conceito de imagens mentais e obedecer à definição trivial de imagem que ancora o debate dos objetos visíveis. Todo o fenômeno da visualidade é marcado pela capacidade das imagens de agirem à distância, deflagrando diferentes leituras, de acordo com os modos de percepção.

Um mesmo objeto tanto pode ser percebido de modo imediato, sendo visualizado em sua corporeidade, como pode ser recordado ou imaginado. Desta forma, pode corresponder a fenômenos de visualidade distintos: presentes, passados e/ou futuros. O olhar é condicionado, cada experiência de olhar possui um limite e, tanto a visão quanto a imaginação são conduzidas pela experiência.

Enquanto a visão é uma função fisiológica, a percepção é um processo mental que organiza os estímulos visuais, interpretando-os. Percebemos forma e conteúdo enquanto vivenciamos nossas interpretações. Em função da percepção, todo nosso ser sensível é mobilizado, permitindo, por meio de associações e da própria imaginação, nossa compreensão de mundo.

2.1 PERCEPÇÕES DO OLHAR: REPRESENTAÇÕES VISUAIS E MENTAIS DA IMAGEM

Todo o domínio do visível está diretamente relacionado ao movimento do olhar. O deslumbramento do visível nasce do simples fato de se ver, de se sentir o mundo por meio do olhar. Um sistema de trocas entre corpo e mundo é estabelecido, uma vez que ambos são constituídos da mesma matéria, a visibilidade desperta ecos em nosso corpo.

A visão acontece em parte por meio dos olhos, mas não só através deles. Outros sentidos estão inevitavelmente envolvidos, a visão é alterada pelos

sentimentos e a ligação entre a imagem e os sentimentos é inegável. Somos criaturas emocionais, logo, todas as nossas percepções, sensações ou experiências são carregadas de emoção e, por sua vez, a emoção está ligada à imagem.

O ato de ver, de olhar, não está relacionado somente ao visível, mas ao invisível, definido pela imaginação, tornando ilimitado o universo do visível. Merleau-Ponty (2013, p. 25) afirma que “assim como não se pode fazer um inventário limitativo das utilizações possíveis de uma língua, ou simplesmente do seu vocabulário e das suas variantes, tampouco se pode fazê-lo em relação ao visível”.

O que uma pessoa vê é constantemente alterado por seus conhecimentos e pelo contexto que a envolve. Quando já tivemos a experiência visual de alguma coisa, mesmo que ela não esteja ali, é possível enxergá-la, por meio da imaginação, pelos olhos da mente. Tudo que vemos é mediado por nossos conceitos e valores, além da perspectiva de observação.

A própria origem das imagens deve-se, em parte, à capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação. É por meio da imaginação que produzimos e deciframos as imagens. Tratam-se de códigos que traduzem eventos em cenas, são uma espécie de mediação entre o homem e o mundo, a partir do momento em que o representa.

O homem sempre buscou as imagens e elas, por sua vez, ficaram, por muito tempo, restritas às paredes das cavernas, igrejas e museus. Pensar nos domínios do visível é compreender a trajetória percorrida pelo olhar, passando da busca à fobia pelas imagens. Baitello Junior (2005, p. 30) afirma que “a era da visibilidade nos transforma a todos em imagens, invertendo o vetor da interação humana, criando a visão que se satisfaz apenas com a visão”.

No documentário *Janela da alma*³, Win Wenders afirma que vivemos em um mundo de excessos, em todas as esferas. Para o cineasta, a única coisa que nos falta é tempo. Vivemos num mundo de imagens, e não só as consumimos como também começamos a nos comunicar através dos mecanismos que as fabricam. Diante da avalanche precipitada de imagens, primeiro pela reprodutibilidade técnica, depois pela revolução digital, é nítido o acúmulo de representações visuais a que estamos expostos. Tal volume parece debilitar nossa capacidade perceptiva diante das imagens, dificultando sua leitura.

³JANELA da Alma. Direção de João Jardim e Walter Carvalho; Produção de Flávio R. Tambellini. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 2002, 1 DVD (73min).

A imagem reafirma nossas relações com o mundo visual, desempenhando um papel de descoberta do visível, mas o excesso de imagens nos entorpece, impedindo que prestemos atenção a elas. É o fenômeno definido como iconofagia⁴, onde devoramos as imagens ou somos devorados por elas. Passamos da antropofagia criativa dos modernistas para uma cultura universal das imagens. Na era da iconofagia, quando as imagens não representam uma relação entre o homem e seus símbolos, ocorre um esvaziamento de sentido, uma perda dos valores referenciais da própria cultura.

A leitura das imagens não ocorre como a da escrita, de forma linear. Não olhamos as imagens de modo global, mas por fixações sucessivas. Aumont (1993, p. 59) descreve que não há varredura regular da imagem, não há um esquema visual de conjunto, ao contrário, há “várias fixações muito próximas em cada região densamente informativa e, entre essas regiões, um percurso complexo”.

A atividade do espectador diante da imagem consiste em utilizar todas as capacidades do sistema visual e confrontá-las com os dados icônicos armazenados na memória. Quando exploramos uma imagem, além do movimento dos olhos, há uma variação de leitura decorrente de nossa própria intencionalidade. Um olhar informado, ou experimentado, desloca-se de maneiras diferentes quando exposto a determinada imagem.

Ao observar uma imagem há uma exploração que raramente é inocente. Busca-se a integração de uma multiplicidade de fixações particulares sucessivas que acabam por definir a forma da visualidade. De acordo com o contexto, enquadramos os diversos estímulos recebidos em padrões, a fim de que façam sentido e possam ser ordenados e integrados em uma síntese. A forma como percebemos o mundo é uma constante sucessão dessas sínteses.

É importante entender que a dinâmica do olhar do artista é outra. O olhar artístico é capaz de detectar, conforme afirma Gil (1996, p. 116), “relações de formas, de cores ou de texturas que o olhar comum não vê. O artista vê mais nitidamente e como que ampliado aquilo que o olhar profano mal chega a distinguir”.

⁴ O conceito de iconofagia foi proposto e discutido na obra: BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia**: ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

2.1.1 Imagem e Obra de Arte

As imagens são globais, dotadas de irreduzível polissemia havendo, no intervalo do discurso sobre elas, uma variação que vai do fascínio à iconofagia. Tal realidade é facilmente observada quando analisamos, por exemplo, a ascensão e o declínio das imagens junto às instituições religiosas. A partir do momento em que a palavra passou a ser assimilada, sendo ouvida ou lida, a imagem começou a perder seu poder, sendo reduzida a uma metáfora.

Houve momentos em que a imagem reivindicou seu lugar de evidência imediata da presença de Deus, revelada aos olhos e aos sentidos. Ela passou a aparecer como um símbolo de uma mentalidade que presumia harmonia entre mundo e sujeito, apresentando-se como arte, inserindo um novo significado entre a compreensão do contemplador e a aparência visual da imagem. A função das imagens passou a ser indissociável da própria noção de arte, passando a ser produzidas de acordo com as regras da arte e, conseqüentemente, decifradas como objetos de reflexão, destinadas a agradar seus espectadores, oferecendo-lhes sensações específicas.

A arte se torna a esfera do artista, que assume o controle da imagem como prova de sua arte. O surgimento de um novo conceito de arte e a crise da antiga imagem são interdependentes, por meio da mediação estética, artista e contemplador podem concordar entre si. “Os sujeitos se apoderam da imagem e procuram, por meio da arte, aplicar seu conceito metafórico de mundo.” (BELTING, 1994, p. 17-18).

Por meio de manchas e toques de cores, uma pintura, por exemplo, transmite o que lhe é iluminado, ou significativo, sendo a representação da fonte de luz em si. O iluminar-se da obra de arte, ou a questão das origens das luzes dos trabalhos artísticos, gera interrogações sobre as relações entre as esferas estéticas e técnicas, entre criação e recepção.

A palavra francesa *lumière* tem vários correspondentes: luz, conhecimento, ideias, sabedoria. Nesse sentido, a criação pode ser entendida como a apreensão da luz. Pensando em suas correlações com o universo artístico, pode remeter à personalidade, às qualidades, ao talento, à habilidade e à própria criatividade de determinado artista.

Nas sociedades ocidentais, a luz funciona como condição necessária a: visibilidade, legibilidade, conhecimento e julgamento. Na história das religiões, a dualidade entre a escuridão e a luz parece ser um personagem universal. Na Bíblia, a criação da luz é o primeiro ato de Deus. Por outro lado, a escuridão é a desgraça. A noite tornou-se equivalente à ausência. A luz, que liga o compreensível e legível, nos impediria não só de ver, mas também de saber.⁵

Leon Battista Alberti, arquiteto, teórico de arte e humanista italiano, foi um dos primeiros a questionar os critérios para que se atribuísse à luz um estatuto privilegiado. A função da luz é descrita como a capacidade de fazer com que as coisas tomem forma, produzindo ilusões de uma massa sólida. A definição da luz passa a ser feita em termos plásticos, em função de uma interpretação estética.

As obras de arte não são produtos naturais, mas humanos, criadas para o homem e dirigindo-se à sua sensibilidade. Toda obra tem um fim particular que lhe é imanente. Para Hegel (1996, p. 50), o homem as cria como produtos acidentais de um jogo, onde o objetivo principal é, “por meio de manifestações do espírito, evocar sentimentos e despertar o sentimento do belo”.

Durante muito tempo a arte foi relegada, considerada como diversão fútil da classe ociosa. A partir do momento em que as obras de arte passaram a ser compreendidas como mensagens que comunicam fatos, pensamentos e sentimentos, conseqüentemente seu *status* também passou por mudanças. A arte depende da sociedade, contribuindo para sua manutenção.

A obra de arte é apreendida pelos sentimentos e também pelos sentidos. A insensibilidade emocional é neste caso tão definitivamente incapacitante, se não tão completamente, quanto a cegueira ou a surdez. Nem os sentimentos são exclusivamente usados para explorar o conteúdo emocional de uma obra. Em certa medida, podemos sentir qual é o aspecto de um quadro tão bem como podemos ver os sentimentos que ele desperta. (GOODMAN, 2006, p. 262)

Por intermédio de materiais e estilos, a arte cria sistemas de tensões inéditos que funcionam para a percepção, segundo Dufrenne (1982, p. 221), “como manifestos de existência e de contradições equilibradas”. Podemos compreendê-la

⁵ Em ensaio sobre a origem da luz no trabalho artístico, Monique Sicard (2011) discute questões relacionadas à visualidade, bem como as diferentes acepções da luz nas culturas ocidentais e orientais.

como o resultado de uma síntese advinda de um ato de contemplação ou recriação, orientada para a conquista de um sentimento de beleza, equilíbrio ou harmonia.

Durante a criação, o artista vai do caos à síntese. Por meio do material, a riqueza de experiências é revelada em oposição ao vazio interior, preenchido pela obra. O traço, o esboço, o desenho, a forma, revelam o artista. Até o momento em que o trabalho artístico é iniciado não há nada além de um projeto. Há sensações, mais ou menos confusas e memórias armazenadas.

O inesgotável poder estético do pensamento permite que o projeto se desenvolva e que a obra tome sua forma, buscando uma imagem mental, já formatada pelo artista. O estilo vai se moldando e revelando o artista como um todo. A obra passa a representar um todo artístico que se traduz em forma, conteúdo e estilo. Percebemos que em uma parte da obra de determinado artista, está todo o seu universo. Tal realidade dá-se por simbolização, visto que a linguagem artística não é articulada.

O ato criador abrange a capacidade de compreender e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar e significar. Na busca de ordenações e significados, reside a profunda movimentação humana de criar. A própria noção de estilo, que define determinado artista, é baseada no conjunto de experimentações decorrentes do processo de produção das obras.

Criar não representa um relaxamento ou um esvaziamento pessoal, nem uma substituição imaginativa da realidade, mas, como declara Ostrower (2010, p. 28), “criar representa uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer”. Por meio da criação, a realidade adquire dimensões novas, em níveis de consciências mais elevados e mais complexos.

No momento em que o artista oferece seu corpo à arte, também empresta seu corpo ao mundo, transmutando⁶ o mundo em arte. O corpo, simultaneamente, vidente e visível, contempla o mundo, podendo também olhar-se, e reconhecer, naquilo que vê, o próprio poder vidente.

Muito do poder que é atribuído ao artista não é referente ao ato de reproduzir o visível, mas de criar uma impressão convincente de que estamos vendo o objeto representado. Para Merleau-Ponty (2013, p. 26), “desde Lascaux até os nossos dias, pura ou impura, figurativa ou não, a pintura nunca celebra outro enigma

⁶ Utilizamos o termo transmutação no sentido de uma tradução intersemiótica, uma transferência de formas.

senão o da visibilidade”. Quanto à materialização da obra de arte, o filósofo descreve que o fazer artístico não se restringe à opinião do artista sobre o mundo, mas ao instante preciso em que sua visão se faz gesto, quando “pensa pictoricamente”, um pensar com diversos significados: experimentar, operar, transformar ou, como optamos, traduzir.

Para Dufrenne (1982, p. 374), se a arte se limitasse a imitar a natureza ou a seduzir os sentidos, não se justificaria o lugar de honra que lhe é atribuído em todas as sociedades. “A sua reputação deve-se ao fato de ajudar o homem a compreender o mundo e a compreender-se a si próprio e ao fato de lhe apresentar o campo da sua compreensão e da sua verdade”.

A arte se manifesta por meio de linguagens próprias. Porém, o termo linguagem artística é, de certa forma, metafórico. Diferente da linguagem verbal, não há possibilidade, em uma obra de arte, de isolar uma unidade autônoma do contínuo da obra, cada unidade contém já partes de outras unidades. “Em cada sequência parcial, há uma condensação máxima, que exprime o todo. Isto diferencia e distingue imediatamente a linguagem artística da linguagem verbal.” (GIL, 2010, p. 26).

As obras de arte diferem dos demais produtos da atividade humana principalmente porque, enquanto há objetivos determinados para os produtos ditos não artísticos, há uma intencionalidade que transforma a obra de arte em um signo não subordinado, independente e capaz de evocar no homem uma atitude perante a realidade.

Fato é que o homem depende da arte, depende de suas manifestações para fugir da realidade, ou reagir a ela. A arte apresenta-se, muitas vezes, como uma terapia, como uma forma de trazer à lembrança emoções que ocorrem por meio da experiência estética.

2.2 OS PARADIGMAS DA IMAGEM

Imagens não podem ser descritas como modelos simplistas da realidade. Compreender sua concepção, ou fabricação, sugere modos de classificá-las e localizá-las. O conceito de “paradigmas da imagem” busca, justamente, elucidar a evolução da visualidade e suas implicações no olhar.

Ao pensar nas primeiras imagens produzidas pelo homem, nos remetemos ao gesto artesanal. O desenho é fruto de uma doação humana, é resultado de um olhar transportado ao papel, por meio de traços sequenciais. Justamente por sua natureza, não instala os mesmos olhares que uma imagem fotográfica, produzida por intermédio de um equipamento. Assim como o produto fotográfico também passa a ter diferentes resultados quando interpelado por programas digitais.

A evolução dos modos de produção e de armazenamento das imagens nos leva a buscar novas formas de análises. Diferentemente do universo da palavra, ainda não se criou um suporte sistematizado de estudos para as imagens. Nos anos 1960, a semiologia voltou-se para fenômenos sógnicos além da linguística, contudo, as imagens analisadas eram acompanhadas de textos.

Utilizando conceitos da semiótica da imagem e entendendo as imagens com características icônicas, indiciais ou simbólicas, dependendo das manifestações predominantes, Santaella e Nöth (2001) descrevem três paradigmas da imagem. Os níveis de análise consideram: meios de produção; meios de conservação e armazenamento; exposição e recepção.

Apesar de Santaella⁷ já postular um quarto paradigma, discutindo novas concepções de estética na era das hibridizações, no presente trabalho, iremos nos ater aos paradigmas já consolidados. É fundamental compreender que a incorporação de um novo paradigma não extingue por completo o anterior. Entendemos os paradigmas da imagem como ondas, ou seja, apresentam movimentos gradativos de idas e vindas, trazendo novas características e levando outras, promovendo, todavia, certa manutenção e interação de conceitos.

O paradigma pré-fotográfico caracteriza o modo de produção artesanal das imagens e a necessidade de um suporte para os materiais utilizados na confecção das obras. O olhar, as mãos, os gestos e o corpo do artista trabalham para a transmutação da imagem mental em imagem real, única e original. Podem ser caracterizadas como obras do paradigma pré-fotográfico as primitivas imagens em cavernas, os desenhos, as pinturas e as esculturas. Obras situadas em um momento histórico onde os olhos buscavam as imagens e, muitas vezes, elas não se davam a ver.

⁷ Palestra "O 4º paradigma da imagem", ministrada durante o Seminário Campo Expandido: a convergência das imagens. Universidade Estadual de Londrina. abr./2013.

A partir do momento em que o homem tornou-se capaz de automatizar o processo de captação da imagem, por meio da câmera, nasce o paradigma fotográfico. A mão sai de cena e o olhar toma a frente para captar o instante perfeito, o registro da imagem mediado pela lente. A imagem mostra-se como um vestígio do real, um retrato da realidade, uma comprovação da existência. Assim, o advento da fotografia, em meados do século XIX, é apresentado como uma revolução científica.

A imagem fotográfica, diretamente afetada pelos objetos, desempenha um papel especial na construção de provas, caracterizando uma nova realidade. Além de reproduzir o real, a fotografia passa a reciclá-lo, atribuindo novos significados às coisas e aos eventos. Uma visão estética da realidade é concretizada por meio da câmera.

Tal fidedignidade da imagem fotográfica não seria questionada até o momento em que o paradigma pós-fotográfico fosse instalado, havendo uma tríade na formatação da imagem (olho + câmera + *software*). A manipulação da fotografia permite que a imagem seja alterada, transformada, incorporando um poder de simulação da realidade. O artista, senhor absoluto da técnica, dá lugar ao homem comum, capaz de fotografar e manipular imagens.

No início do paradigma fotográfico, o fotógrafo estava mais próximo de um colecionador de coisas que ele escolhia fotografar. Com a evolução dos modelos, e da própria complexidade da fotografia, o fotógrafo foi obrigado a incorporar outras atividades, assumindo todas as fases da produção fotográfica. Nesse sentido, houve a necessidade de um maior entendimento de conceitos que vão além da técnica. Alguns usos da fotografia mudaram radicalmente, exigindo uma rearticulação dos fotógrafos, tanto com as imagens quanto com a produção.

Além das mudanças drásticas relacionadas aos modos de produção, também houve alterações significativas nos modos de armazenamento das imagens. No paradigma pré-fotográfico havia dificuldades relacionadas à conservação das obras em função do desgaste causado pelo tempo, as imagens eram perecíveis, frágeis, únicas. A reprodutibilidade técnica, conquistada no paradigma fotográfico, transpôs as barreiras do armazenamento, tornando as imagens facilmente reproduzíveis e alterando os critérios de visualidade.

O advento da reprodutibilidade técnica inaugurou uma imensa proliferação de imagens. A recente revolução digital acentuou ainda mais um quadro

onde imagens são produzidas em quantidades nunca antes imaginadas. Recordando as palavras de Walter Benjamin (1935-36, p. 169), “no interior de grandes períodos a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo em que seu modo de existência.”

A organização da percepção humana, bem como o meio em que ela se dá, é historicamente condicionada. Há uma relação direta entre a época histórica na qual se vive e o tipo de percepção empreendida. Para Sotang (1981, p. 147), “uma sociedade torna-se ‘moderna’ quando uma de suas principais atividades passa a ser a produção e o consumo de imagens”.

A banalização da imagem pela tecnologia é um fenômeno conhecido desde a invenção da gravura. Mais do que a maneira como as imagens são produzidas, é interessante questionar a forma como os nossos rituais visuais se desenvolvem para gerar uma demanda a essas novas tecnologias. A fotografia, como objeto social, exige uma mediação da cultura do seu tempo. A informação fotográfica que se revela numa imagem fotográfica tem de ser avaliada em função dos paradigmas sociais da época a que pertence. Não apenas as crenças sociais, mas as correntes artísticas formam os estilos e o modo de olhar. Por meio da análise da imagem, é possível compreender as influências do contexto sobre o fotógrafo.

Conforme discutimos anteriormente, a visualidade, por sua vez, é constantemente modificada e condicionada pelo meio. A soberania da representação é comprometida uma vez que a percepção de um objeto não é única, e sim composta por um horizonte de potencialidades interpretativas, de acordo com o modo como o objeto vem à presença, é visado ou imaginado.

2.2.1 Construção da Imagem Fotográfica

Ao pensar na fotografia, é inevitável voltar-se ao passado, ao instante fotográfico que só pôde ser captado em um determinado tempo e espaço. Em latim, a fotografia poderia ser definida como “*imago lucis opera expressa*”⁸, ou seja, uma imagem revelada pela ação da luz. Diferente da pintura, por meio da fotografia, é possível comprovar que aquilo que é visto, realmente existiu, uma forma de apoderar-se da realidade.

⁸ Conceito sugerido por Roland Barthes (1980, p. 115)

Nesse sentido, Barthes (1980, p. 116) opta por tratar a imagem fotográfica não só como um evento passado, mas como uma comprovação de existência. Uma palavra pode descrever uma ausência, contudo, uma imagem fotográfica deflagra o objeto ausente, representa-o por meio de um simulacro de uma “imagem verdadeira”. Para Aumont (1993, p. 209), “a imagem fotográfica tem uma essência, que é ser uma ‘alucinação verdadeira’, ‘embalsamar’ e ‘revelar’ o real em todos os seus aspectos”.

A descoberta da técnica fotográfica ocorreu entre 1816 e 1826, quando o francês Nicéphore Niépce conseguiu, em uma pequena aldeia situada no centro da Europa, a fixação permanente de uma imagem obtida no foco da câmera obscura. Nomeou sua descoberta como *heliografia*, a partir do grego *helios* (sol) e *graphein* (escrita). Assim nasceu o que o astrônomo inglês Herschel chamaria, mais tarde, de fotografia. Estudos sobre a reconstrução das condições da descoberta tentam entender seu *aqui e agora*, a fim de apreender os significados e as bases do fenômeno.⁹

A descoberta veio como o resultado da luz solar usada para copiar as fotos, espontaneamente, dentro da câmara escura, com gradações do branco ao preto. Para Niépce, e os contemporâneos do nascimento da fotografia, a nova imagem é a natureza em si, o discurso para um mundo mantido fora da esfera humana. Alguns anos mais tarde, cientistas descreveriam a fotografia como “a natureza falando sobre si mesma”.

Inicialmente, a “escrita da natureza pela própria natureza” não foi classificada nem como científica, nem como artística, o *status* dado foi simplesmente de uma invenção técnica. Contudo, a evolução da fotografia passou a gerar inúmeras discussões envolvendo: a qualidade da obra, a habilidade do fotógrafo, a automaticidade dos aparelhos, a reprodutibilidade. O nascimento da imagem que vem da luz é uma nova tecnologia de representação. A descoberta de Niépce trouxe desdobramentos que passaram a construir a civilização de cópias na qual estamos inseridos: cinema, televisão, digitalização e ambiente virtual.

Em um momento em que as imagens passaram a mostrar uma representação da realidade, a fotografia passou a representar uma dissociação

⁹ Em ensaio, anteriormente citado, sobre a origem da luz no trabalho artístico, Monique Sicard (2011) discorre sobre a invenção da fotografia e seus desdobramentos enquanto “natureza falando de si mesma”. O ensaio traz reflexões acerca do que a autora considera como uma “civilização de cópias” e sobre o fato fotográfico.

artificial da consciência de identidade. A fotografia não demonstra o que já não existe, é a própria comprovação da existência, sua essência é ratificar aquilo que representa. Para Sotang (1981, p. 148), a fotografia “nunca é menos do que um registro de emanção”. Além de retratar determinado tema, por meio da fotografia há uma homenagem a ele, um prolongamento dele, uma forma de aquisição.

De certa forma, toda fotografia é um certificado de presença, de existência. Esse certificado é o novo gene introduzido na família das imagens. Nesse sentido, a fotografia apresenta uma força verificativa que incide não sobre o objeto, mas sobre o tempo. De um ponto de vista fenomenológico, na fotografia, o poder de autenticação sobrepõe-se ao poder de representação.

A fotografia reorganiza a divisão entre arte e conhecimento, efêmero e permanente, sujeito e objeto, humano e dispositivo, técnica e natureza. A luz que o objeto reflete, ou envia, é utilizada para criar sua imagem, para representá-lo. Mas a remoção não é completa, a imagem fotográfica é construída de acordo com as regras de projeção da perspectiva de quem vê. A estabilização de natureza, em essência fluida e efêmera, permitiu uma nova forma de memória, uma nova visibilidade.

No processo de representar o mundo, a fotografia substituiria a mão do artista. No entanto, na Europa, a integração da nova imagem dentro do domínio da arte não foi imediatamente obtida. Aumont (1993, p. 209) descreve que “a fotografia fez com que a pintura se libertasse da semelhança, na medida em que satisfizes mecanicamente o desejo da ilusão”. A diferença radical entre a pintura e a nova imagem técnica impressionou, mas, se a naturalidade da fotografia a traz para mais perto do campo científico, ao contrário, move-a para longe do domínio artístico. Tomada como pseudo-arte, a fotografia passa a ser ainda mais desvalorizada por sua reprodutibilidade e pelo fato de ser feita por qualquer pessoa.

A diferença percebida entre a fotografia e a pintura era manifestada por duas sensações que indicavam que a primeira pertence quase inteiramente à natureza, enquanto a segunda era o fruto do trabalho humano. A pintura é imprecisa em seus detalhes, falsa em sua totalidade, dentro dela, tudo é arte. Ao contrário, muitas críticas foram feitas contra as imagens fotográficas, por causa da facilidade e da rapidez de sua fabricação, o que ajudou a sua democratização. Por meio da duplicação fotográfica há uma possibilidade de armazenamento e de controle sem

precedentes quando comparado ao sistema anterior de registro da informação: a escrita.

A fotografia contemporânea, tal como a pintura, tem na sua essência a criação de metáforas, de conotações, de analogias diversas, conseguindo converter a objetividade em subjetividade. Para Tavares (2009), atualmente, a fotografia conquistou o seu “posicionamento artístico”, lado a lado com as formas mais tradicionais e ditas “nobres” da arte. Os fotógrafos da chamada fotografia artística: Cecil Beaton, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Man Ray, Irving Penn, Gertrude Ferh, Erich Salomon, William Klein, Roberto Otero, produziram, ao longo do século XX, verdadeiros ícones.

O visível não é necessariamente aquilo que nos é apresentado perante os olhos, mas sim o que o olhar do fotógrafo capturar da realidade que tem diante de si. O fotógrafo irá traduzir o que Cartier-Bresson chamou de *instante decisivo*, o momento do enquadramento perfeito, da expressão ideal. Essa busca é o maior anseio do fotógrafo-artista, converter o que vê em concepções imagéticas.

Pelo poder de representação, diante da presença de uma câmera, nos transfiguramos imediatamente na imagem que desejamos projetar para o mundo. A câmera clama pela pose e a pose, por sua vez, “é uma espécie de vingança do referente: se for inevitável que a câmera roube alguma coisa de nós, que ela roube então uma *ficção*.” (MACHADO, 1984, p. 52).

O referente é constantemente transfigurado, visando aumentar o poder de convicção da própria imagem. Exemplo típico está nos produtos de anúncios publicitários ou nas imagens de pratos prontos em livros de receitas. Neste sentido, a fim de detectar sinais de realidade, faz sentido nos questionarmos acerca do motivo das coisas estarem representadas de determinada maneira.

A representação da fotografia é fabricada, uma vez que é construída sob a perspectiva do olhar do fotógrafo, sob sua visão do mundo e do recorte que intenciona fazer. Barthes (1980, p. 23) sugere que o ato fotográfico seja composto por três práticas: “fazer, experimentar, olhar”. Nesse sentido, define o fotógrafo como o “*Operator*”, o observador como o “*Spectator*”, e o objeto fotografado como “o alvo, o referente, uma espécie de pequeno simulacro” definindo-o como “*Spectrum*”.

Logo, caberá ao “*Operator*” definir o que será registrado. Os recursos fotográficos mostram, ou pelo menos sinalizam, a forma como o fotógrafo manifesta o seu pensar. É uma espécie de vocabulário utilizado para traduzir o

significado que o fotógrafo construiu antes do ato fotográfico. Profissionais mais experientes e conhecedores do poder da câmera, lançam mão de recursos para induzir “leituras” positivas do referente. Contudo, não há garantias de que a mensagem intencionada pelo fotógrafo será interpretada pelo receptor da forma que ele a concebeu.

A linguagem imagética é universal, logo, a fotografia sempre permitirá uma leitura. A mensagem fotográfica, composta por códigos abertos e contínuos, é um convite à imaginação, a um despertar de emoções, tornando infinitas as possibilidades de leituras de uma fotografia. Essa leitura só é possível porque a mensagem fotográfica não é composta por símbolos preestabelecidos. Os códigos são considerados abertos porque permitem leituras diferentes. E são contínuos porque é possível, a todos, fazer novas (re)leituras.

Assumindo que o fotógrafo “escreve” por meio da fotografia, podemos conceber que existam diferentes formas de manifestar sua intencionalidade. Entretanto, Barthes (1980, p. 109) adverte que o que é intencionado em uma fotografia, “não é nem a Arte nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia”.

Apesar de alguns postulados de Barthes serem refutados no paradigma atual, dado o momento em que foram publicados, a noção de referente é mantida, assim como o fato de que apesar de ter um significante fixo, a leitura fotográfica apresenta-se como um movimento aberto, ou seja, um mesmo significante pode provocar a construção de incontáveis significados. Kossoy (2002, p. 123-124) descreve que o significado mais profundo da imagem não se encontra necessariamente explícito, é imaterial. “O vestígio da vida cristalizada na imagem fotográfica passa a ter sentido no momento em que se tenha conhecimento e se compreendam os elos da cadeia de fatos ausentes da imagem”. Desta forma, a fim de indicar um caminho de interpretação ao receptor, quanto mais elementos de significação forem utilizados pelo fotógrafo, menores serão as opções de leitura.

Conceitualmente, podemos classificar os elementos de significação como atributos que, ligados ao significante, podem auxiliar a leitura da imagem a fim de que se aproxime do significado pretendido por quem a produziu. Tais elementos podem ser verbais ou não, mas estarão sempre indicando um caminho, direcionando a leitura que o produtor da imagem gostaria que ele fizesse. Esses elementos estão

diretamente ligados à enunciação e podem ser verificados em mensagens constituídas por diferentes materialidades.

O melhor momento para se trabalhar com os elementos de significação é na concepção da fotografia, quando o fotógrafo se prepara para o registro, projetando um modelo mental da imagem que pretende capturar. É o desafio do fotógrafo, assim descrito por Barthes (1980, p. 56): o fotógrafo, tal qual um acrobata, “deve desafiar as leis do provável ou até do possível; a um ponto extremo, ele deve desafiar as do interessante”.

A partir do momento em que tem uma imagem mental formatada, cabe ao fotógrafo traduzir o que construiu em sua mente. É por meio do processo de tradução que o fotógrafo poderá congelar o fragmento que pretende registrar da realidade observada. Considerando a fotografia como uma representação a partir do real, o fotógrafo busca destacar um fragmento para representá-lo a leitores que podem, ou não, ter presenciado o mesmo real.

Quando tudo está em movimento, cabe ao fotógrafo captar o instante no qual todos os elementos que se movem ficam em equilíbrio. A fotografia deve intervir neste instante, possibilitando, por meio da imagem, a construção de significados. É justamente nesta tentativa, de “tradução do significado preconcebido para a base física da mensagem para que, a partir dela, o receptor construa o mesmo significado por ele preconcebido”, que Boni (2000, p. 110) afirma residir a intencionalidade de comunicação do fotógrafo. Para que a intencionalidade seja garantida, alguns critérios devem ser observados.

Optar pelo melhor plano, escolher o melhor ângulo, selecionar o plano de foco, atentar às regras de composição, decidir pela forma, conferir as condições de luminosidade, inserir ou preterir elementos de significação, contrastar mais ou menos acentuadamente os tons, acentuar ou não a textura, abrir perspectivas, explorar a profundidade de campo, gerar efeitos de tridimensionalidade, criar aberrações, e tantas outras possibilidades, são atitudes que podem conferir um bom arranjo visual na composição e destacar o(s) elemento(s) priorizado(s) pelo fotógrafo, em particular. (BONI, 2000, p.110)

Não buscamos questionar as diversas possibilidades de leitura de uma imagem, mas acreditamos que, por meio de determinadas marcas, é possível identificar a intenção do fotógrafo ao tentar representar um fragmento do real. No

momento anterior ao registro, houve uma construção mental, uma formatação de significados que o fotógrafo procura manifestar por meio da imagem.

Toda fotografia deve evocar emoções em quem a observa. As melhores fotografias incentivam o espectador a pensar não só sobre a imagem em si, mas no contexto em que foram produzidas, e deliciar-se com a descoberta de uma resposta sensorial, emocional e, por que não, inovadora. É importante considerar que, no momento em que um artista empreende sua obra, determinadas condições óticas estão disponíveis. Nem tudo é possível o tempo todo. A visão tem sua história e a revelação dessas categorias óticas deve ser considerada como a tarefa primordial da história da arte.

Em relação à interação da fotografia no campo das “belas artes”, é imprescindível analisar questões discutidas por Walter Benjamin, quanto à reprodutibilidade e a replicação massificada por meio de métodos industriais que, de certa forma, tiram o caráter individual da obra de arte. É o impacto da máquina sobre a arte, o choque de diferentes linguagens, com referências diferentes.

Benjamin (1935-36) acredita que a partir da invenção da fotografia houve uma perda da aura atribuída às obras de arte. A fotografia, além de permitir a reprodução infinita, passa para um segundo plano o valor de culto das obras, enfatizando o valor de exposição. Atualmente, nos acostumamos a ver cada vez mais reproduções e menos originais.

Máquinas fotográficas possibilitaram uma “redescoberta do visível”, são verdadeiramente ferramentas de visualização. A principal função das imagens não seria aumentar a visibilidade de uma realidade invisível, mas constituir a evidência da existência. As imagens não são nem representações nem revelações, ou apenas ferramentas de visão ou superfícies de gravação simples.

A ciência diz que as imagens materiais estão aumentando a visibilidade de uma realidade invisível, constituindo prova quando eles estão também a aumentar a visibilidade do invisível mental, a recuperação de liberdade perdida desde o advento da ciência moderna: o da relação sensível com as coisas. Esses mundos construídos pelas imagens, sob o pretexto da ciência e da verdade da natureza, parecem esconder mais do que mostrar, como eventos gratuitos de representação. (SICARD, 1997).

Considerando a imagem fabricada, intermediada pela máquina, pensamos no uso de índices, ícones e símbolos e as mudanças feitas pela imagem

tendo em conta o real. A imagem produzida é capaz de promover a compreensão dos mecanismos de construção, permitindo antecipar uma evolução, tornando-se observável, mensurável e quantificável. Ela incentiva a ação e induz novas formas de percepção.

2.2.2 Domínios da Fotografia Expandida

Em seus primórdios, a fotografia era valorizada como a materialização de um acontecimento, como uma imagem de prova, que “falava por si mesma”, uma garantia de fiabilidade e de verdade. Atualmente, a capacidade das imagens de estabelecer certezas é questionada. A instabilidade da imagem a torna efêmera. Uma imagem, utilizada como prova em um determinado momento, pode não sê-la noutra local, ou em outro período.

O conceito de fotografia expandida foi sinalizado pelo fotógrafo Andréas Müller-Pohle (1985), descrevendo tudo aquilo que rompe com a tradição visual fotográfica, ampliando o conceito de sua produção. O conceito considera as manipulações da imagem e as interferências nos procedimentos fotográficos, atribuindo ao código fotográfico um caráter inovador e, conseqüentemente, rompendo com os paradigmas estéticos estabelecidos.

Todas as mídias contemporâneas têm a fotografia como base. Sempre que um meio novo é inserido, rompe com crenças anteriormente estabelecidas e condiciona uma revisão dos alicerces nos quais a sociedade das mídias encontra-se edificada. A fotografia promove infinitas possibilidades de intervenção, tanto no plano da produção, quanto nos planos da exposição e do consumo. Müller-Pohle (1985) define essa postura como uma espécie de *ecologia da informação*, pois se trata de intervir sobre o meio, reintroduzindo uma nova significação.

Sendo a fotografia contemporânea um produto cultural complexo, a fotografia expandida é aquela que enfatiza a importância dos processos de criação, bem como os procedimentos utilizados pelo artista. Para Alessandrini (2010), a fotografia expandiu seus limites, passando de registro fiel da realidade para a percepção de novos tempos e espaços, estabelecendo diálogo e incorporando em seu fazer outras manifestações artísticas, como a performance, a instalação, a

escultura, o vídeo e outras mais. As imagens formatadas, manipuladas, interpeladas por programas digitais, carregam consigo novas características a serem analisadas.

Dentro dos conceitos de fotografia expandida (ou fotografia experimental, construída, contaminada, manipulada, criativa, híbrida, precária, entre tantas outras denominações) devemos considerar todos os tipos de intervenções que oferecem à imagem final um caráter perturbador, a qual aponta para uma reorientação dos paradigmas estéticos, que ousam ampliar os limites da fotografia enquanto linguagem, sem se deter na sua especificidade. Não nos interessa mais apenas o cumprimento das etapas do processo codificado para o registro fotográfico. Agora, torna-se importante considerar os contextos de produção e as intervenções antes, durante e após a realização de uma imagem de base fotográfica. (FERNANDES JÚNIOR, 2006, p. 16-17)

A fotografia expandida é caracterizada por uma contaminação do olhar e pela interferência de outras artes, pintura, escultura, teatro, literatura, enfim, tudo aquilo que o fotógrafo lançar mão para criar um novo conceito que será capturado por meio da fotografia tradicional. Diante disso, entendemos que o trabalho de Vik Muniz pode ser analisado utilizando conceitos da fotografia expandida, uma vez que o artista usa a imagem fotográfica como uma cola, que une as diferentes peças utilizadas para criar seus conceitos. São imagens, dentro da esfera da obra de arte, enquadradas no paradigma fotográfico e pós-fotográfico, havendo manipulações constantes a fim de que a fotografia sirva à obra.

Nesse contexto, a obra de Vik Muniz deve ser lida sob a ótica de um novo paradigma conceitual, um discurso que extrapole os limites da invenção de Niépce. Os limites da fotografia se expandiram em termos de análise, quando consideramos, por exemplo, a tríade peirceana (ícone, índice e símbolo). Enquanto alguns autores consideram a fotografia como manifestação icônica e indexical, outros assumem também seu caráter simbólico. “O signo fotográfico é ao mesmo tempo motivado e arbitrário”: *motivado* porque, de qualquer maneira, não há fotografia sem que um referente pose diante da câmera; *arbitrário* porque essa informação de luz é refratada pelos meios codificadores, convertendo-os em signos ideológicos. (MACHADO, 1984, p. 158-159).

A fotografia, particularmente a contemporânea, possibilita sua teorização como manifestação simbólica. Caracterizada como uma atividade técnica precisa, tudo é resultado de um conjunto de regras necessário para sua

concretização. Dada a universalidade dos seus procedimentos, tal adequação a um modelo pode caracterizar a fotografia como símbolo.

Apesar das alterações que a reprodutibilidade técnica provoca, Vik preserva o caráter icônico nas fotografias, modificando o que usualmente se espera do meio fotográfico, visto como denotativo. Nas fotografias de Vik, o referente comparece nas mesmas condições que em outros sistemas de representação, entretanto, o artista induz o olhar a afastar-se, por um tempo, do referente, sugerindo, nas imagens refeitas, sentidos novos e uma retórica distinta. A identificação é feita a partir do momento em que, um por um, os códigos são desmontados.

É comum aos trabalhos enquadrados no conceito de fotografia expandida a participação ativa do observador, objetivo constantemente perseguido por Vik Muniz. O artista interioriza o que Gombrich (2000) denominou de *beholder's share* “papel (ou parte) do espectador”, compreendendo que o espectador deve ser tratado como um parceiro ativo da imagem. A imaginação do espectador é despida das expectativas passivas diante de uma obra de arte, ao contrário, o olhar deve ser ativo, estabelecendo conexões e lendo diferentes camadas de significados. Mink (2000, p. 86) enfatiza que o observador é desafiado a “abandonar o seu ponto de vista de receptor passivo, e a tornar-se consciente da ameaça de sua sensibilidade”.

O olhar tende a voltar-se para elementos preferenciais, que passam a ser centrais, portando significados que possibilitam estabelecer relações de sentido. Na obra de Vik Muniz, a articulação entre as diferentes linguagens faz com que o observador busque interpretações além do objeto artístico em si. A atenção do observador é direcionada para a tensão entre o material e a imagem. A partir do momento em que o artista enfraquece a aderência esperada entre as imagens fotografadas e as matrizes, torna o meio fotográfico mais opaco e força o receptor a aumentar o tempo de exposição à imagem, a fim de definir o que de fato está representado.

Uma imagem nunca poderá representar tudo, todavia, por meio do saber prévio e do olhar experimentado, um observador torna-se capaz de suprir possíveis lacunas de representação. O papel do espectador vai além do que está representado na imagem, uma visão coerente de conjunto da obra só é possível pela presença do observador, afinal, é na presença dele que se faz a imagem. Há uma tendência projetiva, extremamente ligada à imaginação.

Os conhecimentos sobre processos relacionados à percepção, bem como os conceitos perseguidos por Vik Muniz, foram conquistados por meio de sua formação autodidata. Pesquisando as influências teóricas de sua biblioteca podemos encontrar: Jacques Aumont, Roland Barthes, Jean Baudrillard, Walter Benjamin, Jonathan Crary, Rudolf Arhein, Ernst Gombrich, J.J. T. Mitchell, Umberto Eco, Nelson Goodman, Maurice Merleau-Ponty, Martin Heidegger, Erwin Panofsky e Susan Sotang, para citar alguns nomes de teóricos que, além de auxiliar na formatação do pensamento do artista, embasaram também as análises do presente trabalho.

Assim como um artista que não quer se submeter a regras e a combinações preestabelecidas pelo sistema, Vik rompe com matrizes codificadas e subverte modelos instituídos. Suas imagens enquadram-se em um novo projeto estético contemporâneo, aguçando a curiosidade de quem as vê e clamando por novas leituras. Prevendo tais inquietações, Sotang (1981, p. 155) descreveu diferentes comportamentos do fotógrafo como se estivesse “reagindo a um sentimento de realidades cada vez mais vazio”, procurando uma transfusão, partindo para novas experiências e refrescando anteriores.

Por meio das traduções realizadas por Vik questionamos o mundo de forma mais complexa e as imagens tornam-se mais instigantes. Nosso interesse está centrado nessas imagens expandidas que carregam, como afirma Fernandes Júnior (2006, p. 12): “a centelha da inquietação, que estimula o leitor a refletir sobre aquilo que vê”.

3 O UNIVERSO DAS IMAGENS DE VIK MUNIZ

Quando Vicente José de Oliveira Muniz inicia a descrição de sua história, pessoal e artística, a natureza estética aflora. Nascido em São Paulo, em 1961, o artista recorda da infância com a avó, vestida de cinza, sentada em um sofá verde, cheirando a Leite de Alfazema, e descreve a forma como degustava a leitura das primeiras palavras. Vem de uma família humilde. Durante a infância, viveu em um cortiço do centro e em um subúrbio pobre da zona norte. Contudo, o artista lembra com saudosismo dessa fase da vida e afirma ter tido sorte de crescer entre pais unidos e compreensivos, em relativa segurança e com boa autoestima.

Para o artista, a alfabetização é lembrada pelo gosto das palavras, apresentadas pela avó. A experiência visual da leitura passa a ser traduzida, por Vik, por meio do paladar e do tato, uma vez que a avó tinha por costume deslizar os dedos pelas linhas, guiando as palavras. Apesar do encantamento pela leitura, a escrita não se apresentou de forma tão simples. Durante a infância, o artista teve dificuldades de aprendizado, o que fez com que se dedicasse com afinco ao desenho. Segundo Muniz (2007, p.10), “o desenho não era somente uma maneira de comunicar por meio de figuras, mas também uma ferramenta para o entendimento e estudo de tudo que me era apresentado visualmente”.

Para Dufrenne (1982, p. 221), parte da obra de arte tem as suas raízes no período mais criativo da vida, ou seja, na infância. “É neste período que a forma, o tratamento da matéria, exprime do modo mais imediato a relação do sujeito com o mundo”. O artista volta incessantemente ao mundo criativo da primeira infância. É como um reservatório de experiências que delimita suas formas.

Le Men (2004, p. 15) também reconhece a importância das lembranças da infância, descrevendo-as como “o alcance de um pacto de genética através da qual o artista diz ao espectador não apenas como suas imagens nascem, mas também como ele sugere a olhar”. Conhecer o olhar do artista permite entender, de forma mais ampla, a concepção de seus projetos, suas percepções e perspectivas.

Aos quatorze anos, com o auxílio dos pais e de uma bolsa conquistada em um festival de artes das escolas públicas, Vik passou a frequentar uma academia de desenho e escultura. Recorda que, nessa escola, somente os velhos mestres eram considerados artistas. A arte contemporânea, representada por

nomes como Andy Warhol ou Joseph Beuys, era considerada como um flagelo da cultura.

A leitura de obras que discutiam mídia e percepção fez com que Vik passasse a se interessar pela abstração. Assíduo frequentador de museus, além das obras dos grandes mestres, passou também a conhecer artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark, que utilizavam a linguagem visual para representar questões relacionadas aos mecanismos de identidade social e política.

Nos anos 1980, cursando publicidade e propaganda na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), Vik foi contratado por uma companhia de *outdoors*, após apresentar-lhes um detalhado estudo que havia desenvolvido durante seis meses. No estudo, considerava questões como: velocidade, ângulo de aproximação, direção, altura, tamanho e tipo de letra, facilidade de leitura, enfim, um verdadeiro mapa de legibilidade dos sinais gráficos, que deveriam estar dispostos em um *outdoor*, a fim de que a leitura fosse realmente eficaz.

Os rumos da vida e, principalmente, da carreira, mudaram quando Vik foi baleado, após separar uma briga, na saída de uma reunião social. O homem que disparou o tiro, a fim de evitar maiores complicações, ofereceu-lhe uma indenização que proporcionou ao artista a chance de mudar-se para os Estados Unidos. No ano de 1983 mudou-se para Chicago e passou a morar com uma tia, ajudando-a a cuidar dos filhos, trabalhando em um estacionamento de supermercado e frequentando um curso de inglês.

Em 04 de julho de 1984, foi a Nova Iorque pela primeira vez. No *Museum of Modern Art*, ficou emocionado com um quadro de Chuck Close e decepcionado com Jackson Pollock. A opinião sobre Pollock mudou depois que lhe apresentaram mais sobre sua história. No dia seguinte, Vik retornou ao museu, pronto para ver a obra com outros olhos, fato que fez com que passasse a admirar todos os quadros do artista.

Tal episódio ilustra o prazer estético da genética, que discutiremos ao longo da tese. Conhecer a gênese é valorizar o trabalho artístico entendendo seu vir a ser como um constante movimento. O conhecimento vai além da valorização, modifica o entendimento e a visão da obra como um todo, ou seja, seus significados, influenciando diretamente no processo de recepção. O prazer da imagem e o saber sobre a arte não devem ser dissociados, a produção e os objetivos das imagens artísticas sugerem uma leitura conjunta.

Dois meses depois, Vik estava morando em Nova Iorque e acompanhava seu bairro, *East Village*, transformar-se em um “meca da subcultura”, com galerias em garagens e casas noturnas que promoviam performances, música contemporânea e o que o artista chama de “cultura de imersão”.

Em uma das visitas ao MAM, no ano de 1986, estava acontecendo uma exposição de Rubens. Em uma sala menor, adjacente às galerias principais, notou que uma fila se formava para ver determinada obra. Sem saber ao certo qual o foco da fila, posicionou-se e aguardou sua vez. Ao deparar-se com a pintura, foi surpreendido pelo olhar fixo da filha de Rubens, Clara Serena, que fora representada pelo pai com tamanha perfeição que a garota parecia saltar da moldura e convidar-lhe a brincar. Quando retornou para casa, começou a desenhar, confessando que, pela primeira vez, desejou que as pessoas vissem seus desenhos.

Vik Muniz reconhece que, no início da carreira, teve uma vocação iconoclasta. Contudo, assim que conseguiu uma galeria que o representasse, deixou-se influenciar pelo aspecto comercial da exposição do trabalho e, lentamente, migrou da abstração para o objeto como um produto.

Em 1988 trabalhava em uma loja de molduras e um colega o convidou para dividir parte de seu estúdio. Vik passou a produzir e enviar *slides* buscando um local onde pudesse expor suas obras, sendo aceito pelo projeto *Gravity and Blindness* (Gravidade e Cegueira), um espaço sem fins lucrativos, em *East Village*. Após contato com os curadores Tricia Collins e Richard Milazzo, Vik participou de uma exposição coletiva na Califórnia, foi apresentado a seu primeiro *marchand*, Stefan Stux, e logo seus trabalhos começariam a ser expostos em galerias, enfim, nascia o artista.

3.1 DA ESCULTURA PARA A FOTOGRAFIA

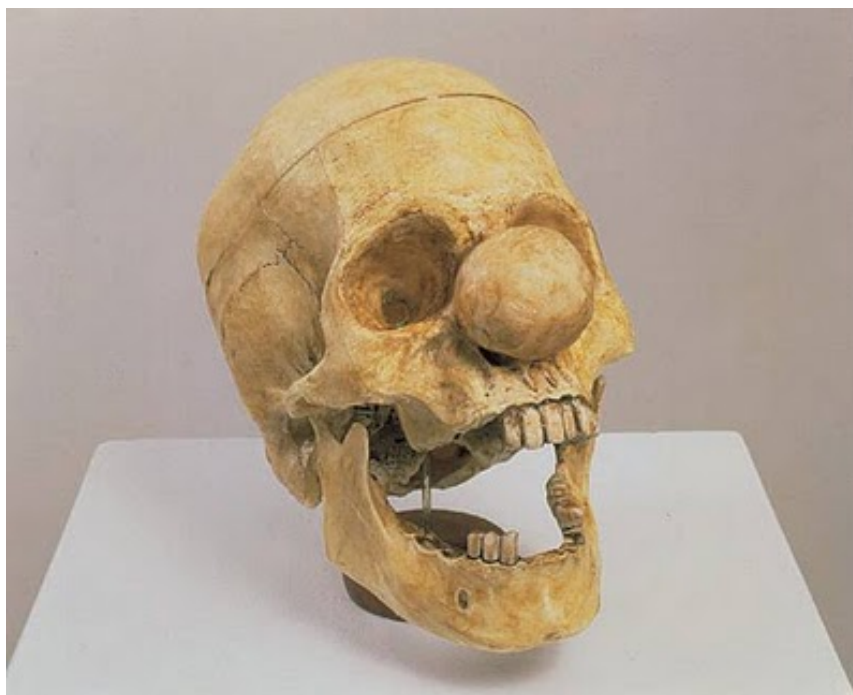
Para a primeira mostra, em uma galeria, Vik criou uma série intitulada *Relics* (Relíquias). Consistia em objetos que, segundo o artista, sofriam de “crises de identidade profunda”. O apelo do humor, muito presente em suas obras, era nítido nas esculturas. A venda de algumas obras, e a necessidade de sua divulgação, fez com que Stefan Stux, *marchand* de Vik, contratasse um fotógrafo

profissional para fazer o trabalho. O arsenal de equipamentos, trazido pelo profissional, era impressionante.

As fotografias realizadas eram transparências de 4x5 polegadas, com cor e luz perfeitas. Vik descreve que nunca havia visto imagens tão nítidas e precisas, contudo, havia algo de “terrivelmente errado com elas”. Por um lado, as imagens eram tão reais que pareciam funcionar como se fossem os próprios objetos, a ponto de poderem substituí-los. “Por outro, as esculturas nelas representadas já não pareciam minhas – era como se tivessem sido criadas e produzidas pelo fotógrafo que tirou os retratos.” (MUNIZ, 2007, p. 19) .

Incomodado com a sensação, Vik comprou sua primeira câmera, uma Minolta, semidescartável, com foco fixo, e fotografou as obras expostas na galeria. Após revelar as imagens, percebeu que, apesar de tecnicamente inferiores às do profissional, suas fotografias eram mais reais, mais autênticas, representavam de forma mais verdadeira suas obras.

Figura 1 – Crânio de palhaço, da série Relíquias



Fonte: Muniz (2007, p. 18)

Quando um artista concebe sua obra, cria, para si mesmo, uma imagem a ser executada. Essa imagem, endógena, só atingirá sua plenitude quando seu representante exógeno alcançar, fielmente, a imagem perseguida pelo artista. Vik descreve essa transmutação de formas, justificando o porquê de suas imagens

apresentarem-se mais reais, quando fotografadas por ele mesmo. Ao fotografar suas esculturas, o artista buscou, intuitivamente, ângulos onde pudesse obter imagens idênticas às que guardava na mente, antes de ter executado as obras. Muniz (2007, p. 21) descreve: “minhas fotos casavam-se com as imagens mentais que eu tinha delas”.

[...] o artista imagina a figura segundo determinado tamanho, determinada posição e feita de um material determinado, e o mais importante: *de um ponto de observação muito específico*. Ele trabalha a pedra baseado numa noção mental e avalia seu sucesso pela fidelidade da escultura à imagem que guarda em seu cérebro. [...] Ele vê o que viu anteriormente, quando a obra era somente uma possibilidade. A impressão visual do resultado materializado agora está fundida com a imagem da idéia original – o ciclo está, então, completo, e o artista, satisfeito. (MUNIZ, 2007, p. 21)

A fotografia é, muitas vezes, confundida com seu objeto, porém, em muitos casos a memória visual é mais forte do que o próprio objeto. O ser humano é sensível ao fato de se ver por outros olhos. A capacidade de externalização da visão humana, promovida pela câmera, reforça a objetivação de uma nova imagem. A fotografia torna-se criadora de representações e o fotógrafo recebe um novo poder, o de inventor de um novo mundo.

A experiência fez com que o artista compreendesse o sentido das imagens fotográficas, entendendo que o mundo, revelado pela fotografia, é uma versão editada do todo. Inicialmente, a fotografia apresentou-se como um instrumento de documentação. No entanto, à medida que demonstrou o poder de síntese de diversos elementos em uma única estrutura, gradativamente, passou a ser o trabalho do artista. Vik viu na fotografia não uma verdade, presa a qualquer circunstância, mas uma opinião, mais humana do que mecânica. A fotografia definiu os limites do discernimento visual de forma tão definitiva que nunca houve necessidade alguma de se criar mídias para substituí-la.

A fusão da tecnologia digital apresentou técnicas que, a princípio, visavam ao aprimoramento estético da imagem fotográfica, contudo, acabaram por distanciá-la da veracidade de seus temas, desqualificando-a como prova. É importante notar que a manipulação fotográfica é uma tradição tão antiga quanto a própria fotografia. Sempre foi, todavia, uma atividade cultivada por fotógrafos e especialistas em fotografia. Manipulação digital é, hoje em dia, um recurso

extremamente popular e acessível. O que mudou não foi a possibilidade de manipulação, tampouco a intenção de fazê-la, o que se alterou foi a maneira como o próprio conceito de realidade se transformou com a popularização de ferramentas de modificação da imagem fotográfica.

3.1.1 O Dilema do Artista Fotógrafo e do Fotógrafo Artista

No ano de 1992, após viver dois anos em Paris, Vik retornou ao estúdio em Nova Iorque motivado a trabalhar, porém, com restrições financeiras. Busca referências, em livros, sobre esculturas de Rodin, Medardo Rosso e Brancusi. Na ocasião, percebe que o que procurava não eram esculturas, mas quadros de esculturas, seu interesse não era pelo tri, mas pelo bidimensional, dessa forma, passa a pesquisar sobre fotografias de esculturas.

Muniz (2007, p. 26) relata que, mesmo quando tiradas depois de a obra já executada, as fotos parecem satisfazer o projeto ritualístico do objeto desde sua concepção até a sua materialização para reverter-se novamente à condição de ideia. As imagens das esculturas não deixam de ser objetos idealizados. Decidido a trabalhar com esculturas, para posteriormente fotografá-las, Vik utiliza um pedaço de plasticina branca, o único recurso disponível em seu estúdio e passa a trabalhar o material à maneira de “arte-terapia”.

Com uma câmera Hasselblad, emprestada de um amigo, fotografa a escultura, ligeiramente fora de foco, buscando apagar a imagem das mãos sobre o objeto. Toda fotografia é um representação, signos não fixados. Para Barthes (1980, p. 20), “seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a sua maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que nós vemos.”

Figura 2 - Fragmento da grade de indivíduos, da série Indivíduos



Fonte: Muniz (2007, p. 28)

Cada escultura, depois de fotografada, era destruída para que o material pudesse ser reutilizado. A série, intitulada “Indivíduos”, foi composta por sessenta esculturas, fotografadas e impressas em platina. Em dimensões modestas, as imagens foram expostas ao lado de pedestais vazios de vários tamanhos. Apesar de não vender nenhuma das peças, a série reafirmou sua decisão de dedicar-se ao meio fotográfico.

As fotografias engendram uma falsa objetividade, logo, têm as características imagéticas, descritas por Flusser (1985, p. 38), de: “ser dificilmente decifráveis pela razão curiosa de que aparentemente não necessitam ser decifradas”. Vik discorda de Flusser. Para o artista, é justamente a profusão infinita de significantes, competindo por um só significado em uma imagem, que gera a inquietação e a necessidade de interpretação.

Muito do meu trabalho consiste em simplificar mecanismos da imagem que, por sua complexidade, tornam-se indistintos. Combinando imagem e desenho, consigo reduzir uma imagem a duas ou três leituras possíveis. É uma espécie de renegociação de valores semânticos; a criação de um híbrido entre uma imagem orgânica e um mecanismo linguístico de uma gramática acessível. (LAGO, 2009, p. 25)

Toda evolução tecnológica está voltada, de uma forma ou de outra, para a diversificação das necessidades humanas. No caso das tecnologias, principalmente as relacionadas ao uso e à produção de imagens, se desenvolvem

em sincronia com sua transformação contínua da imagem. Nessa escala, a imagem parece sempre um passo além da capacidade humana de absorvê-la integralmente a partir do conhecimento e da popularização de sua técnica.

Pensando na forma como Vik utiliza o suporte fotográfico, entendemos o papel da fotografia em sua obra como uma cola, um suporte, que possibilita a união e a conservação de uma materialidade muitas vezes efêmera e perecível. Tentando elucidar o dilema, Muniz (2007, p. 74) relata: “às vezes sinto que não sou de fato um fotógrafo, porque uso a fotografia somente para documentar o que realmente gosto”.

Não fosse pela fotografia, a exposição da obra seria inviabilizada e, por vezes, impossível. Vik trabalha com o frágil, com o mutável, justificando a própria questão momentânea do ato fotográfico. A fotografia serve à obra, proporciona sua visibilidade. Não analisamos somente a imagem, mas as camadas de sentido nela presentes. Vemos a imagem, mas enxergamos o material, há uma tensão constante criada pela dualidade entre o material e a imagem.

3.2 COMPILAÇÃO DA OBRA E RECORTE DO *CORPUS*

Para o trabalho de compilação de toda a obra publicada de Vik Muniz, o intervalo de tempo pesquisado correspondeu aos anos de 1988 a 2013, totalizando vinte e cinco anos de carreira. Há registros anteriores ao ano de 1988, contudo, entendemos que não ofereciam informações suficientes para a análise proposta. Tratavam-se de materiais reduzidos, com poucas imagens e descrições imprecisas de datas, técnicas empregadas e processos de produção.

Como principais fontes de pesquisa foram utilizadas publicações que traziam detalhes cronológicos dos trabalhos desenvolvidos ao longo da carreira de Vik, bem como os catálogos de exposições com textos autorais e de curadores. Todos serviram de base para constituir o universo das imagens analisadas no presente trabalho. Após a reunião dos principais documentos de processo, foi possível confeccionar um dossiê preliminar de análise, com um detalhamento de traços característicos da obra e do artista.

O dossiê foi então confrontado com os arquivos de entrevistas impressas, audiovisuais e artigos reunidos durante o trabalho de compilação. Ao todo, os arquivos somaram mais de quatrocentas páginas de publicações sobre Vik

Muniz, em impressos, *sites* nacionais e, principalmente, *sites* norte-americanos, além de cerca de vinte e cinco horas de arquivos em vídeo. Foi estabelecido o critério de que somente seriam utilizados registros do processo de criação que fossem coincidentes em todo o material selecionado, não sendo consideradas informações citadas, por exemplo, uma única vez. Para formatação do *corpus* de trabalho, também foram utilizados artigos publicados pelo próprio artista e um documentário sobre seu processo de criação, obedecendo ao mesmo critério.

Após apreciação do material compilado, comprovamos que suscitavam diferentes potencialidades de análises. Pela natureza das obras e das informações recolhidas, algumas possibilitaram a análise genética, descrevendo o vir a ser e a concepção, já outras apresentavam maior vocação para a análise estética, exigindo uma leitura mais cuidadosa de seus efeitos de sentido. Desta forma, tanto a opção de recorte do *corpus*, quanto as análises efetuadas, resultaram da compilação das obras do artista, sendo, algumas séries, mais ricas em informações e variedade de fontes.

A opção de trabalhar em séries é uma característica de Vik Muniz. O objetivo, segundo o próprio artista, é o de diluir a carga semântica do objeto em sistemas de imagens que se relacionam. Outra vantagem de trabalhar em séries é poder acumular a técnica e o conhecimento adquiridos durante o processo de uma forma espontânea e empírica, e poder reutilizar esta experiência em trabalhos semelhantes. Isso, conseqüentemente, gera um número maior de objetos.

O bom de trabalhar em séries é que a gente se poupa do risco e da inconveniência de ter que dizer muita coisa de uma vez. Ideias podem ser exploradas com calma e concentração, na infinidade de nuances e ambigüidades que todo conceito propicia. Trabalho com vários materiais ao mesmo tempo e nunca encerro séries definitivamente. Se no futuro encontro alguma imagem que ficaria interessante em um material já utilizado, por que não fazer? Tento não calcular muito, as séries vão se extinguindo naturalmente. (MUNIZ apud CROSETTI, 2010)

A análise das séries permite visualizar fios condutores, em toda a sua produção, proporcionando uma unidade interna, em que forma e conteúdo estão intimamente entrelaçados. O trabalho do artista permite que o espectador tome consciência de que o olhar está longe de ser um ato passivo: é ativo, um ato pelo qual construímos significados. Em outras palavras, faz-nos perceber que a nossa

visão é parte da obra de arte. Cada série selecionada buscou evidenciar características específicas do estilo do artista, bem como determinados conceitos relacionados a momentos de sua criação:

Tabela 1 – Séries selecionadas

SÉRIE	ANO
<i>Best of Life</i>	1988
Equivalentes	1993
Imagens de arame	1994
Imagens de linha	1995
Crianças de açúcar	1996
Imagens de chocolate	1997
Imagens fora de série	1997-2005
Autorretratos	1998-2005
Imagens de revistas	2003
Imagens de sucata	2006
Imagens de lixo	2008
Imagens de revistas 2	2013

Fonte: Produzida pela própria autora

3.2.1 The Best of Life

A descrição da série *Best of Life* (1988-90) é relevante justamente por apresentar a realização dos desenhos de memória, evidenciando a presença de sedimentação de imagens no (in)consciente do artista. Representantes típicas da cultura norte-americana, as vendas de garagem sempre atraíram o olhar de Vik. Em uma dessas vendas, o artista encontrou um livro que desejava há muito tempo: *The Best of Life*.

O livro era composto por uma coleção de retratos muito conhecidos, executados pelos melhores fotógrafos que já haviam trabalhado na revista *Life*. Foi o primeiro livro que Vik adquiriu nos Estados Unidos. Passou a carregá-lo consigo, levando-o a todos os lugares que frequentava. Porém, em um passeio à praia, no ano de 1987, acabou por perdê-lo.

A perda do livro fez com que, durante os próximos anos, pensasse, cada vez mais, naquelas imagens que tanto o seduziam. Passou a buscá-las, reproduziu-as, escreveu sobre elas, juntou materiais que pudessem, de alguma forma, conter informações a respeito das fotografias.

À época, a Nikon lançou uma propaganda que consistia em quatro quadrados pretos. Em cada quadrado, havia legendas de fotografias históricas, somente com a descrição das imagens, sem nenhum outro apelo visual. O *slogan* da campanha era: *If you can Picture it in your head, it was probably taken with a Nikon* [Se você tem uma imagem na cabeça, provavelmente ela foi feita com uma Nikon].

A propaganda trabalhava com o conceito de “imagem interiorizada”, algo que já está presente na mente do receptor, sedimentado em seu imaginário, basta evocá-lo, papel desempenhado pela legenda. Buscando as “imagens interiorizadas” em sua mente, Vik passou a desenhar as fotografias, a fim de fixá-las. Passou a construir as imagens apoiado somente em sua memória. “No início, o maior desafio foi outra vez encontrar a melhor perspectiva para retratá-las” (MUNIZ, 2007, p. 31)

A recordação de algumas imagens era mais clara do que de outras. Durante o tempo em que passou desenhando, quase dois anos, jamais confrontou suas versões com as originais. Sempre que lembrava de algum detalhe, simplesmente adicionava ao desenho, utilizando o que estivesse à mão, o que tornou os desenhos um tanto grosseiros. Tal realidade, somada ao fato de que os desenhos haviam se transformado em uma espécie de *hobbie*, fizeram com que Vik se recusasse a expô-los.

Os desenhos de memória não eram perfeitos, mas eram suficientemente bons para encontrar a meio caminho aquelas imagens na mente do observador. 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 a sugestão e manipulação; e também temos consciência de quanto nossa própria experiência afeta as imagens que vemos. (MUNIZ, 2007, p. 32)

Figura 3 – Lembrança de um homem na Lua, da série *Best of Life*



Fonte: Muniz (2007, p. 34)

Na série *The Best of Life*, Vik utiliza como recurso técnico o desenho de memória imediata, evocando imagens retidas em sua mente pra reconstruir as famosas fotografias expostas na revista. Para viabilizar a divulgação dos desenhos, a solução encontrada foi, novamente, a fotografia. Se as imagens fossem realizadas com *soft focus* (efeito esfumado), os defeitos dos desenhos não ficariam tão visíveis e as obras poderiam ser vendidas, preservando os originais.

A experiência com os desenhos de memória evocou no artista o que se tornaria uma de suas principais características: trabalhar com cópias, ou, como definimos, produzir traduções. A opção por analisar o trabalho do artista por uma perspectiva de tradução é embasada em um conceito mais amplo do termo. Segundo Plaza (2013, p. 39), fazer tradução é o que há de mais profundo na criação. Traduzir é revelar o traduzido, “tornar visível o concreto do original, virá-lo pelo avesso”. Por essa perspectiva, tradução e invenção se retroalimentam.

Figura 4 – *Portfólio dos desenhos, Best of Life*



Fonte: <http://www.mutualart.com/artwork>

Pensando na raiz etimológica, considerando *transcribere* como o ato de copiar em outro lugar, ou ainda, *transcriptio*, como uma transferência, encontramos parte do sentido proposto pelas obras de Vik Muniz. O fato de imprimir às imagens seus próprios filtros, fez com que passasse a produzir objetos semelhantes, que funcionassem como equivalentes, capazes de provocar múltiplas interpretações.

3.2.2 Equivalentes

A partir do momento em que compreendeu os rumos que daria a sua obra, Vik passou a explorar maneiras para que o espectador tivesse um papel ativo na interação com seu trabalho. Buscando diferentes suportes, procurou demonstrar os caminhos pelos quais o observador pudesse tomar consciência da interação.

Em Equivalentes, o artista buscou evidenciar a versatilidade de formas e a capacidade de sugestionamento da visão humana. De acordo com as

referências pessoais, quando expostos a uma imagem abstrata, cada um vê o que quer ver, o que acredita ver. A fim de identificar imagens que atuassem como um repositório de significados, convidando à interpretação e desafiando as convicções visuais, Vik escolheu as nuvens e procurou formas de representá-las.

A abordagem psicológica do sentido da visão, envolvendo aspectos da percepção, da teoria da Gestalt e do movimento são fatores que alimentam a lógica do visível do artista, além de constantes investigações sobre a dinâmica da linguagem e da percepção das imagens multiestáveis. O trabalho não buscava verossimilitude, mas aspectos básicos de semelhança e interpretação.

Tendo como referências os conceitos de “imagens multiestáveis”, que induzem a ambiguidade, o objetivo era levar o observador aos limites do significado visual, em função da possibilidade de mudar a percepção da orientação visual. Ao fotografar pedaços de algodão, buscou acentuar o tipo de material, as formas e os significados dos objetos. Vik descreve a intenção da criação como se um único objeto pudesse ser, simultaneamente, lido como nuvem, caracol e algodão. “Curiosamente, percebi que dois sentidos não podiam ser percebidos ao mesmo tempo. Uma vez que você vê algodão, deixa de ver o caracol; uma vez que vê uma nuvem, não verá mais algodão, e assim por diante.” (MUNIZ, 2007, p. 40).

Figura 5 – O Caracol, da série Equivalentes



Fonte: Muniz (2004, p. 119)

Após fotografar as imagens, Vik imprimiu as obras em tom de sépia, a fim de introduzir um elemento temporal. A construção de múltiplos níveis de significados é baseada em equivalências de formas e tensões e, tal fenômeno caracteriza o conteúdo expressivo das imagens artísticas. O título *Equivalentes* foi dado em homenagem à Alfred Stieglitz, cujas fotografias de nuvem, “serviram como repositório para sua filosofia de vida.” (MUNIZ, 2007, p. 40).

Olhar para os equivalentes de Stieglitz é vislumbrar a natureza incompreensível de sensações e de formas artificiais onde o significado é fabricado. “*Equivalentes*” reflete um pouco do objetivo da fotografia de não ser apenas o retrato de um sujeito, mas a variedade de associações simbólicas e emocionais que um assunto pode trazer para o espectador, por meio, muitas vezes, de equivalências.

Além do conceito de percepção da matéria, as imagens transcendem o conceito de representação. Ao brincar com nossa percepção, o artista deturpa a realidade, aplacando as diferenças entre o mundo real e a imaginação. Vik criou imagens que permitissem ao observador leituras múltiplas, tornando-o ainda mais consciente de sua participação na criação de sentidos para a obra.

3.2.3 Imagens de Arame

Vik Muniz está dentro de seu tempo e, simultaneamente, fora dele. A afirmação relaciona-se ao fato de o processo de produção do artista ser estritamente artesanal, manual, contrapondo-se com o modo de fixação e reprodução de suas imagens, eminentemente técnico. Ao fazer da fotografia o produto de seu trabalho, Vik cria um paradoxo entre o processo artesanal da criação e a reprodução mecânica do resultado final.

A base de formação do artista, manifestada por meio do desenho, anteriormente exposto em *The Best of Life*, pode ser observada no desenvolvimento da presente série. A busca pela reprodução do tridimensional em uma superfície de exposição bidimensional, não poderia ser executada sem conhecimentos de técnicas de desenho e, sobretudo, de perspectiva.

A perspectiva não é uma mera convenção. Gombrich (2000, p. 254) propõe que “nunca é demais insistir que a arte da perspectiva visa uma equação correta: pretende que a imagem tenha a aparência do objeto, e o objeto, a aparência

da imagem”. Para um artista transcrever o que vê para uma superfície bidimensional, necessariamente terá que lançar mão de conceitos de geometria e perspectiva.

A série demonstra a poética, por meio do domínio técnico e de uma ideia norteadora para a obra, um conceito perseguido pelo artista, conceito vindo das portas do Batistério da Santa Maria del Fiore, de Lorenzo Ghiberti. A obra, que levou vinte e um anos para ser concluída, é composta por dez painéis que descrevem cenas bíblicas, todas em alto-relevo. Segundo Muniz (2007, p. 46), a combinação das abordagens utilizadas pelo artista, usando o tridimensional para interpretar pinturas, “sobrecarrega os sentidos e confunde os olhos que, incapazes de decidir sobre qual linguagem seguir, ficam presos à superfície do quadro”.

Ao combinar um elemento tridimensional com um pictórico, ao lançar mão de duas diferentes técnicas, Ghiberti junta duas formas de leitura de imagens numa única – algo impossível de ser acompanhado pelos sentidos. Ao fazer isso, ele força o observador a tornar-se consciente da sintaxe da imagem e assumir, portanto, um papel ativo na apreensão dela [...] Ghiberti cria “apreensão” visual nos dois sentidos da palavra. (MUNIZ, 2007, p. 46)

Na série anteriormente discutida, Equivalentes, Vik já tinha tentado criar ilusões a fim de que o observador questionasse as camadas de sentido envolvidas na imagem (nuvem + algodão + objeto + fotografia). Agora, a intenção do artista era destilar o conceito usado por Ghiberti para criar um efeito de contradição entre os meios utilizados, fazendo com que as leituras da imagem fossem incompatíveis entre si.

Para tanto, o artista queria trabalhar com desenho e fotografia, incluindo relevo. Precisava encontrar um material que fosse maleável o suficiente para gerar a ilusão de um desenho feito a lápis, mas que, fisicamente, fosse similar ao bronze, como as portas do Batistério, que originaram o projeto.

Vik afirma que, inspirado por uma fotografia de Jean Cocteau, fazendo seu autorretrato com arame, percebeu que o material poderia servir à obra, atuando no papel do tema que pretendia representar. Devido à maleabilidade e à coloração, um quadro de arame pareceria bastante com um desenho feito a lápis, proporcionando o efeito intencionado pelo artista.

Figura 6 – Jean Cocteau fazendo autorretrato com arame



Fonte: Muniz (2007, p. 47)

Definido o material, o artista passou a manipular os arames com o auxílio de pequenos alicates. Os resultados foram fotografados e impressos em papel mate, com tom de pergaminho. Quando observadas de longe, as imagens pareciam desenhos, contudo, quando olhadas mais atentamente, de perto, o material se revelava, denunciando a fotografia de uma escultura e, conseqüentemente, novas informações e cargas de sentido. O olhar se depara, pois, com múltiplas lógicas da imagem numa mesma fotografia. A fotografia se impõe como o falso duplo do real. A ambivalência conduz à dúvida: o que ver?

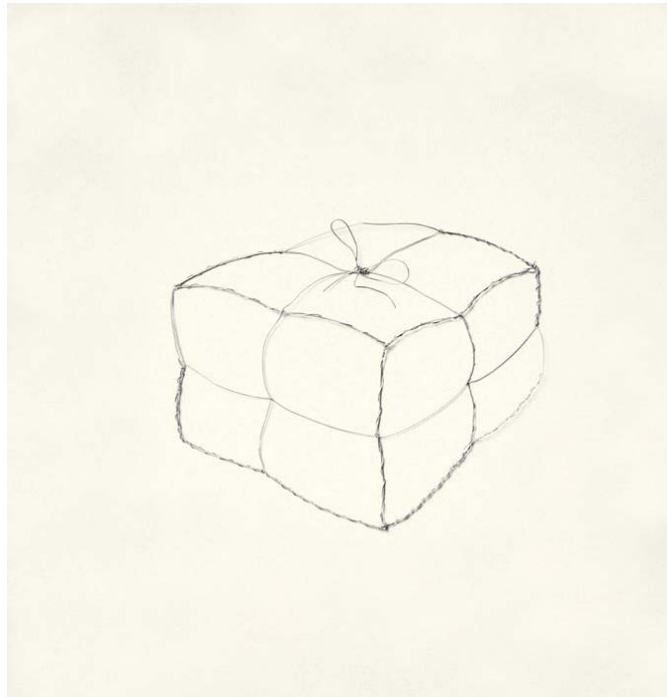
Figura 7 – Vik com protótipo da série Imagens de Arame



Fonte: Arquivo do artista.

No momento em que os olhos identificam a imagem, pacote, se estabelecem relações com textura, peso, volume, e outras possibilidades de natureza física advindas da experiência sensorial de cada um. O segundo olhar revela o material, arame, e deflora o real, a ilusão da imagem inicial.

Figura 8 – Pacote, da série Imagens de Arame



Fonte: Muniz (2004, p. 134)

Vik procura evidenciar o contra-olhar da experiência estética, o momento em que o observador lança um segundo olhar sobre a obra e confirma, ou certifica-se, de que há mais para ser contemplado e compreendido na imagem. Tudo, novamente, revela-se como uma questão de perspectiva.

4 ESTÉTICA E VISUALIDADE

Há certa complexidade no estudo das imagens, uma vez que não há uma ciência geral que englobe todas as perspectivas a serem abordadas. Para entender o encanto que uma manifestação artística pode proporcionar ao espírito humano, buscamos o campo de estudo da estética, entendendo-a, inicialmente, como a ciência que trata das condições da percepção pelos sentidos, pretendendo alcançar um tipo específico de conhecimento que só pode ser captado por meio deles.

O estudo das imagens orientado pela estética é oportuno justamente pela característica de muitas imagens não se oferecerem a experiências lógicas, não sendo possível se aproximar pela razão, restringindo-se, em muitos casos, a conceitos relacionados à beleza. O termo estética, de raiz grega *aisthesis*, designa sensação, sentimento, seu desdobramento, o estudo das sensações e dos sentimentos produzidos por determinada manifestação artística. As fronteiras de estudo da estética passaram a discutir temas mais abrangentes, como a própria função da arte, buscando uma adequação entre o projeto do artista e o local da arte, questionando a significação das obras e a compreensão que temos delas.

A experiência estética desperta emoções, positivas ou negativas, resultantes da sensibilidade a uma determinada obra, sendo que a eficácia cognitiva não é mensurada somente pela intensidade da emoção. Descobrir que uma obra exprime pouca, ou nenhuma, emoção pode ser, esteticamente, tão significativo como descobrir que expressa muita. O homem é o protagonista indispensável de toda experiência estética, é quem percebe a qualidade estética de objetos, seres ou fenômenos. (GALEFFI, 1977).

Em meio às diferentes discussões que englobam os sentidos, não é raro nos depararmos com questionamentos sobre o que é, ou não, belo. Grande parte das pessoas diria que belo é algo de que gostamos, admiramos, que faz bem aos olhos, ouvidos, que satisfaz os sentidos e dá prazer. Todavia, o conceito de beleza de um objeto não é uma unanimidade, o que para um indivíduo pode ser belo, para outro, pode não ser. Diante deste impasse, o belo apresenta-se como um dos grandes temas pesquisados pela estética. Rosenfield (2006, p. 7) afirma que a estética “analisa o complexo das sensações com o fim de determinar suas relações com o conhecimento, a razão e a ética”.

A definição de estética puramente como uma teoria do belo é pouco frutuosa porque o caráter formal do conceito de beleza deriva do conteúdo global do estético. No que visa a reflexão estética, o conceito de belo figura apenas como um momento. “A ideia de beleza evoca algo de essencial na arte sem que, no entanto, o exprima imediatamente.” (ADORNO, 1970, p. 65).

Estética refere-se, então, a tudo aquilo que pode ser percebido pelos sentidos e procura entender o encanto que uma manifestação artística proporciona ao espírito humano. Em outras palavras, é a ciência que trata das condições da percepção pelos sentidos, buscando, entre outras questões, um entendimento do conceito aristotélico de poética, voltado ao estudo da criação das obras de arte.

A distinção entre o científico e o estético está na diferença entre conhecer e sentir, entre o cognitivo e o emotivo, porém, ambas as experiências, científica e estética, são fundamentalmente cognitivas. Por meio da emoção, vivenciada na experiência estética, é possível distinguir as propriedades que uma obra tem e exprime. Uma forma de melhor interpretar tal conceito é considerar que na experiência estética as “emoções funcionam cognitivamente”. As experiências sensoriais e emotivas relacionam-se de formas complexas com as propriedades dos objetos. As emoções não funcionam como itens isolados, mas cognitivamente, em combinações entre si e com outros meios de conhecer. “A percepção, a concepção e o sentimento misturam-se e interagem.” (GOODMAN, 2006, p. 263).

A estética não é singular, pelo contrário, está associada a outras áreas. Dessa forma, não pautaremos nossas análises exclusivamente pelo viés estético, recorrendo, inclusive, a conceitos da fenomenologia, anteriormente mencionados, e da teoria semiótica peirceana. A fenomenologia consiste em uma ciência cujo objeto de estudo é a busca pelas características de todo e qualquer fenômeno, sendo, o fenômeno, tudo aquilo que se apresenta à mente, real ou não.

Quando empreendemos um estudo relacionado a fenômenos comunicativos, a contribuição de diversos campos de conhecimento é imprescindível. Transitar entre diferentes visões faz-se necessário para compreender de que maneira as informações transmitidas alteram as relações sociais. Podemos entender a comunicação como o propósito da simbolização. Goodman (2006, p. 270) afirma que o homem é um animal social e a comunicação é uma exigência das relações sociais, neste sentido, “os símbolos apresentam-se como meios de comunicação”.

Diante da ideia constante de que a obra de arte é fruto da atividade humana, da necessidade de representar o mundo à sua volta, Paviani (1973, p. 21) destaca que há uma concordância geral no sentido dela “não ser apenas cores, sons, imagens, ou sinais tipográficos, mas sim possuir a condição de um símbolo”. Este símbolo traz, em sua essência, a busca do homem pelo belo, pelo que faz bem aos olhos e ao coração. Sendo o belo o máximo dentro de cada essência, é óbvio que o desejamos. Desejamos vê-lo, como também buscamos realizá-lo. Anelamos o belo no corpo e na alma. “Aspiramos que sejam belas as nossas ações, brilhantes as nossas ideias e excelente o nosso espírito. A beleza é uma aspiração universal e legítima.” (PAULI, 1963, p. 94).

Devido ao impasse das diferentes acepções de beleza, muitos foram os filósofos que investigaram o que é ser belo. Sendo o belo um atributo, é também um juízo de valor. A qualidade de certo objeto pode ser reconhecida segundo a contemplação estética. Todo o conceito de belo precisa ser formatado e o movimento do olhar é responsável por conduzi-lo. O modo sensível de apreensão do conceito de belo acaba constituindo o que chamamos de gosto.

Para filósofos idealistas, como Platão, a beleza é algo que existe objetivamente nos objetos. O que percebemos no mundo sensível, e achamos bonito, só pode ser considerado belo porque se assemelharia à ideia de beleza que trazemos guardada em nossa alma. Para os filósofos materialistas-empiristas, como Hume, a beleza não está nos objetos, mas depende do gosto de cada um, da maneira como cada pessoa vê, ou seja, um juízo estético subjetivo e, em grande parte, modulado pela cultura em que se vive.

Kant (1974) procurou demonstrar que, embora o juízo estético sobre as coisas seja uma capacidade subjetiva e pessoal, há, no entanto, aspectos universais na percepção estética dos indivíduos. Nossa estrutura sensível, os órgãos dos sentidos, e a imaginação são as condições que tornam possível a percepção estética, sendo comuns a todos os homens podendo, assim, haver certa universalidade nas avaliações estéticas.

Com o passar do tempo o conceito de belo, anteriormente subordinado à verdade e ao bem, passa a adquirir uma autonomia que legitima as liberdades artísticas inerentes às necessidades da produção das artes e do prazer estético fornecido por suas representações. Nesse sentido, Eco (1972, p. 61) defende que “não se alcança a máxima da estética estabelecendo cientificamente as

regras de gosto, mas definindo a acientificidade da experiência de gosto e a margem que nela é deixada ao fator pessoal e de perspectiva”.

Em relação ao problema do juízo estético, assim como outras problemáticas ligadas à estética, Kant (1974, p. 298) afirma que o mesmo não é guiado pela razão, e sim pela “capacidade da imaginação”. Julgamos belo aquilo que nos proporciona prazer, o que não é nada lógico ou racional, mas muito subjetivo. A estética não estabelece um cânone de beleza, mas define as condições formais de um juízo estético: “no interior destes esquemas descritivos da experiência possível move-se a variedade das experiências pessoais, cada uma delas assinalada por uma marca de originalidade.” (ECO, 1972, p. 61).

Dessa forma, mostra-se impossível conceituar racionalmente o belo. Quando se julgam objetos, simplesmente segundos conceitos, “toda a representação do belo é perdida”. Quando dizemos que algo é belo, pretendemos que esse juízo esteja afirmando algo que pertence ao objeto realmente, ou seja, não dizemos “isto é belo para mim”, mas sim, “isto é belo”, esperando certa concordância com esse julgamento, pretendendo que ele seja universal.

Buscando uma nova perspectiva, Hegel (1996) trabalhou a questão da beleza por uma perspectiva sócio-histórica, destacando conceitos relacionados aos objetivos das obras de arte e à subjetividade da produção artística. O filósofo considera o belo artístico superior ao belo natural justamente pelo fato de ser, o primeiro, um produto do espírito. A beleza artística não diz respeito apenas à sensação de prazer que determinada obra possa proporcionar, mas à capacidade de sintetizar um conteúdo cultural de um momento histórico. A perspectiva histórica e o desenvolvimento cultural explicam o fato de algumas coisas serem consideradas belas e outras não.

A percepção de beleza é uma construção social, dependente do alargamento da capacidade de recepção do indivíduo, ou seja, da capacidade de ver, ouvir e sentir. A capacidade estética, subjetiva, é formada a partir das relações objetivas da vivência social de cada um. Há dois aspectos a serem considerados: “o de conteúdo, de fim, de significação, por um lado, e o de expressão, de manifestação, de realidade, por outro”. Entre os dois aspectos há uma interpenetração em que o exterior só tem razão de ser como expressão do interior. (HEGEL, 1996, p. 123).

Antes de ser uma realidade tangível, e visível, a obra de arte existe na mente criadora. Como um produto do espírito, exige, simultaneamente, uma atividade subjetiva de quem cria e um apelo à sensibilidade de quem observa. A obra trava um diálogo com quem se acha diante dela, uma vez que o artista produz para determinado público, inserido em um contexto partilhado.

4.1 CONCEITOS DE MIMESE E EVOLUÇÃO DO PENSAMENTO FILOSÓFICO

Semelhança, imitação, cópia, representação, entre outras possibilidades, a dificuldade de esclarecer um conceito único de mimese perpassa a própria barreira da codificação da língua e dos processos de tradução. Há diferentes leituras por parte dos autores, logo, os conceitos encontram-se imbricados a diversos significados.

Ainda que Platão e Aristóteles norteiem as noções de mimese em praticamente todos os teóricos, é válido verificar interpretações no sentido de que o conceito transcende o domínio das imagens. A atividade mimética é capaz de produzir semelhanças não só no campo das imagens, mas também do comportamento.

Podemos considerar como ponto comum à maioria dos autores a atividade mimética como a imitação de uma ação concreta, como uma relação entre imagem e mundo regida pela questão da semelhança. Para os autores Wulf e Gebauer (1995), o fenômeno da mimese pode ser descrito como uma ilusão de similaridade para o observador.

[...] a ilusão é precisamente uma imitação que pretende ser indiscernível e na qual o espectador, perdendo os fios do real referencial, perde a si mesmo no prazer do simulacro. Privando a percepção das marcas que lhe permitem reconhecer a imagem enquanto tal, isto é, como não sendo a vida, ela funciona como um princípio de indeterminação que vem perturbar o jogo habitual da diferença e da identidade. (LICHTENSTEIN, 1994, p. 170-171)

Acerca do conceito de simulacro, nosso entendimento é equivalente ao de Aumont (1993, p. 103) ao descrever que o simulacro não provoca uma ilusão total, mas sim parcial, “forte o suficiente para ser funcional; o simulacro é um objeto artificial que visa ser tomado por outro objeto para determinado uso”.

A discussão sobre a criação de imagens, por uma perspectiva mimética, traz consigo a questão da técnica empregada. Autores buscam, por meio da análise da técnica, responder se há imagens mais naturais, que melhor representam o “mundo real”, que mais se aproximem a ele. Descrições apontam a imagem caminhando pela fronteira que separa o natural do construído, demonstrando a função de assemelhar-se ao máximo à realidade, a ponto de confundir-se com ela.

Por meio do conceito de *schemata*, Gombrich (2000) apresenta critérios estéticos a serem considerados, que representam uma espécie de vocabulário de formas convencionais que devem ser manipuladas por regras próprias, rigidamente codificadas. Ver uma imagem com maior ou menor realismo é uma questão de maior ou menor familiaridade com as convenções do sistema simbólico de que faz parte. Assim, “dizemos que uma dada representação é mais realista porque estamos mais habituados a esse estilo de representação.” (ALMEIDA, 2006, p. 26-27).

A discussão se amplia porque é necessário atentar-se não só à técnica para a criação da imagem, mas também à técnica utilizada para sua reprodução. O estudo da obra de arte na época das técnicas de reprodução possibilita encará-la além da função imposta pelo papel ritualístico. A partir do momento em que se efetua a cópia de um objeto, busca-se, efetivamente, um aspecto daquele objeto tal como é observado ou concebido. A escolha e manipulação do instrumento fazem parte da interpretação, independente se usamos uma câmera fotográfica, e não uma caneta ou um pincel.

Domènech (2011, p. 19) afirma que “o visual é sempre um fenômeno complexo que circula por entre diferentes plataformas e níveis de significado, todos eles inscritos na visualidade”. Além da técnica usada na concepção da imagem, é válido considerar a busca de ambientes tecnicamente condicionados para sua visibilidade. Quando vemos uma pintura, por exemplo, observamos a simbiose entre imagem e meio. Cada corrente artística modula a percepção da imagem, porém, os meios também promovem essa regulação, adequando as imagens aos canais de veiculação. Toda a ideia de interpretação produzida pela leitura das imagens perpassa por uma ideia inicial relativa à percepção.

Entender imagem e meio como duas faces de uma mesma moeda possibilita uma melhor compreensão do conceito de imagem. Ainda que signifiquem

coisas distintas, não podem ser separadas. Estar em um ambiente significa estar integrado a ele, configurando-o e sendo configurado por ele. É justamente na integração com o ambiente que a imagem permitirá entrever sua função.

A imagem tem sempre uma qualidade mental e o meio sempre uma qualidade material, porém, com a evolução da técnica, percebemos que, em determinados momentos, é comum o meio se sobressair, ficando em primeiro plano. Belting (2007, p. 39) contesta o fato de se estudar as imagens exclusivamente pela ótica da história da arte, afirma, inclusive, que a ciência da imagem deve romper esta barreira.

Afirmações como essas reiteram a importância de se discutir questões relacionadas à imagem no contexto atual. O domínio do visual (visão) é natural, o domínio do visível é cultural e historicamente condicionado, já o visualizável depende do aparato técnico. Neste sentido, há uma procura por ambientes tecnicamente condicionados para a visibilidade das imagens.

No momento em que o processo criativo do artista possibilita a transmutação de uma imagem endógena para uma imagem exógena, a visualidade é colocada em xeque, tornando-se indispensável acreditar que, ao mesmo tempo em que o ambiente cria, ele também negocia critérios de visibilidade e de interpretação das obras.

4.2 OPERAÇÕES MIMÉTICAS NA OBRA DE VIK MUNIZ

Características miméticas podem ser observadas nas obras de muitos artistas. Essa ocorrência deve-se, em grande parte, ao fato de que muitas imagens se sedimentam no imaginário popular e vão sendo recriadas em diferentes momentos, em diferentes contextos, culminando, conseqüentemente, em variadas interpretações.

Copiar faz parte do aprendizado de qualquer artista. Quando o artista copia, mede a diferença, o tempo, a técnica e a aptidão física e intelectual que o separa do autor original; ele vivencia com as próprias mãos um conceito de história da arte alheio a muitos críticos. O conceito de *schematta* define a cópia como um cimento que junta os blocos da história da arte. A apropriação é corrosiva, enquanto a cópia, é edificante.

De certa forma, a ideia de imitação restabelece a coerência do universo, incorporando em uma imagem uma referência constituída pelo real. A apropriação é uma prática conceitual que consiste apenas em testar os limites da questão da propriedade intelectual e suas implicações. A estratégia do apropriador é de minimizar a diferença e o valor que distinguem a apropriação e a obra original. A cópia não questiona o original nem a sua autoria, muito pelo contrário, enfatiza a sua relevância na evolução formal, intelectual e técnica da imagem.

O valor de uma imagem não pode ser relacionado unicamente por sua fidelidade a determinado modelo. Tanto os que aplaudem o realismo fundamental das imagens baseados na estética como os que o “denunciam apoiados na ética concedem à imagem um pequeno grau de manobra, ao sujeitá-la, positiva ou negativamente, a uma função estritamente mimética.” (DOMÈNECH, 2011, p. 12).

Algumas obras de arte têm mais características miméticas, e outras, poéticas. Enquanto a característica de mimese indica uma imitação do real visto pelo homem, a poética é a criação do real, mais rica de sentidos. Pode-se dizer que há um espelho entre significado e significante, uma vez que se refletem mutuamente. A primeira ligação com o mundo é a de espelhamento ainda que tal espelhamento não signifique, necessariamente, mimetismo ou imitação. Lyotard (1979, p. 369-370) adverte que, ao contrário do que ocorre com o espelho, “que inverte a imagem do objeto, a inversão poética se preocupa menos com a imagem e mais com o contexto de exibição”.

Características miméticas e poéticas podem ser visualizadas na obra de Vik Muniz de acordo com o objetivo de sua obra e do momento histórico de sua carreira, contudo, há uma visível prevalência de operações miméticas, uma vez que o próprio artista considera que não há nada mais original que uma cópia, alargando conceitos e possibilitando novas interpretações.

Diante de uma obra, o espectador projeta suas emoções, seus resquícios miméticos, tudo é direcionado ao que lhe é apresentado. Busca-se constantemente a semelhança, o reconhecimento. Durante o período de fruição da obra, ocorre uma identificação, segundo um ideal, não de “tornar a obra semelhante a si mesmo, mas antes a de se assemelhar à obra.” (ADORNO, 1970, p. 29).

Toda experiência é intencional e, diante de cada fenômeno, por meio da percepção, é possível descrever diferentes experiências estéticas, diferentes

formatos de visualização. A fim de reformular e alargar a própria noção de experiência estética, faz-se necessário resgatar conhecimentos anteriores e posteriores que, de certa forma, nortearão os processos de percepção e significação.

As vivências de cada indivíduo interferem na percepção, logo, a estrutura reflexiva da recepção deverá considerar o que Beaugrande e Dressler (1992) definiram como níveis de informatividade. Podemos entender tal conceito com base no próprio conhecimento que cada pessoa tem em relação a uma determinada informação, oriundo da educação recebida, dos valores e do ambiente de convívio, ou seja, o repertório de cada um, questões essenciais nos processos de leitura e interpretação das mensagens.

Para Beaugrande e Dressler (1992, p. 147), qualquer que seja o conhecimento adquirido, será utilizado continuamente como uma ponte para anexar novos conhecimentos. Os autores entendem a informatividade como a medida com que as matérias apresentadas, novas ou inesperadas, “exercem controles importantes na seleção e organização de opções durante o processo de produção de mensagens”.

O nível de informatividade de determinada mensagem, independente da materialidade, é proporcional à quantidade de surpresa que produz. Quando um conteúdo é trivial, tende a produzir informatividade de primeira ordem (primeiridade), nesse caso, o material gerado é óbvio e desinteressante e a atenção que provoca é mínima. Quando um conjunto de ocorrências é raro, com grande nível de novidade, produz informatividade designada de terceira ordem (terceiridade). O ideal é que haja um fluxo planejado de expectativas, a fim de manter o interesse e cumprir uma intenção. O padrão usual busca ocorrências de grau médio, segunda ordem, intercaladas com ocorrências de primeira e de terceira ordem.

Primeira ordem é elementar, pressupõe-se que, quando um código é excessivamente previsível, não provoca atenção, terceira ordem é complexa, a capacidade de produzir originalidade é maior. O nível de terceiridade, segundo Anastácio (1999, p. 52), sugere “um julgamento perceptivo, um julgamento de valor que emerge de um processo de síntese do próprio pensamento”.

[...] elementos com alta probabilidade de ocorrência são lugares-comuns que acabam por receber limitada importância: o leitor não os enxerga. Quando um conteúdo é composto de ocorrências incomuns (a um determinado repertório) coloca pressão na necessidade de buscar comparações, efetuar alinhamentos por similaridade, repetir traços comuns que podem tanto motivar a persistir na leitura, como influir positivamente na captura da atenção. (CONTANI E PANICHI, 2007, p. 150)

O processo de interpretação, fundamental para produzir sentido às mensagens, obriga o receptor a “elevar” o material de informatividade de primeira ordem e “rebaixar” o de terceira ordem. Com isso, é construída a informatividade de segunda ordem, e nela serão encontradas composições originais, singulares e criativas. Elas conterão os fatores de redundâncias provenientes da informatividade de primeira ordem, essenciais para o entendimento inicial. O real encontra-se no nível de secundidade, que Pignatari (2004, p. 127) define como “uma presentificação que provoca choque e reação”.

Entendemos que o processo de recepção inicia-se no momento em que o fenômeno da visualização, que pode ocorrer em diferentes esferas, é efetivado. O olhar, inserido em determinado contexto sócio-histórico e ambiente que possibilite a visualidade, modula uma perspectiva de acordo com convenções que lhe são impostas. As interferências no processo inicial de visualização são individuais, e inúmeras.

O olhar processa a imagem por meio de uma síntese de identificação que culminará, ou não, em seu reconhecimento. Neste momento são acionadas todas as referências anteriores, buscando ancoragens possíveis e relações que podem ser estabelecidas. Se houver o reconhecimento do referente, a significação prévia é confirmada, ao contrário, há uma nova procura, por referentes e significações outras. Uma das questões determinantes para uma imagem ser, ou não, reconhecida pelo receptor é justamente o nível de informatividade.

[...] nem sempre temos acesso à informação necessária para determinar o que uma imagem denota, se denotar algo. [...] nos casos em que não podemos determinar se uma imagem denota ou não algo, só nos resta prosseguir como se não denotasse, isto é, só nos resta limitarmo-nos à questão de saber de que tipo de imagem se trata. Assim, os casos de denotação indeterminada são tratados do mesmo modo que os de denotação nula. (GOODMAN, 2006, p. 57)

Ao trabalhar com o conceito de cópias, é essencial pensar na conceituação da imagem que serviu de base para a nova imagem, havendo inúmeras terminologias que podem identificá-la: precedente, primordial, referente, mimetizada. Entendemos que todas são corretas e, com diferentes cargas semânticas, identificam o processo de tradução da imagem. Segundo Almeida (2006, p. 25), “não é a semelhança só por si que nos permite descodificar o que uma dada imagem representa ou denota, mas antes a aplicação das convenções e regras que correlacionam certas configurações visuais com os objectos representados”.

A semelhança não é condicionante para a referência; quase tudo pode estar em lugar de tudo. Uma imagem que representa um objeto, refere-se a ele e, em particular, denota-o. A denotação, núcleo da representação, independe da semelhança. As possíveis respostas do olhar diante de réplicas, falsificações ou cópias, têm influência direta no modo como as interpretamos. A forma como as imagens realmente diferem entre si constitui uma diferença estética entre elas porque o conhecimento do modo como diferem entre si influencia o papel que o olhar desempenha no adestramento das percepções para diferenciar estas duas imagens, e quaisquer outras.

A leitura de cópias remete ao conceito de Gombrich (2000) de *reconhecimento*. Há uma *constância perceptiva*, base de nossa apreensão do mundo visual e também de nossa percepção das imagens. Todo processo de reconhecimento apoia-se na memória. Entendemos como constância perceptiva a constante comparação que fazemos entre o que vemos e o que já vimos. Nesse sentido, reconhecer algo não se trata de uma constatação ponto a ponto, mas do conjunto presente na memória. No momento em que ocorre o reconhecimento de uma imagem, há também um prazer estético proporcionado pelo reencontro de uma experiência visual anteriormente vivenciada.

O conhecimento guia a seleção dos itens e aspectos de experiências passadas que serão resgatadas para o olhar do presente. Há momentos em que não teremos as informações necessárias para determinar o que uma imagem denota. Os critérios de semelhança que possibilitam a definição representativa da imagem podem ser insuficientes para referenciar o valor da representação. Nesse sentido, Goodman (2006, p. 57) afirma que “nos casos em que não podemos determinar se uma imagem denota ou não algo, só nos resta prosseguir como se não denotasse”.

No trabalho de Vik Muniz, a cópia não é encarada como uma mera releitura, apenas para a obtenção da composição de uma imagem. O interesse do artista não está nas cópias perfeitas. Ele procura estabelecer uma relação entre passado e presente, recorrendo a imagens conhecidas, arquétipos digeridos, ou seja, imagens já sedimentadas no imaginário popular, contudo, quando observados com atenção, traduzem-se em algo novo.

A perspectiva de tradução, proposta por Plaza (2013, p. 08), estabelece um paralelo entre o *passado como ícone*, como original a ser traduzido, o *presente como índice*, como tensão criativo-tradutora, e o *futuro como símbolo*, representando a criação à procura de um espectador. A partir de uma matriz, considerando, ainda, a origem latina da palavra tradução, *traducere* (converter, mudar), podemos inferir que a imagem ganha novos significados a partir das camadas de significantes produzidas pelo artista.

4.2.1 Imagens de Linha

Toda cópia gera um múltiplo. Uma multiplicidade de novas interpretações serão suscitadas sempre que uma obra for reproduzida, ou traduzida, em um novo tempo e espaço, diferente de seu original. Quando reproduz a obra de outro, Vik imprime sua criatividade na imagem. Sabemos que a utilização de materiais inusitados não é um mérito do artista. Já no século XVI, Giuseppe Arcimboldo compunha perfis de personagens compostos por legumes, frutas e vegetais. Contudo, há em Vik um empenho no fazer, onde o domínio técnico se destaca. O material se dá à obra e suas escolhas confirmam a liberdade expressiva características da arte contemporânea.

Vik buscava romper as barreiras para o uso do arame, mantendo o conceito de perspectiva e de tridimensionalidade para as imagens que seriam fotografadas. A escolha por paisagens pareceu oportuna pela capacidade de tais imagens se relacionarem com diferentes distâncias, superfícies e texturas.

Contudo, o artista percebeu que não seria vantajoso fazer paisagens com arame, o resultado não era satisfatório, o material era muito duro, muito rude. Com esta experiência, Vik descobriu algo que seria crucial para sua carreira: cada material é específico para representar uma certa materialidade, permitindo a transmutação de determinada ideia. “Para cumprir uma finalidade criativa, é

indispensável que a imaginação seja associada a alguma forma de materialidade.” (PANICHI; CONTANI, 2003, p. 102). Nesse caso, o artista precisava de mais fluidez, por isso a opção por linhas de costura.

A linha, mais maleável, possibilitou considerar aspectos fundamentais na composição das imagens: curva, sombra, profundidade e perspectiva. O processo foi muito parecido com o desenvolvido nos objetos de arame, exceto pelo fato de que a linha permite que o material seja acumulado, criando volume. Outra oposição recai sobre o tema da série. Enquanto as Imagens de Arame retratam objetos simples, do cotidiano, as Imagens de Linha traduzem paisagens.

Podemos considerar que a pintura de paisagens passou a existir a partir do momento em que Rubens e Ticiano passaram a inseri-las para ilustrar o fundo de suas obras, ainda assim, funcionavam somente como um mero cenário. Com a evolução das técnicas e da própria percepção sobre o conceito de paisagem, percebeu-se que ao artista era necessária, além da técnica, uma dose extra de observação e detalhamento.

Para a seleção das imagens, Vik buscou artistas que tivessem produzido quadros complexos, imagens de pinturas feitas através de fotografias ou que, historicamente, tivessem exercido papel relevante no desenvolvimento do gênero, chegando a Monet, Corot, Lorain, Courbet, entre outros artistas.

Figura 9 – 14.630 metros (O Sonhador, baseado em Corot), da série *Imagens de Linha*



Fonte: Kaz; Loddi (2009, p. 45)

Ao executar os “desenhos” com as linhas, Vik as cortou em camadas. A ilusão de distância foi criada pela variação de volume das linhas. A parte da frente recebeu mais camadas, enquanto as camadas mais distantes eram mais finas. A fim de fixar as linhas, desenroladas sobre um papel branco, Vik utilizou *spray* para cabelo. A intenção do artista era buscar uma similaridade com ilustrações de águas-fortes antigas, conhecidas como *Pictures of Thread* (Imagens de Linha).

O título de cada trabalho foi dado de acordo com a quantidade total de linha utilizada. As obras mais complexas levaram cerca de três semanas para serem concluídas e a medida, atribuída em jardas, chegava à marca de 25 mil.

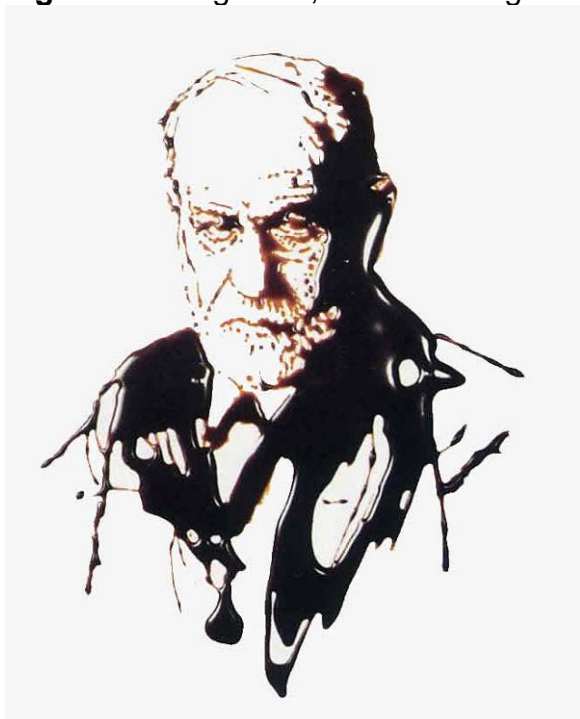
4.2.2 Imagens de Chocolate

Trabalhar com o açúcar, em 1996, revelou outra dimensão de significado para a imagem, o paladar. Entendida como um desdobramento natural do uso de materiais comestíveis, *Imagens de Chocolate* (1997) possivelmente seja a série com o maior número de obras já executada por Vik Muniz. É considerada, pelo próprio artista, como uma busca por retardar a permanência do observador diante da

imagem. Decidido a trabalhar com o gosto, após a experimentação de vários tipos de comida, a calda de chocolate foi escolhida por uma série de fatores, sendo, um deles, a possibilidade de experimentar a tensão entre o material e a imagem. Por meio do chocolate, o observador poderia não só receber o estímulo visual, mas sentir, ou imaginar, o gosto da imagem.

Outra questão levantada pelo artista é o fato de haver uma grande diferença entre coisas reais e coisas realistas, às vezes a coisa real não faz uma representação convincente de si mesma. O resultado do trabalho com chocolate tem uma relação visual com a pintura, é quase uma tinta. Chocolate é muito carregado de significados culturais, inspira uma infinidade de fenômenos psicológicos: tem a ver com o desejo, o sexo, o vício, o luxo, o romance, enfim, um material muito carregado de referências e amado pela maioria das pessoas. Vik relata que Freud, provavelmente, poderia explicar por que todo mundo adora chocolate. Diante dessa convicção, o psicanalista foi o primeiro assunto a ser retratado com o material.

Figura 10 – Sigmund, da série Imagens de Chocolate



Fonte: Lago (2009, p.243)

O material forçou o artista a trabalhar depressa. Normalmente, uma hora era o tempo máximo para a finalização do trabalho. Após esse período, o chocolate começava a secar e perder o brilho, ficando muito difícil de concluir o

desenho. Muitas vezes foi necessário “ensaiar” o desenho, fazê-lo várias vezes até conseguir a destreza necessária para realizá-lo dentro do período de uma hora.

A dinamicidade do trabalho com chocolate era o que o artista buscava após o trabalho com o açúcar, lento, delicado e um pouco tedioso. A necessidade de trabalhar rapidamente incorporou o tempo como mais um elemento da obra. O estilo performático com que teve que trabalhar o fez lembrar do trabalho de Jackson Pollock, pintor cujo processo foi captado por uma série de fotografias feitas por Hans Namuth.

Em uma época em que um fluxo inexorável de imagens pré-digeridas começara a jorrar em todos os lares americanos, transferindo a plateia da cultura do rádio, centrado na palavra, para a cultura iconográfica da tevê, Pollock produziu uma imagem que recusava toda tentativa de narração, quer em palavras, quer em imagem, que rejeitava todo e qualquer controle, tanto do artista como do espectador, e que parecia existir em um presente constante, como se a explosão da tinta na tela estivesse sempre prestes a acontecer. (MANGUEL, 2001, p. 40-41)

Depois de experimentações para conseguir novas formas de expressão na pintura, Jackson Pollock adotou um estilo que ficou conhecido como *dripping*. O pintor fazia alguns furos em latas de tinta e os gotejava nos quadros. Na *action painting*, Pollock descobriu uma nova possibilidade do ponto de vista estético, onde o processo de produção da tela era mais importante do que a arte finalizada. O resultado final não é uma imagem, mas a materialização de uma ação.

Não é necessário ter conhecimentos sobre os preceitos da arte para poder apreciar uma pintura. O prazer da visualidade é acessível àqueles que se dispõem a voltar o olhar ao objeto da arte. O movimento do olhar conduz a leitura da imagem e a distância para contemplação de uma obra está diretamente relacionada à percepção da mesma.

Roger de Piles (1635-1709), pintor e crítico de arte francês, declarou que nem todos os quadros são feitos para serem vistos de perto ou segurados nas mãos. Basta que eles produzam o seu efeito do lugar de onde geralmente olhamos, a não ser para os conhecedores que, depois de tê-los visto de uma distância razoável, desejam aproximar-se para ver-lhes o artifício. Pois não há quadro que não deva ter o seu ponto de distância de onde deve ser olhado. (PILES apud LICHTENSTEIN, 1994, p. 163)

Figura 11 – Foto de Jackson Pollock, feita por Hans Namuth



Fonte: Muniz (2007, p. 74)

As séries articulam estratégias entre materiais e conceitos fazendo com que verdades visuais sejam iludidas pela ótica. Ainda em uma mesma série, as imagens se distinguem entre si pela carga simbólica, como as diferentes conotações tomadas pelo chocolate nos retratos de Freud e Pollock. A versão de Pollock, em ação, feita de chocolate evoca conceitos relacionados a liquidez, fluidez, viscosidade e velocidade. A pintura, lenta para maioria dos pintores, aparece como sinônimo de aceleração, tanto na imagem primordial, quanto na própria técnica utilizada por Vik. O velocidade do ato de pintar indicam a fluidez das linhas e a própria energia da gestualidade.

Após estudar a distância média que um observador fica quando está diante de uma pintura, ou de uma fotografia tradicional, para a reprodução das imagens de chocolate, Vik decidiu ampliar bastante os negativos. A ampliação objetivou que as pessoas fizessem movimentos de ir e vir, se afastando da parede para ver melhor as imagens e se aproximando para compreender a estrutura, o material. Esse efeito passou a incorporar as demais séries do artista, tornando-se uma marca de seus trabalhos.

Figura 12 – Action Photo, a partir de Hans Namuth



Fonte: Muniz (2007, p. 75)

Cada uma das imagens representadas é selecionada por um determinado motivo. A influência de Alfred Stieglitz é visível em várias séries de Vik Muniz. O artista utilizou imagens, ou conceitos, do fotógrafo desde o início de sua carreira. Diante das contribuições de Stieglitz para a incorporação da fotografia no universo das artes, julgamos relevante descrever o processo de produção da imagem traduzida por Vik na série *Imagens de Chocolate*.

Alfred Stieglitz¹⁰ teve contato com a arte na Alemanha, onde venceu seu primeiro concurso de fotografia, em 1887. No fim de 1892, comprou sua primeira câmera portátil e fez duas de suas fotografias mais famosas *Winter, Fifth Avenue* e *The Terminal*. Em julho de 1897, depois de fundar o *Camera Club*, de Nova Iorque (1896), Stieglitz lançou o primeiro número da revista *Camera Notes*. Durante quatro anos usou a publicação para disseminar sua crença de que fotografia era arte,

¹⁰ Informações disponíveis em: STIEGLITZ, Alfred. **American art**. 2013. Disponível em: <http://www.phillipscollection.org/research/american_art/bios/stieglitz-bio.htm>. Acesso em: 13 maio 2013.

AMERICO, André. **Por trás da objetiva**. 2011. Disponível em: <<http://blogs.band.com.br/portrasdaobjetiva/2011/04/20/alfred-stieglitz-talvez-o-fotografo-mais-atuante-da-historia/>>. Acesso em: 27 maio 2013.

incluindo artigos sobre estética ao lado de trabalhos dos maiores fotógrafos da época. Acreditava que o importante em uma fotografia não era o que estava em frente à câmera, mas sim a manipulação da imagem pelo artista/fotógrafo, para conseguir mostrar sua visão subjetiva do assunto.

Em 1907, a caminho da Europa, de navio, Stieglitz fez o que a crítica depois veio considerar, não só como uma de suas fotografias mais importantes, como também uma das mais relevantes do século XX. Apontando sua câmera para o convés inferior do navio, capturou a imagem que depois chamou de *The Steerage*. Ao ver a imagem, Picasso exclamou: “este fotógrafo trabalha com o mesmo espírito que eu”. A partir de *The Steerage*, Stieglitz começou a desistir da ideia de que fotografias deveriam ser parecidas com pinturas, dando início ao conceito de fotografia documental.

Figura 13 – *The Steerage*, de Alfred Stieglitz



Fonte: *Camera Work*, nº 36, 1911. (19.5 x 15.1 cm).

Em 1942, trinta e cinco anos depois de realizar a fotografia, Stieglitz publicou um pequeno ensaio intitulado *How The Steerage Happened*. Nele, o fotógrafo descreveu detalhes que motivaram a fotografia, bem como a ansiedade da “revelação” para constatar se havia atingido seu objetivo. Para entender a fundo as

possibilidades de interpretação de uma imagem, tão importante quanto desconstruí-la analiticamente, é conhecer seu contexto de produção. Por meio da descrição, do próprio fotógrafo, acerca do ambiente em que *The Steerage* foi produzida, é possível fazer inferências quanto à sua intencionalidade de comunicação. Durante o passeio pelo navio, Stieglitz foi seduzido por uma cena que se revelou diante de seus olhos. O modo como as formas relacionavam-se entre si, complementando-se, fascinou o fotógrafo. Esse fascínio pode ser compreendido por meio do relato do emissor (fotógrafo), em busca da construção de significados que faz ao presenciar o real que deseja representar.

Quando cheguei ao fim do convés, eu estava sozinho, olhando para baixo. Havia homens, mulheres e crianças no andar inferior da terceira classe. Havia uma escada estreita que levava até o andar superior da terceira classe, um pequeno convés à direita na proa do navio. Para a esquerda havia uma chaminé inclinada e na plataforma superior foi fixada uma ponte que estava brilhando em seu estado recém-pintada. Bastante longa, durante a viagem, permaneceu intocada por qualquer pessoa. No andar superior, olhando por cima do corrimão, havia um jovem homem com um chapéu de palha. A forma do chapéu era redonda. Ele estava observando os homens, mulheres e crianças no convés inferior. A cena toda me fascinou. Eu desejava escapar dos meus arredores e me juntar a essas pessoas. Um chapéu de palha rodado, a chaminé que conduz para fora, a escada inclinada para a direita, a ponte levadiça branca com suas grades feitas de correntes circulares – suspensórios brancos cruzados nas costas de um homem na terceira classe, formas arredondadas de máquinas de ferro, um mastro cortando o céu, criando uma forma triangular. Eu fiquei fascinado por um tempo, olhando e olhando. Eu poderia fotografar o que eu senti, olhando e olhando e ainda olhando? Eu vi formas se relacionando entre si. (FRANCISCO; McCAULEY, 2012, p. 5)¹¹

Neste momento, com a imagem mental formatada, Stieglitz tinha a necessidade de traduzir tudo que havia construído em sua mente. É por meio do

¹¹ Tradução livre do original: As I came to the end of the deck I stood alone, looking down. There were men and women and children on the lower deck of the steerage. There was a narrow stairway leading up the upper deck of the steerage, a small deck right at the bow of the steamer. To the left was an inclining funnel and from the upper steerage deck was fastened a gangway bridge which was glistening in its freshly painted state. It was rather long, white, and during the trip remained untouched by anyone. On the upper deck, looking over the railing, there was a young man with a straw hat. The shape of the hat was round. He was watching the men and women and children on the lower deck. The whole scene fascinated me. I longed to escape from my surroundings and join those people. A round straw hat, the funnel leading out, the stairway leaning right, the white draw bridge with its railings made of circular chains - white suspenders crossing on the back of a man in the steerage below, round shapes of iron machinery, a mast cutting into the sky, making a triangular shape. I stood spellbound for a while, looking and looking. Could I photograph what I felt, looking and looking and still looking? I saw shapes related to each other.

processo de tradução que o fotógrafo poderá congelar o fragmento que pretende registrar da realidade observada. Stieglitz buscava o *instante decisivo*. Quando tudo está em movimento, cabe ao fotógrafo captar o instante no qual todos os elementos que se movem ficam em equilíbrio. A fotografia deve intervir neste instante. Eis o desafio do fotógrafo, possibilitar, por meio da imagem, a construção de significados.

Eu tinha apenas um suporte com uma placa não exposta. Será que poderei capturar o que eu vi, o que eu senti? Finalmente liberado o obturador. Meu coração batendo. Eu nunca tinha ouvido o meu coração bater antes. Terei obtido a minha imagem? Eu sabia que se eu tivesse, mais um marco na fotografia teria sido alcançado. Em certo sentido, seria ir além, pois aqui seria uma imagem baseada em formas afins e sobre o sentimento humano mais profundo, um passo na minha evolução, uma descoberta espontânea. (FRANCISCO; McCAULEY, 2012, p. 6)¹²

O relato de Stieglitz acerca do sentimento de ter alcançado a imagem que construía em sua mente, indica que o fotógrafo tinha consciência de ter rompido com as tradições clássicas da fotografia. Assim que Stieglitz e a família foram instalados em Paris, procurou o *Eastman Kodak Company*, em busca de um quarto escuro, a fim de revelar a placa.

Como não possuíam nenhum, encaminharam-no a um fotógrafo que possuía uma enorme sala escura, perfeitamente equipada. Após quatro meses, Stieglitz retornou a Nova Iorque. Era chegado o momento de verificar se o negativo que trazia consigo realmente havia captado a imagem que ele presenciara a bordo do navio.

Ao fazer o negativo eu já tinha em mente a ampliação para *Camera Work*, ampliando-a em onze por quatorze. Finalmente, aconteceu. Duas belas placas foram feitas sob a minha direção, sob a minha supervisão, e as provas foram retiradas de documentos que eu havia selecionado. Eu estava completamente satisfeito. Algo que muitas vezes não era, ou sou. (FRANCISCO; McCAULEY, 2012, p. 7)¹³

¹² Tradução livre do original: I had but one plate holder with one unexposed plate. Would I get what I saw, what I felt? Finally I released the shutter. My heart thumping. I had never heard my heart thump before. Had I gotten my picture? I knew if I had, another milestone in photography would have been reached. In a sense it would go beyond, for here would be a picture based on related shapes and on the deepest human feeling, a step in my own evolution, a spontaneous discovery.

¹³ Tradução livre do original: In making the negative I had in mind enlarging it for *Camera Work*, enlarging it to eleven by fourteen. Finally, this happened. Two beautiful plates were made under my direction, under my supervision, and proofs were pulled on papers that I had selected. I was completely satisfied. Something I not often was, or am.

Ao apresentar a fotografia a alguns de seus amigos, as leituras feitas foram diferentes de sua intenção ao captar o momento. As interpretações mantiveram-se na esfera iconográfica, não avançando na ruptura que a imagem propunha. O artifício de doar fisicalidade, matéria e volume para imagens pode revelar ao observador o próprio sentido de traduzir sinais em significados. Ao artista, pode revelar o quanto é profunda a distância que separa a técnica de quem produz as imagens, da ingenuidade visual de quem as consome.

Figura 14 – The Steerage, a partir de Stieglitz (2000)



Fonte: Muniz (2004, p. 187)

4.2.3 Imagens Fora de Série

Após a experiência com açúcar e com chocolate, ainda focado em aspectos relacionados ao paladar, o artista passou a buscar novos suportes. A intenção era procurar materiais que, inicialmente, tivessem o aspecto de tinta

emanado pelo chocolate. Tentativas foram feitas com molho para espaguete, geleias e outros materiais comestíveis.

A possibilidade de interpretações dos objetos como elementos constitutivos da imagem é evidente nas obras construídas com materiais perecíveis. A densa carga semântica dos materiais emana níveis de significação que revelam a intenção do artista na escolha de um ou outro suporte. A fotografia, novamente, aparece como uma camada mediadora entre o material e o observador.

O efeito de iniciar a obra em função do material, e não do conceito de uma nova ideia, explorada por meio de suas variações, resultou em trabalhos isolados, sem o desenvolvimento de uma série. Após a realização dos exemplos a seguir, com exceção das Imagens de Caviar (2004), o artista não produziu mais nenhuma obra com materiais perecíveis. Os materiais usados, simples, comuns, também foram escolhidos com a intenção de imprimir à obra de arte um *status* mais próximo da massa.

Figura 15 – Medusa Marinara



Fonte: Lago (2009, p. 693)

A escolha por cópias veio reforçar a ideia de utilizar imagens presentes no imaginário popular. Graham (1997, p. 137) descreve que mesmo as

representações mais fiéis não podem ser vistas como meras cópias. “Os seus criadores seguiram convenções que determinam como as coisas devem ser representadas e empregaram técnicas que nos obrigam a olhar para elas de certo modo”. Por meio dos diferentes materiais utilizados, Vik acaba promovendo um deslocamento entre as imagens que traduz e seus referentes.

No caso do macarrão, ou do feijão, o contato direto é mediado. Apesar de não haver a sensação física, uma vez que a fotografia neutraliza o aspecto sensível, a carga semântica não é de todo neutralizada. As leituras das imagens, e de suas conseqüentes camadas de significação, são possíveis inseridas em um contexto cultural que deflagre tais aspectos, permitindo a ressignificação necessária para a fruição completa das imagens.

Figura 16 – Che, a partir de Alberto Korda



Fonte: Lago (2009, p.692)

Há uma predominância de imagens humanas em quase todas as séries do artista, são formas reconhecíveis e de fácil identificação. A concepção e a combinação de elementos propostos por Vik dão o tom da imagem que, de alguma forma, é anteriormente digerida por ele, facilitando uma leitura inicial.

4.2.4 Imagens de Sucata

A série Imagens de Sucata, iniciada em 2005, é relevante por vários aspectos, principalmente, por inaugurar a base de trabalho de Vik Muniz no Rio de Janeiro. O intuito inicial era utilizar lixo, trabalho que viria a ser desenvolvido em um futuro próximo, na série Imagens de Lixo. Contudo, dificuldades relacionadas a riscos de acesso aos lixões e problemas de ordem sanitária, fizeram com que o artista modificasse a materialidade, mantendo, todavia, a ideia inicial. A sucata é, ainda, uma forma de refugio, um dejetivo, porém, não orgânico. A intenção era criar arte a partir de sobras, de restos, uma ideia de reaproveitamento, mantendo as proporções originais.

Normalmente, em séries anteriores, o tamanho das fotografias apresentadas nas exposições era resultado de ampliações, em alguns casos, de até cem vezes o tamanho original do trabalho. Nesta série, o tamanho real das imagens seria maior do que a fotografia. As imagens deveriam passar por processos de redução, ao contrário, a exposição em galerias tradicionais seria inviabilizada.

Para suas traduções, Vik costuma usar imagens de artistas que admira ou que julga importantes no contexto da cultura em geral. Os temas escolhidos vieram representar a intenção do artista de evocar sensações e percepções. Quase toda a série foi feita a partir de imagens mitológicas, traduzindo obras de Caravaggio, Botticelli, Ticiano, Delacroix, Rubens, Da Vinci, Velázquez, entre outros clássicos. É, inegavelmente, uma visita aos grandes nomes das artes plásticas.

Figura 17 – O nascimento de Vênus (Tríptico), a partir de Botticelli



Fonte: Lago (2009, p.553)

A possibilidade do observador de identificar os objetos utilizados para a construção das imagens permite que se crie uma noção das proporções originais do trabalho. Em um tríptico, a informação visual contida no painel central predomina, em termos compositivos, em relação aos painéis laterais. A disposição das sucatas na base e nas margens tem a função de conduzir o olhar do espectador de forma que a leitura completa da imagem seja moldada.

Figura 18 – Narciso, a partir de Caravaggio



Fonte: Lago (2009, p. 547)

A fotografia em Vik Muniz atua como um pêndulo entre dois conceitos apresentados por Barthes (1980): o *studium* e o *punctum*. O *studium* é tudo o que na fotografia é culturalmente conhecido, o já sabido, enquanto o *punctum* é o que choca, o que “fere”, o que aguça o olhar. O ato de duvidar é inerente ao olhar e as imagens de Vik fazem com que a lógica deslize da legibilidade primária ao ilegível, questionando ainda mais os limites do visível.

Vik não intenciona disfarçar a origem das imagens que copia, ao contrário, são descritas nos títulos das obras. Além do referente, o artista busca enaltecer os materiais, fazendo com que o observador identifique cada peça utilizada na composição. Anjos (2004, p. 37) declara que, após o reconhecimento vago, mas quase imediato, de imagens já vistas em algum outro lugar, “a atenção de quem se defronta com as imagens de Vik se volta ao desvelamento dos processos que emprega na sua recriação”.

Não se pode generalizar o processo de produção de toda a obra de um artista, em função de uma série. Algumas séries exigem técnicas diferentes,

logo, há variações relacionadas ao processo criativo que são adaptadas de acordo com a materialidade. Apesar da similaridade visual e da mesma técnica empregada na execução das obras, há uma diferença significativa entre as séries Imagens de Sucata e Imagens de Lixo.

Na série produzida com sucatas, anterior à de lixo, o artista buscou inspiração nos clássicos e trabalhou somente com cópias. Já no trabalho realizado no Jardim Gramacho, houve traduções, contudo, as personagens eram reais, os próprios trabalhadores do lixo, que participaram ativamente do processo, desde sua concepção.

5 PROCESSO DE CRIAÇÃO DE OBRAS DE ARTE

5.1 HORIZONTES E FRONTEIRAS DOS ESTUDOS GENÉTICOS

Desde os primeiros estudos coordenados por Louis Hay, na França (1968), envolvendo os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine, já são mais de quarenta e cinco anos de pesquisas desenvolvidas sob a perspectiva da crítica genética. Segundo Reynaud (1993, p. 231), quando, em 1985, Louis Hay publica o texto “*Le texte n’existe pas*”, abre-nos, sutilmente, as portas do mundo sagrado dos manuscritos, fornecendo perspectivas de abordagens que transformam um objeto de culto em um objeto de sedução. A crítica genética reformula o objeto, materialmente idêntico ao da crítica textual, por meio de uma metodologia inovadora, rejeitando a rigidez dos princípios do modelo filológico.

Os pressupostos teóricos a partir dos quais a crítica genética se tem desenvolvido são outros: resultam de uma profunda reflexão que, embora tomando como referência Poe, Valéry, as propostas dos Formalistas Russos, num primeiro momento se afirmou em ruptura com o estruturalismo; e, no pós-estruturalismo, foi reforçando o diálogo com diversas áreas das ciências humanas e com diversas correntes do pensamento crítico, até o momento presente, em que se impõe como uma abordagem autônoma do fenômeno literário, a qual privilegia a vertente da criação – o ato de produção. (REYNAUD, 1993, p. 231)

Em 1985, Philippe Willemart organiza o “I Colóquio de Crítica Textual: o Manuscrito Moderno e as Edições”, na Universidade de São Paulo, introduzindo a crítica genética no Brasil. No mesmo ano é fundada a Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML)¹⁴. Na década de 1990, os estudos genéticos ganharam novos contornos, principalmente com as pesquisas desenvolvidas pelo Centro de Estudos Genéticos da PUC/SP¹⁵, coordenadas por Cecilia Almeida Salles.

Willemart (2009, p. 57) esclarece que “o foco da crítica genética não se encontra necessariamente no estudo dos manuscritos ou dos esboços”, ainda que tais materialidades tenham iniciado sua trajetória. “A crítica genética é também possível com textos dos séculos XVI a XVIII, sem manuscritos e com a produção

¹⁴ Atualmente Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética - <http://apcg.com.br/>

¹⁵ Atualmente Grupo de Pesquisa em Processos de Criação (GPC) - <http://processodecriacao.com.br/>

eletrônica”. Tais afirmações se justificam pelo fato de que a crítica genética estuda processos de criação, o que, para Willemart, “é melhor com manuscritos, mas possível também sem eles”.

Reflexões sobre princípios fundamentais da disciplina abriram espaço para a ação transdisciplinar da crítica genética, confirmado, nas últimas décadas, com a ampliação do número de pesquisadores e de abordagens teóricas utilizadas. A perspectiva transdisciplinar, e a própria “vocação transartística”, descrita por Ferrer (1999), possibilitaram o estudo do processo criador em outras manifestações artísticas. “Esse novo olhar implica, se não uma escolha, pelo menos prioridades: as da produção sobre o produto, da escrita sobre o escrito, da textualização sobre o texto, do múltiplo sobre o único, do possível sobre o finito”. (GRÉSILLON, 2002, p. 147)

A análise genético-filológica abrange os momentos da reconstituição genética, o percurso trilhado pela obra até ser considerada “pronta”. Hay (2007, p.98) descreve que “o procedimento é muito simples em seu princípio: trata-se de compreender uma obra através de seu devir e não apenas por seu resultado”. A crítica genética surge justamente do desejo de compreender melhor a criação artística, a partir dos registros do percurso do artista. Busca-se um entendimento mais aprofundado da obra e do respectivo processo no instante de produção, trata-se da comprovação do trabalho resultante de um processo criativo.

Para Willemart (2009, p. 58), “a crítica genética ampliou seu espaço, criando novos laços com outros campos do saber, deslocando o olhar do pesquisador do produto acabado para o processo”. Tal abertura no campo de visão possibilitou que a crítica genética “descobrisse novos mundos, insuspeitos para os críticos limitados ao texto” (WILLEMART, 2009, p. 58). Nesse cenário, os críticos unem-se a todos que se atraem pelo processo criativo, fazendo das pegadas, que o artista deixa em seu processo, uma forma de se aproximar do ato criador, conhecendo melhor os mecanismos construtores das obras artísticas.

O objeto primordial de estudo da crítica genética parte de onde nasce o movimento da gênese, permitindo que diversos componentes do ato criador, bem como suas relações, sejam deflagrados. Ao longo do processo, há uma efetivação de registros que raramente podem ser identificados na obra exposta ao público.

Em seu trabalho de pesquisa, o crítico passa a conviver com o ambiente do fazer artístico, sendo conduzido pelo universo do artista. A obra, exposta ao público, passa a ser entendida como o resultado, não linear, do processo que a antecedeu. O conjunto e a dinâmica do trabalho criativo possuem uma lógica que não se confundem com a forma estética da obra concluída, embora, quando possível, seja enriquecedor relacioná-las.

Com raras exceções, a obra de arte é o resultado de um trabalho que se caracteriza por transformação progressiva, que exige, por parte do artista, investimento de tempo, dedicação e disciplina. Na obra, é possível identificar um condensamento das estruturas fractais que a constituíram. A concretização do processo de contínua metamorfose é evidenciada por meio dos rastros deixados pelo artista. Tal metamorfose é entendida por Ostrower (2010, p. 51) no sentido de que “tornar importa em transformar”.

Todo processo de elaboração e desenvolvimento abrange um processo dinâmico de transformação, em que a matéria, que orienta a ação criativa, é transformada pela mesma ação. Transformando-se, a matéria não é destituída de seu caráter, mas diferenciada e definida como um modo de ser, adquirindo unicidade e reafirmando sua essência. Ela se torna matéria configurada e, nesta síntese entre o geral e o único, é impregnada de significações.

Entendendo que a arte não é só um produto considerado acabado, a crítica genética atribui ainda mais singularidade à obra, pois estuda um modo de construção próprio do artista. Hay (2007, p. 19) salienta que o percurso é só daquele artista, ninguém mais seguiu ou seguirá aquele caminho. O crítico refaz os passos seguidos pelo artista, é um *voyeur*, que invade o espaço privado da criação e, por meio de vestígios, narra suas histórias. “O que o crítico observa são os índices visíveis de um trabalho; o que ele decifra não é o movimento de um espírito, mas o traço de um ato”. (HAY, 2007, p. 19)

O artista medita sobre a obra que será executada como se fosse um alvo a ser atingido. No momento em que a obra se concretiza, o pensamento estético faz-se visível. A partir dos rastros do processo, a crítica genética define os atos de produção. Para Neefs (1994), os registros de obras nos indicam, muito à frente de si, o mundo da virtualidade estética. Os vestígios deixados pelo artista denunciam o funcionamento do pensamento criativo e a repetição de gestos permite que teorias sobre o ato criador sejam deflagradas.

Cada registro é apenas uma parte do ato criador, índices de alguma coisa que passou deixando suas marcas. “Qualquer produto do fazer humano é um índice mais explícito ou menos explícito do modo como foi produzido.” (SANTAELLA, 2000, p. 7). Os registros independem da materialidade na qual a obra se manifesta e das linguagens nas quais se apresentam. É possível, portanto, conhecer alguns dos mecanismos da criação, em qualquer manifestação artística, a partir dos rastros deixados pelos artistas.

Referindo-se ao percurso seguido, o interesse são as marcas deixadas pelo criador, os movimentos de ir e vir de suas mãos. Contudo, o horizonte genético busca constantes ampliações. Brandão (2006, p. 9-10) sinaliza que, apesar de enfatizar os procedimentos do vir a ser de uma obra, “não significa que a crítica genética se desinteresse do fato estético nem do juízo crítico”. Pelo contrário, considera a engenharia de produção como fundamental para se compreender, não apenas a obra acabada, mas todas as “implicações que atuaram de modo a torná-la o que ela é ao fim do processo”.

Segundo Le Men (2004, p. 11), “a abordagem genética introduz uma temporalidade na obra de arte”. Como indica sua etimologia, a palavra ‘genética’ significa tanto ‘tornar-se’ como ‘ser’. Dessa forma, o crítico genético estuda a obra de arte no gerúndio, o trabalho que está sendo feito, ao invés de congelado em um único momento, o que, conseqüentemente, induz a uma definição mais ampla da obra de arte.

Um pensamento em construção pode ser evidenciado quando analisamos a relação entre os registros deixados pelo autor e a obra entregue ao público. Os registros podem ser considerados como extensões do pensamento do artista, desta forma, a partir da relação entre dados e obra, o crítico passa a reconhecer o percurso criador.

O estudo de documentos de artistas permite que alguns procedimentos de natureza geral ganhem nuances específicas, delineadas pelas características da mão criadora. Possibilitam a compreensão do processo de criação como um movimento que apresenta tendencialidade e incertezas, onde a intervenção do acaso abre espaço para a introdução de novas ideias.

Ao descrever o processo de criação artística, Neefs (1994) aponta euforias e frustrações, características do trabalho. Afirma que a aventura da realização de um projeto apresenta padrões heterogêneos. A ideia do artista se

metamorfoseia por meio de temas, formas, cores e estruturas, buscando uma nova disposição estética.

Durante o processo de construção da obra, o artista põe à prova diversas hipóteses, realizando seleções e efetivando testagens que, normalmente, revelam novas formas e configuram novas realidades. A luta com as limitações da matéria a fim de transformá-la faz com que, durante o processo, o artista veja a obra como autossuficiente, causando dúvidas, confusões e indecisões.

Neefs (1994) descreve ainda que a ânsia e a necessidade de atingir a intensidade almejada e uma estética para conquistar impedem o artista de parar. Os movimentos de ir e vir das mãos criadoras são direcionados por projeções que invadem o espaço de trabalho, como um imperativo para a execução. Neste momento, a tensão do trabalho do artista torna-se sua consistência e sua verificação.

Sobre a tensão do movimento criador, Salles (1998, p. 63) descreve que o processo dá-se na relação entre a tendência e a mobilidade do percurso que está inserido no fluxo de continuidade. A tensão entre projeto e processo deixa aparente o ato criador como um “projeto em processo”. Estudar os rascunhos permite ao pesquisador invadir a imaginação do autor – no caso das obras de arte, o artista – e perceber ênfases por meio de marcas deixadas durante o processo, enfim, perceber os recursos utilizados para dar forma à mensagem que será veiculada.

Na sua vida de pulsões e desejo, o escritor, para não dizer o artista em geral, particularmente sensível à tradição cultural e ao mundo em que vive, retém de forma singular informações do passado e do presente. Os elementos detidos nesse filtro particular, formam um entrelaçamento ou nó, que de certo modo bloqueia o desejo do artista e o incomoda. Desse bloqueio ou dessa barreira nascem o primeiro texto e o autor. (WILLEMART, 1993, p. 92)

Willemart (1993, p. 92) descreve ainda uma “lenta aglutinação de elementos”, característica de um processo que não nasce pronto, mas vai se revelando após períodos de reflexão do próprio artista. Daí a importância de se respeitar o tempo de concepção e execução do produto considerado final pela mão criadora. Entendemos a gênese como uma decantação de referências e de

perspectivas. Após um processo de acumulação de estratos, o resultado final do processo, apresentado ao público, representa somente uma das camadas visíveis.

Tais características e, logo, a necessidade de compreensão por parte do crítico, fundamentam-se nas próprias fases da criatividade. Kneller (1978, p. 62) afirma que durante o processo criador há quatro fases reconhecíveis: “preparação, incubação, iluminação e verificação”. Além de apresentar as fases do ciclo criador, o autor reconhece que a criação requer técnica e que, para realizar uma ideia, o artista necessita dominar os meios para exprimi-la.

Para desenvolver a técnica, é necessário acumular competências relacionadas à materialidade e ao projeto que será executado. Para Panichi e Contani (2003, p. 9), a competência é um conjunto de habilidades que para ela convergem, logo, é necessário construí-las, permanentemente. Os autores afirmam que “coletar idéias adequadas à análise do objeto de estudo constitui um desses procedimentos.”

Para Le Men (2004, p. 14), estudar uma obra de arte no gerúndio é romper com o receio do inacabamento, pelo contrário, é denunciar a ilusão do acabado e vislumbrar o processo de criação em sua incompletude perpétua. Entender o tempo da criação é entender a própria configuração poética do projeto. Durante o desenvolvimento o artista buscará a tradução perfeita da imagem que será revelada ao público, por meio de uma reprodução específica, ou seja, o meio fornecerá a forma. Ainda discutindo a reprodução, Le Men (2004, p. 10) expõe que é possível comparar, de forma equivalente, o trabalho inaugural de um artista a exemplos de *incipit* literários ou frontispícios.

O término, a divulgação do trabalho, seja talvez o momento decisivo para o artista. Quando e como considerar uma obra acabada? Galeffi (1977, p. 22) busca responder a essas questões afirmando que os resultados da obra serão sempre homologados pela sua própria sensibilidade estética, “quando esta julgue e aceite aqueles resultados como uma fonte de harmonia ou de encantamento ou de emoção estética” para o próprio artista e para possíveis observadores da obra.

O crítico genético toma a obra, assim como foi entregue ao público, como uma referência para estabelecer o “ponto final”. A obra é a representação mais próxima daquilo que o artista buscava naquele processo; “daí a obra ser usada como ponto de referência para o acompanhamento das decisões do artista ao longo do percurso”. (SALLES, 2000, p. 57).

O entendimento do percurso criativo, suas idas e vindas, só será compreendido plenamente por meio dos arquivos de criação. Diante da evolução dos objetos de estudos é fundamental retomar um conceito já postulado por Hay (2007, p. 64), de *escritura em processo*, e repensá-lo no universo das obras de arte. Uma perspectiva que compreenda os objetos artísticos como frutos de um sistema de interações, em constantemente transformação. Tal perspectiva molda novas metodologias para acompanhamento dos processos construtivos da arte contemporânea.

As próprias características das obras exigem uma evolução de pensamento da construção em redes, amplamente discutido por Gilles Deleuze, nos conceitos de rizoma¹⁶ e princípios rizomáticos. Há duas dimensões distintas para compreensão do conceito, uma imagética, relacionada ao modelo oriundo da biologia, e uma conceitual, voltada à ideia de redes, onde o processo de criação das obras é discutido como um sistema conceitual aberto. Deleuze e Guattari (1995, p. 28) postulam os “sistemas como centros de significância e de subjetivação, autômatos centrais como memórias organizadas”.

Assim como a crítica genética possui características transdisciplinares, o conceito de rizoma também assim se manifesta, a própria transdisciplinaridade é rizomática. A partir do material estudado, o crítico passa a refazer e compreender a rede de relações estabelecida pelo artista. Os movimentos apresentam características de simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade, dinamicidade e intenso estabelecimento de nexos. Não designam, necessariamente, correlação ou reciprocidade, mas movimentos transversais. O conceito de transdisciplinaridade é polissêmico, evocando a ideia de ultrapassar limites.

Pautados por esses direcionamentos, adotando a noção de processo e compreendendo o processo de criação como um emaranhado de linhas conectadas, onde não se distingue início ou fim, sendo cada linha responsável por seu próprio devir, é que desenvolvemos nossas investigações e reflexões sobre a obra de Vik Muniz.

¹⁶ O conceito de rizoma foi cunhado por Deleuze em 1976 (DELEUZE, Gilles. *Rizhome*, Paris: Les éditions de Minuits, 1976). Posteriormente, Deleuze e Guattari aprofundaram conceitos, noções e práticas, visando o estabelecimento de um pensamento não linear, sem hierarquia definida e com multiplicidade de conexões, descrevendo um processo de construção em rede, aplicável a diferentes áreas do conhecimento.

5.2 RECURSOS DA CRIAÇÃO: EFEITOS DA EXPERIMENTAÇÃO DE MATERIAIS

No universo dos recursos disponíveis para o desenvolvimento de uma obra de arte, há uma potencialidade de opções que caberá ao artista explorar. Por meio de experimentações, diferentes escolhas desencadeiam o próprio processo criativo, permitindo-o fluir ou limitando-o. Diante de cada seleção há uma intencionalidade, uma ideia carregada de sentidos que poderá ser evidenciada de acordo com o suporte escolhido.

Os comportamentos criativos do homem baseiam-se na integração do consciente, do sensível e do cultural. Uma vez considerada a intencionalidade como a estrutura fundamental da consciência, a relação ao objeto não deve ser concebida como simples representação. O mesmo objeto pode ser visado como identicamente o mesmo através de uma multiplicidade de atos distintos.

O fazer artístico, segundo Ostrower (2010, p. 31), “apresenta particularidades distintas, de acordo com as propostas materiais a serem elaboradas em cada campo de trabalho, com o caráter da matéria e da materialidade¹⁷ em questão”. Por vezes, a própria matéria determinará o caminho a ser seguido, oferecendo soluções para as decisões a serem tomadas pelo artista.

Os arquivos genéticos nos remetem a eventos que revelam tentativas e reservas, experiências e propostas de progresso, além das expectativas do artista, vetores de um desenvolvimento criativo ao mesmo tempo atraente e desconhecido. O estudo do processo de criação promove o confronto de uma obra com todas as possibilidades que a compõem, tanto a questões anteriores, quanto posteriores a ela. A obra envolve uma rede complexa de acontecimentos. Esse processo de transformações contínuas é concretizado pelos rastros deixados pelo autor: por esse motivo, o ato criativo fascina receptores e criadores.

Em seu processo de apreensão do mundo o artista estabelece nexos inovadores. Para Salles (2000, p. 94-95), a transformação se dá por meio de combinações insólitas que acontecem na complexidade dos meandros da percepção artística. “Encontramos, assim, a unicidade de cada obra e a singularidade de cada artista na natureza dessas combinações e no modo como essas são concretizadas”.

¹⁷ Ao optarmos pelo termo materialidade, passamos a abranger não somente alguma matéria, ou substância, mas tudo que está sendo criado, formado e transformado.

Os documentos de processo trazem vestígios das experimentações em busca da matéria que se tornará a obra, são registros materiais do processo criador aos quais Salles (2000, p. 36) atribui dois grandes papéis: *armazenamento* e *experimentação*. O ato de armazenar pode ser geral, mas é por meio da experimentação que hipóteses de naturezas diversas são testadas. A mente humana trabalha constantemente com associações, logo, é natural que, durante a trajetória de criação, vários aspectos sejam levados em consideração. O autor faz seleções e, dentre as inúmeras possibilidades, escolhe combinações que viabilizem a execução da obra.

Apesar de espontâneo, há mais do que certa consciência no combinar, no associar, há coerência. Ostrower (2010, p. 21) descreve que, “embora as associações nos venham com tanta insistência, que talvez possam tender para o difuso, são estabelecidas determinadas combinações, interligando-se ideias e sentimentos”.

Em termos materiais, o objeto manuseado pelo crítico genético é limitado, contudo, é ilimitado em sua potencialidade interpretativa. Apesar do aparente domínio sobre a obra, por vezes, a mente do criador é tomada por questionamentos quanto aos próximos passos, o que acrescentar ou subtrair.

Num tipo de busca que integra variadas formas de ser, o criador defronta-se com fatos reais, fatores de elaboração do trabalho que tornam possível optar e decidir por uma ou outra, numa atitude de tomar decisão e atuar. Não se trata de um processo de mão única em que um pensamento pode ser colocado de imediato em sua forma definitiva. Há uma sequência de transformações, daí a pertinência de afirmar o contínuo processo de tradução. (PANICHI; CONTANI, 2003, p. 103)

A experimentação é um recurso do processo de transformação. A partir dos materiais coletados e armazenados, o artista possui um universo mais “palpável” de relações que poderão ser efetuadas. Os exercícios de exemplificação e da materialização de um conceito ficam mais fáceis de serem aplicados. Partindo de um mesmo material de apoio, diferentes obras podem ser criadas, de acordo com a especialização e a intenção de cada artista.

Para Eco (1972, p. 227), a partir do momento em que uma situação de experimentação se transforma em um “ato de interrogação do material novo para lhe perscrutar as possibilidades de organização, de formação que lhe sugere,

reencontramos a dialética da produção artística”. O processo de experimentação, segundo Salles (1998, p. 153), deve ser analisado pela perspectiva de movimento e não necessariamente como uma evolução: “Nas idas e vindas do processo, assistimos a muitas recuperações de formas negadas”. Não há segurança por parte do criador de que o novo caminho trará resultados melhores do que os anteriores.

A experimentação pode ser compreendida como um campo de testagem, que revela a natureza investigativa do processo criador. O que atribui unicidade ao trabalho de cada artista é, justamente, o modo como efetua as testagens, avalia a materialidade e define novos rumos por meio de escolhas que passam a traduzir suas percepções. Decisões e hesitações são características da ação do artista, envolvem avaliações e escolhas que revelam as intenções da mão criadora.

Cada materialidade abrange, de início, certas possibilidades de ação e outras tantas impossibilidades. Se as vemos como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das delimitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo para se ampliá-lo em direções novas. (OSTROWER, 2010, p. 32)

A imaginação criativa levanta hipóteses sobre certas configurações viáveis a determinada materialidade. Assim, segundo Ostrower (2010, p. 32), “o imaginar seria um pensar específico sobre um fazer concreto”. Durante o processo, o artista lança mão de recursos a fim de que o projeto seja viabilizado.

O material é um recurso fundamental da diferenciação das artes. A escolha de um novo material, por vezes, é capaz de originar uma nova arte ou estilo. Por meio da experimentação de materiais inusitados, Vik cria e recria obras de arte que, posteriormente, são fotografadas e apresentadas ao público. Explora, propositalmente, um caráter híbrido e ambíguo da imagem. Enfatiza o diálogo entre o material, objetos simples que usa para fazer as composições, e a imagem.

A experimentação de materiais pouco convencionais é influência da Arte Pop, ou *Pop Art*, movimento de arte visual surgido no final da década de 1950, na Inglaterra e nos Estados Unidos. A busca pela valorização da cultura popular era retratada nos objetos usados para fazer arte: enlatados, produtos descartáveis, látex, enfim, produtos relacionados ao universo do consumo. As técnicas buscavam

a intersecção de diferentes formas de arte, como a pintura, a fotografia, as colagens e a escultura.

A obra de Vik faz com que o espectador questione a imagem a partir das camadas de significados. A fim de melhor compreender tal aspecto do processo criativo, buscamos demonstrar os recursos da criação e os efeitos da experimentação de diferentes materiais em suas obras.

5.2.1 Crianças de Açúcar

Por vezes, as próprias imagens indicam os materiais mais adequados à sua representação, como na série “Crianças de Açúcar”, em que a escolha do material buscou demonstrar a doçura das crianças, em contraposição à amargura dos pais, trabalhadores do corte da cana na ilha de St. Kitts, no Caribe.

O processo de criação da série iniciou-se no ano de 1995, quando o artista trocou uma de suas obras por um pacote turístico de quinze dias no Caribe. Durante a temporada na ilha conviveu com as crianças nativas, ensinando-as a nadar. Em determinada ocasião esteve com os pais das crianças, constatando o inevitável destino dos jovens amigos, um futuro amargo e triste. Vik fotografou as crianças, individualmente e, retornando a Nova Iorque, começou a pensar em um formato para representá-las.

Analisando as fotografias, recordou-se do poema “O açúcar”¹⁸, de Ferreira Gullar. Parte do poema diz: “Em usinas escuras, homens de vida amarga e dura produziram este açúcar. Branco e puro, com que adoço meu café esta manhã, em Ipanema”. Pensando na relação das crianças, seu presente e futuro, e a influência do açúcar nestes destinos, não haveria outro material, mais intimamente relacionado, para compor a série que, além das crianças, representaria também a realidade das estruturas agrárias baseadas no antigo regime do açúcar.

Vik testou diferentes texturas de açúcar e, com base nos retratos feitos na ilha, foi depositando o material em uma superfície escura. Após terminar cada trabalho, o artista fotografava o resultado final, desfazia a imagem¹⁹, e

¹⁸ Provável referência à obra Menino de Engenho (1932), de José Lins do Rego.

¹⁹ Vik passou a desfazer suas imagens com mais tranquilidade após ter contato com um grupo de monges tibetanos que passavam dias construindo mandalas com grãos coloridos de areia e, após finalizarem o trabalho, varriam todo o material para reiniciar uma nova feitura. Instigando um dos

armazenava o açúcar utilizado em um pequeno pote, rotulado com a fotografia de cada modelo. Nasceram as “Crianças de Açúcar”, um divisor de águas na carreira de Vik Muniz, demarcando o início de uma de suas características mais marcantes: a experimentação e uso de materiais perecíveis e pouco convencionais.

Figura 19 – Valentina, a mais veloz, da série Crianças de Açúcar.



Fonte: Lago (2009, p. 215)

Há, no trabalho do artista, um movimento simbólico. Os originais se estabelecem como índices, revelando uma conexão física entre o signo e o objeto. Vik reconfigura a fotografia e reconstrói a conexão física utilizando um elemento que possui ligação direta com as crianças representadas. A ligação estabelecida é, sobretudo, simbólica. Ao utilizar novamente a fotografia como suporte para a exposição da obra, uma nova conexão é estabelecida, possibilitando novas interpretações para o objeto.

Nesta ocasião o artista também testou os impactos de suas obras diante do espectador. Sempre atento aos efeitos de sentido causados por suas imagens, relatava aos observadores que as crianças haviam sido feitas com outros materiais: sal, cal, talco, entre outros que permitissem a similaridade visual. Para cada material a recepção era diferente, uma vez que as pessoas deslocavam as crianças para diferentes contextos, relacionando-as às possíveis associações que

monges, Vik descobriu que, antes de desfazer a mandala, um deles efetivava o registro por meio da fotografia.

cada material carrega consigo. “Crianças de Açúcar”, além de projetar a carreira do artista, possibilitou o desdobramento de novas experimentações e, conseqüentemente, novas séries.

Figura 20 – Fotografia dos vidros com o açúcar usado na série



Fonte: Muniz (2007, p. 60)

5.2.2 Autorretratos

O trabalho de compilação de toda a obra do artista (1988-2013) possibilitou o contato com autorretratos desenvolvidos em diferentes momentos. A obra publicada apresenta um total de dezesseis autorretratos produzidos entre os anos de 1998 e 2005, com diferentes tipos de materiais e técnicas. Panichi e Contani (2003, p. 81) afirmam que os recursos criativos estão diretamente relacionados ao domínio da técnica empregada. Certos procedimentos revelarão singularidades que nortearão o fazer artístico.

A fim de compreender o papel dos autorretratos no conjunto da obra do artista, algumas hipóteses foram levantadas, sendo: a) por ser uma figura “familiar”, o autorretrato poderia facilitar a experimentação de materiais, desta forma, antecederia as séries, possibilitando ao artista avaliar se determinado material é viável, ou não, para um objetivo proposto; b) uma vez decidido pela utilização de determinado material, o autorretrato seria usado não para sua experimentação, mas

para avaliar as possibilidades de uso e as técnicas a serem empregadas; c) o autorretrato seria construído durante o processo criativo da série, ou seja, o autorretrato, nesse caso, comporia a própria série; d) após constatada a viabilidade de determinado material, e da própria criação das séries, o artista finalizaria os trabalhos com a composição de seu autorretrato, como uma assinatura da série.

Os documentos utilizados para que as hipóteses fossem testadas foram: descrições dos processos de criação, presentes em publicações do artista, ensaios reflexivos, catálogos de exposições, entrevistas impressas e em vídeo, e entrevista pessoal. Cada um dos dezesseis autorretratos foi analisado, separadamente, sendo as hipóteses, em sua maioria, confirmadas. No entanto, não foram encontrados registros suficientes para que alguns autorretratos pudessem ser enquadrados nas hipóteses propostas.

A primeira imagem compõe a série “Imagens de Terra” e é muito significativa por contemplar diferentes hipóteses. Considerando a própria obra como um documento do processo de criação, entendemos o autorretrato como um desdobramento do uso do açúcar, apresentado anteriormente. Em diferentes relatos, o artista manifestava o interesse por trabalhar com a terra, descrevendo-a como um material “muito forte e carregado de sentidos”.

A experimentação do material foi feita para testar não só as possibilidades de uso da terra, mas também uma nova técnica de trabalho, o uso da luz negativa. Na série “Crianças de Açúcar”, o artista trabalhou sobre uma superfície iluminada, ou seja, o material era depositado em uma superfície escura, com a luz projetada de cima para baixo. Na série “Imagens de Terra”, Vik buscou uma nova abordagem, recorrendo a uma superfície luminosa. Uma mesa luminosa garantia a incidência de luz de baixo para cima, fazendo com que o material depositado revelasse a imagem de forma negativa. A série marca a migração da superfície iluminada para luminosa, recurso utilizado, posteriormente, para construção de outras obras.

A inspiração do material veio também da própria natureza do filme fotográfico, coberto por grãos microscópicos de nitrato de prata. Para construção das imagens, camadas de terra foram dispostas sobre um pedaço de acrílico leitoso, sobre superfície luminosa. Para desenhar as imagens o artista, sistematicamente, removeu a terra com o auxílio de miniaturas de aspiradores de pó, canudos plásticos, hastes flexíveis, com algodão umedecido e ferramentas improvisadas.

Figura 21 – AUTORRETRATO, da série Imagens de Terra



Fonte: Lago (2009, p. 283)

Quanto à utilização de novos materiais, Galeffi (1977, p. 165) descreve que a cada nova criação, dada estrutura, imprevisibilidade e novidade do processo, sempre haverá variações, não só da matéria, mas do modo de usá-la. Para Vik, não importa se uma obra, ou série, tenha início a partir da escolha de um tema, ou da descoberta de um material que permita fazer imagens complexas, algumas ideias vêm como imagens, outras como processos. O importante é a forma como se relacionam dentro de uma estrutura simultaneamente profunda e superficial da imagem.

O autorretrato também compôs a série, observação relevante uma vez que nem todos os retratos integram as séries às quais estão relacionados. É o caso do exemplo seguinte, o autorretrato de 1999, intitulado, em alguns registros, como “Vermelho” e, em outros, como “Sangue Falso”.

Figura 22 – AUTORRETRATO (VERMELHO), Imagens Fora de Série



Fonte: Lago (2009, p. 690)

Em função da diferença na descrição dos materiais, é conveniente aprofundarmos a questão dos títulos das obras, uma vez que, em muitos dos trabalhos de Vik, textos, ou legendas, são aspectos integrantes da própria compreensão. O artista demonstra grande interesse na relação entre imagens e legendas, precisamente pela capacidade do texto de ancorar imagens.

Barthes (2000, p. 333) afirma que o texto constitui uma mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é, a lhe “insuflar” um ou vários significados segundos. Com o próprio quadro evolutivo da comunicação, os papéis foram invertidos, a imagem não vem “iluminar” ou “realizar” a palavra; é a palavra que vem sublimar ou racionalizar a imagem.

Em nossa dissertação de mestrado, já havíamos discutido conceitos relacionados à ancoragem, relacionando texto e imagem. Outrora, a imagem ilustrava o texto, hoje, o texto torna mais densa a imagem, enxerta-a de imaginação. Contudo, justamente pelo poder do encontro de texto e imagem, o resultado pode comprometer o processo de interpretação de significados. (DUARTE, 2010)

Para muitos artistas a determinação do título de uma obra corresponde a uma fase do processo genético. O processo ocorre de maneiras diversas, de acordo com a natureza do artista e com a relevância que o mesmo atribui à nomenclatura das obras. Alguns se apegam aos nomes das substâncias empregadas nas obras, característica observada em Vik Muniz, outros nas incertezas, usando terminologias como “forma indecisa” ou “em busca da forma”. Independente da característica, o título, muitas vezes, permite que o próprio artista seja o primeiro a experimentar sugestivamente sua imagem.

De acordo com Lyotard (1979, p. 291), a linguagem possui uma natureza própria que suscita efeitos de profundidade, como uma figura visível. Os efeitos de profundidade e as repercussões suscitadas pela palavra dependem da união de campos sensoriais. Induzida pela tendência de atribuir uma força evocadora, a palavra tem, por si só, o poder de criar imagens.

O fascínio de Vik pela questão foi tamanho que acabou originando uma de suas séries. Deslocamentos (1995) teve o objetivo de avaliar o processo de preenchimento, subvertendo a noção de veracidade fotográfica, brincando com a noção de que devemos acreditar em tudo o que lemos. O artista vinculou legendas colecionadas a quadros vazios. Novamente, a ideia da relação do outro com a obra mostrou-se presente, uma vez que o intuito era justamente verificar o grau de credibilidade que as legendas provocariam nos observadores.

Podemos observar que, quando o artista utiliza, propositalmente, legendas que não têm relação verídica com o material das obras, cria um deslocamento de sentido. Somos condicionados a vincular a carga semântica das obras ao suporte utilizado em suas construções. Uma imagem que é simplesmente vinculada à sua cor, no caso do vermelho, tem significados diferentes de uma imagem ligada ao conceito de sangue, apesar de suas similaridades, as convenções que guiam os efeitos de sentidos propostos são díspares.

Retomando a análise do autorretrato, classificado pelo artista como “Imagens Fora de Série”, possibilitou a experimentação de material e de técnica que

puderam ser observadas em obras que o sucederam. Tal classificação fortalece a hipótese de que alguns autorretratos servem à obra, mas não são incorporados às séries por terem um papel diferenciado, o de testagem. A experimentação do material, não confirmado pelo artista, serviu de base para a obra Jackie (políptico), registrada na série “A partir de Warhol”, de 1999.

Figura 23 – Fragmento da obra “Jackie” (Políptico), da série a partir de Warhol



Fonte: Lago (2009, p. 328)

A técnica empregada, definida como pontilhismo, foi utilizada na série “Imagens de Tinta”, de 2000. O método possibilitou a visualização do padrão de retículas usado em impressões de tinta. Os pontos, apesar de grandes, não impedem o observador de reconhecer as imagens, feitas com tinta espessa e fotografadas enquanto a tinta ainda estava úmida. O pontilhismo também corresponde à dimensão genética da própria fotografia, invisível aos olhos, é o alicerce de sua materialidade.

Figura 24 – “Andy Warhol”, da série Imagens de Tinta



Fonte: Lago (2009, p. 407)

No momento em que partes de uma obra reaparecem em outras do próprio artista, ou, fatos lembrados são incorporados à obra, nos deparamos com a ação da memória criadora que deve ser vista por uma perspectiva de mobilidade. Assim como a própria eloquência do trabalho artístico, a memória também se baseia em um conceito de figurabilidade. Nesse sentido, a mente criadora deve ser compreendida como um processo dinâmico, que se modifica com o tempo, e não como um simples local de armazenamento de informações. Essa perspectiva de análise reafirma a coerência de se utilizar a obra como documento dos processos de criação.

Para compreender melhor o processo de criação do próximo autorretrato é fundamental entender a parcela de relevância que a brincadeira tem na vida e, conseqüentemente, na obra de Vik Muniz. O artista sempre afirma que brincar é a base do próprio processo de aprendizagem. “É por meio do brincar, que é puro faz de conta, que vamos poder também aprender a ser criativos e espontâneos quando tivermos de enfrentar uma situação nova”. (MUNIZ, 2007, p. 127)

A origem humilde de Vik, já descrita do presente trabalho, impediu que, durante a infância, o artista tivesse acesso a todos os brinquedos que desejava.

Talvez pela privação sofrida, Vik não consegue entrar em uma loja de brinquedos sem adquirir ao menos um. Além de comprar brinquedos, solicita, sempre que algum conhecido vai ao Japão, que traga algo novo. Em função desse comportamento, com o passar dos anos, o artista acumulou uma quantidade imensa de brinquedos.

Decidido a criar a partir do material acumulado, Vik buscou uma temática para testar o potencial de uso dos brinquedos. A opção pelo autorretrato veio confirmar uma das hipóteses levantadas no início de nossa investigação, ou seja, por ser uma figura já conhecida, o autorretrato poderia facilitar a experimentação de materiais. Contudo, considerando novamente na carga semântica emanada pelo material, o artista pensou em uma imagem que fosse, na realidade, uma brincadeira. Para isso, posou na pele de outra pessoa.

A escolha foi pela fotografia do artista Bas Jan Ader, em uma de suas performances intitulada *Estou triste demais para te contar*. A princípio, o título parece contraditório, como retratar uma brincadeira por meio de uma fotografia que demonstra tristeza? A questão é que, para Vik, Bas Jan Ader estava sim se divertindo ao passar do estado calmo para o completo desespero. Tudo não passou de uma encenação para a câmera, uma brincadeira.

Figura 25 – Fotografia de Bas Jan Ader

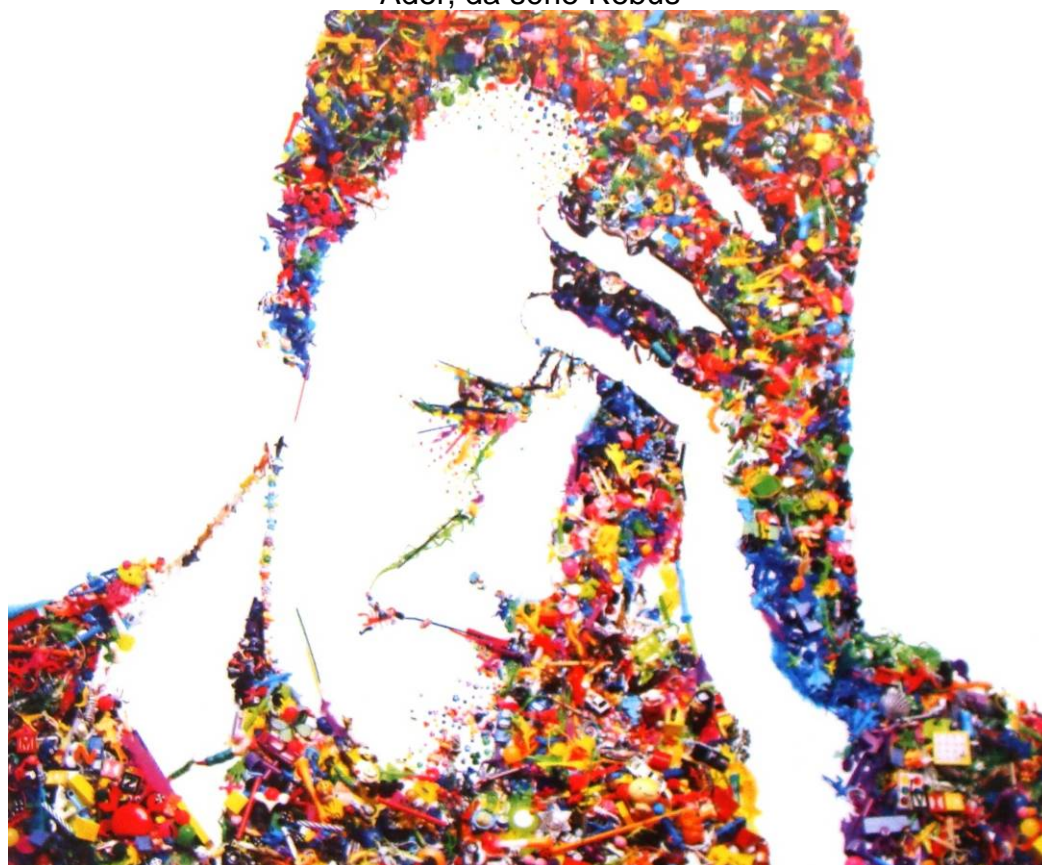


Fonte: <http://www.moma.org>

No caso do autorretrato, o que é expresso é metaforicamente exemplificado, A expressão do rosto do artista exprime os sentimentos previamente apresentados na imagem referente. Com um olhar mais atento, a assinatura do

artista pode ser observada na imagem. Segundo Goodman (2006, p. 46), a tarefa do artista “não é uma questão de copiar, mas de transmitir”. O autor descreve que há “uma espécie de tradução, que compensa a diferença de circunstâncias. [...] As imagens em perspectiva, como todas as outras, têm de ser lidas, e a capacidade de ler tem de ser adquirida”.

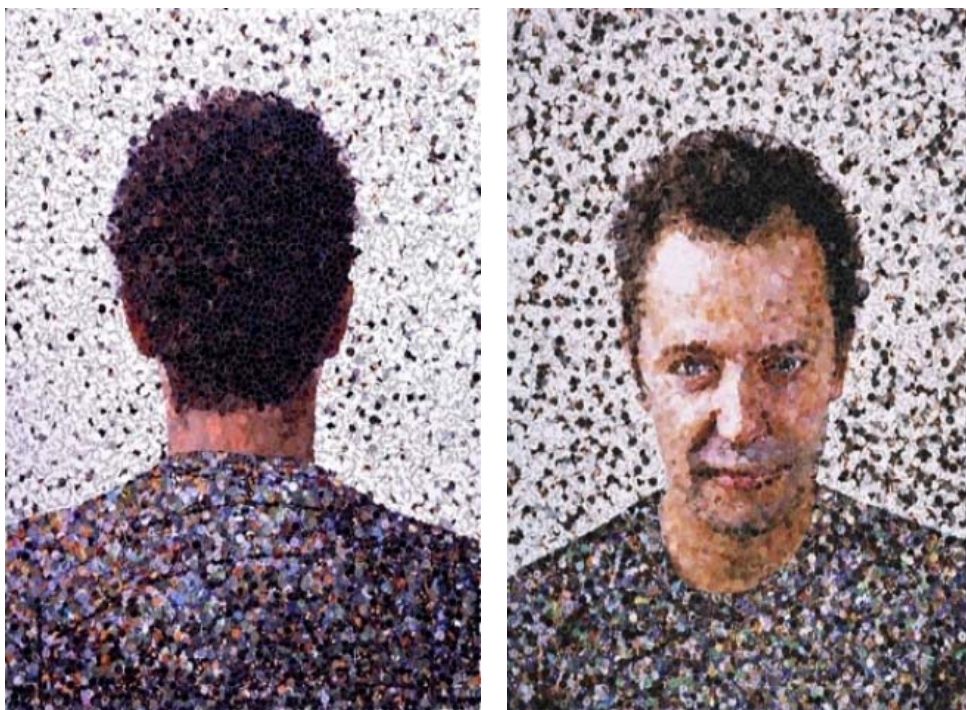
Figura 26 – Autorretrato (Estou triste demais para te contar), a partir de Bas Jan Ader, da série Rebus



Fonte: Muniz (2007, p. 133)

Os autorretratos “verso” e “frente” são os mais conhecidos de Vik Muniz. Atuando como a assinatura da série *Imagens de Revista*, inseriram o artista no conjunto da obra e foram utilizados para divulgar exposições, catálogos e diversos materiais impressos, virtuais e, por uma questão de preferência, a capa do presente trabalho.

Figuras 27 e 28 – Autorretratos (verso e frente), da série *Imagens de Revista*



Fonte: Kaz; Loddi (2009, p. 90-91)

5.3 REFERÊNCIAS DO PROCESSO CRIATIVO

Com a ampliação dos horizontes dos estudos genéticos, os críticos passaram a se deparar com registros distintos dos tradicionais manuscritos literários. A fim de propor uma nova nomenclatura que pudesse contemplar essa diversidade, Salles (2000, p. 35) descreve o conceito de *documentos de processo*, designando os registros materiais do processo criador que, a partir dos novos estudos, colocam os críticos diante de uma “materialidade heterogênea de índices”.

Entrevistas, depoimentos e ensaios reflexivos são documentos públicos que oferecem, também, dados importantes para os estudiosos do processo criador; têm, no entanto, caráter retrospectivo que os coloca fora do momento da criação, ou seja, não acompanham o movimento de produção das obras. (SALLES, 2000, p. 38)

A questão levantada acerca da utilização de documentos públicos como reforço para as análises é oportuna para discutir as características dos documentos de processo utilizados no presente estudo. Após a compilação de toda a obra publicada de Vik Muniz (1988-2013), partimos em busca de marcas que evidenciassem seus processos de criação.

Entendendo a própria característica da obra do artista, logo de início nos deparamos com documentos de processo que se apresentaram em formatos diferentes dos já sedimentados nos estudos genéticos tradicionais. Diante da realidade de que cada pesquisador direciona sua pesquisa de acordo com as metas de trabalho e os materiais disponíveis, iniciamos as análises com foco na interpretação do percurso gerativo das obras, a fim de identificar as principais referências do artista.

Para que a complexidade do objeto estudado seja refletida é necessário buscar um embasamento teórico que dê sustentação às análises propostas. Desta forma, a perspectiva transdisciplinar, inerente aos estudos genéticos, fez-se necessária a fim de que pudéssemos nos munir de teorias que sustentassem as interpretações propostas.

É fundamental que as abordagens escolhidas proporcionem uma mediação entre o olhar do pesquisador e o objeto de pesquisa. Salles (2006, p. 15) adverte que “os instrumentos teóricos devem ser convocados de acordo com as necessidades dos andamentos das reflexões”, a fim de que os documentos dos artistas não passem simplesmente a ilustrar as teorias.

Quanto às análises formais ou genéticas, Dufrenne (1982, p. 222) afirma que exigem “uma demonstração pelos próprios fatos, isto é, quando se trata das artes plásticas, pelos materiais e processos utilizados”. Desta forma, a diversidade dos documentos encontrados, independente de sua materialidade, exigiu ajustes conceituais e teóricos. Buscamos, então, teorias próximas à materialidade dos processos estudados. Para as análises, efetuadas no presente estudo, lançamos mão de teorias relacionadas aos domínios da imagem, da fotografia, do universo das obras de arte, da semiótica, da estética, da fenomenologia e, sobretudo, dos processos de criação artísticos.

5.3.1 A Obra como Documento de Processo

Resgatando a origem da palavra tradução, do latim, *traducere*, “converter, mudar”, a presença do conceito é nítida na obra de Vik Muniz. Entendida pela perspectiva de Panichi e Contani (2003, p. 139), a tradução, no universo dos estudos genéticos, é o princípio de “retirar de uma fonte antecedente significados implícitos que possam funcionar em complementação descobrindo, assim, novas

realidades. Toda tradução requer uma nova informação estética”. O artista entende que a cópia enquadra-se em um “modelo de criatividade não-revolucionário”, carregado de novas informações estéticas.

A tradução se dá, geralmente, quando se sente uma relação de semelhança entre o original e o que se quer expressar. Traduz-se aquilo que toca, que sensibiliza, que provoca; [...] Buscam-se traduzir as semelhanças não explícitas no original, instalando um desequilíbrio entre o estabelecido e o convencional e o resultado da operação criativa. Como se pode perceber, tradução e criação se interpenetram. (PANICHI; CONTANI, 2003, p. 143)

O original, selecionado para ser traduzido, por si mesmo já constitui um esboço da criação. Diferente de uma imagem que existe unicamente no imaginário do artista, a maior parte das imagens de Vik já possui uma configuração exógena, seu trabalho de criação consiste em selecionar o material ideal e a técnica que possibilitarão a transmutação das formas. A fim de ilustrar esse processo, tomamos como exemplo uma obra da série “A partir de Warhol”, de 1999, “Mona Lisa Dupla”.

Andy Warhol, um dos artistas mais importantes da segunda metade do século XX, apresenta-se como uma influência decisiva nas obras de Vik Muniz. Para o artista, Warhol “nos liberta das noções esotéricas para que, afinal, possamos pensar a arte”, além de resgatar “uma arte feita a partir de coisas básicas, simples, primitivas”. (LAGO, 2009, p. 306)

Ao afirmar que Warhol “também é um grande apropriador de imagens”, Vik reconhece a apropriação como arte, e complementa afirmando que o artista é um notável copiadador. Em entrevistas e relatos sobre sua carreira, Vik afirmou que, por muito tempo, teve somente dois livros em sua estante: os catálogos de Joseph Beuys (Guggenheim) e de Andy Warhol (MoMa). A referência dos dois artistas em suas obras é tão explícita que Vik descreve: “a partir deles alcançava o universo que me interessava”.

Ao compor a obra “Mona Lisa Dupla”, Vik traduz a “Double Mona Lisa” (1963), de Andy Warhol, utilizando geleia de morango e pasta de amendoim. Em um primeiro momento, em função da similaridade que a imagem apresenta com a obra de Leonardo da Vinci, interpretamos, de forma equivocada, como sendo a imagem referente da obra de Vik.

Esta linha de raciocínio nos conduz a um aspecto fundamental das obras de Vik, os referentes utilizados já estão sedimentados no imaginário do artista, são seus esboços, seus rascunhos. A composição endógena criada pelo artista já tem uma forma anterior, o que diferencia seus trabalhos dos de artistas que não trabalham com cópias, ou, como temos definido, traduções. A obra de arte plástica, como afirma Biasi (2002, p. 237), “é o cenário inicial dela mesma, seu próprio rascunho, e contém o traço material de todas as suas metamorfoses”.

É como se a “Mona Lisa”, de Leonardo da Vinci, tivesse servido de esboço para Warhol, e conseqüentemente, a “Doble Mona Lisa”, de Warhol, de esboço para Vik Muniz. Tal sequência só pode ser apresentada a partir do momento em que as referências do processo são reveladas, bem como seus contextos de produção.

Figura 29 – Mona Lisa dupla, a partir de Warhol



Fonte: Lago (2009, p. 324-325)

A história de cada obra é composta por todas as obras já realizadas e as que não de ser feitas. A singularidade de cada projeto possibilita a produção de novas leituras e novas traduções. Para Neefs (1994), cada trabalho abre caminho para os outros, uma vez que o artista trabalha para implementar uma nova relação com o todo, composta pelo que já aconteceu. Por meio de um amplo movimento

estratégico, capaz de configurar todo o trabalho, a interferência criativa é forjada entre o projeto e a descoberta, entre o imaginável e o desconhecido.

Analisando obras produzidas ao longo dos vinte e cinco anos, é possível constatar que a própria obra do artista foi se revelando como um grande registro de sua criação. A recuperação de formas, de materiais ou de técnicas, em novas obras, fez com que assistíssemos à execução de possibilidades que foram deixadas de lado em séries anteriores. A interpretação desses fenômenos nos possibilitou identificar sistemas formativos das obras do artista, apontando aspectos singulares de sua gênese.

5.3.2 Aspectos Formativos das Redes da Criação

O microcosmo no qual o artista está inserido imprime ao trabalho final uma gama de significados e de possíveis relações a serem estabelecidas. Dessa forma, reflexões sobre as possíveis interações do processo criativo, em determinado tempo e espaço, são fundamentais. Toda obra de arte é originária de um ato de escolha, uma qualidade estética intrínseca, expressada e comunicada pelo artista.

Como fenômeno social, a arte possui relações com a sociedade. Elas não são estáticas e imutáveis, ao contrário, são dinâmicas, modificando-se historicamente. O artista é um ser social, à medida que se apoia numa determinada concepção do mundo, passa a exprimir, por meio dela, seu estilo. As interações são, muitas vezes, responsáveis por novas mudanças durante o processo, suscitando novos olhares para a obra em construção. Novas possibilidades são avaliadas e o artista pode efetuar seleções e estabelecer critérios de continuidade. Para Ostrower (2010, p. 102), “o contexto cultural orienta os rumos da criação no sentido de certos propósitos e certas hipóteses virem a se tornar possíveis”.

O processo de formação e a personalidade do formador coincidem, no tecido objetivo da obra, apenas como estilo. O estilo é o ‘modo de formar’, pessoal, irrepetível, característico; a marca reconhecível que a pessoa deixa de si na obra; e coincide com o modo como a obra é formatada. A pessoa forma-se, portanto, na obra: compreender a obra é possuir a pessoa do criador feita objeto físico. (ECO, 1972, p. 30)

A análise proposta, indicando aspectos formativos das obras, busca melhor interpretação do percurso seguido pelo artista. Para Salles (2002, p. 188), “todos os registros deixados pelo artista são importantes, na medida em que podem oferecer informações significativas sobre o ato criador”. Contudo, a autora (2002, p. 185) reconhece que “há muito do movimento criador que não é registrado. São andamentos da obra que se mostram como resultado de trabalho mental”.

No processo de criação artística, há uma tensão dialética entre o ambiente e o material, característicos de qualquer gênese. Para analisar as tensões entre os objetos e suas imagens, é preciso negociar a posição do objeto no tempo histórico e a posição do objeto em si, bem como a história de sua produção. A operação da gênese é caracterizada pela relação entre o meio e as ferramentas utilizadas pelo artista. Tal noção foi evidenciada por Miró (1964), sendo clara a metáfora do jardim com o próprio ateliê/estúdio do artista.

Eu considero meu estúdio como um vegetal. Aqui há alcachofras. Aqui há batatas. Você deve cortar as folhas para que os frutos cresçam. Em um ponto, devemos cortar. Eu trabalho como jardineiro ou como um enólogo. As coisas vêm lentamente. [...] As coisas seguem o seu curso natural. Elas crescem. Elas amadurecem. Devem ser enxertadas. Devemos irrigar, como salada. Elas amadurecem na minha mente. Eu também ainda estou trabalhando em um monte de coisas ao mesmo tempo. E mesmo em diferentes áreas: pintura, gravura, litografia, escultura, cerâmica. O material, o instrumento dita-me uma técnica, uma forma de dar vida a algo. Se eu atacar uma madeira com uma goiva, ele me coloca em um estado de espírito [...]. A reunião do instrumento e do material produzem um choque que é algo vivo e que eu acho que vai ter um impacto sobre o espectador.²⁰

Pensar na criação como um complexo sistema é concebê-la por meio das redes de relações que o artista estabelece durante o processo. Os aspectos formativos podem ser compreendidos como as conexões da rede da criação, onde, cada componente do sistema passa a estabelecer influência sobre o outro, não em termos hierárquicos, mas de correlação. Panichi e Contani (2003, p.65) descrevem que a associação de elementos, a princípio díspares e contraditórios, entram em tensão durante a execução de uma obra, dependendo da forma como se conduzem as ideias do artista.

²⁰ Excerto do texto de Joan Miró, “Je travaille comme un jardinière”, publicado na revista Société internationale d'art: exclusivité. Paris, 1964.

O entendimento desses movimentos só é possível a partir do momento em que a obra é interpretada por meio de um sistema formativo, compreendendo que as fontes acessadas por um artista são diversas e heterogêneas, e que cada aspecto contribui para que a obra apresente-se da forma como é entregue ao público. Para Salles (2010, p. 120), “as interações da rede são responsáveis pela proliferação de novas possibilidades: ideias se expandem, percepções são exploradas, acasos e erros geram novas possibilidades de obras.”

Entendemos os sistemas formativos da criação artística pela mesma perspectiva que Willemart (2002, p. 87) descreve os processos de escrita: “o estudioso do manuscrito não vai encontrar uma única lógica, mas um conjunto de lógicas acumuladas e entrelaçadas”. Essa perspectiva reafirma a não linearidade da criação artística.

A criação da obra de arte é semelhante ao processo de escrita, também descrito por Neefs (1994). Ao escrever, o escritor desenha, no papel, uma imagem por ele formatada, obedecendo a uma mobilidade entre a imaginação e a linguagem, redistribuindo, constantemente, a imagem interior e o que está sendo construído. Pela configuração linear da língua, o escritor é forçado a listar, um após o outro, os componentes da paisagem por ele definida. O processo é permeado por escolhas constantes, por avaliações subjetivas, onde alguns termos são selecionados e outros preteridos. O artista avança e recua, progride e regressa, busca novas referências de acordo com as relações que estabelece no meio. Armazena, seleciona, escolhe, insere, retira, combina, segue o curso que a obra exige.

Conforme as fronteiras dos manuscritos literários foram rompidas e os estudos dos processos de criação estenderam-se a outras linguagens, fez-se premente o desenvolvimento de novas metodologias para estudar os arquivos de criação, em suas diversas materialidades. As vias da criação passaram a ser descritas por meio de novos vestígios, de novos documentos de processo, de novas abordagens e análises. Willemart (2009, p. 7) descreve que a obra exposta, no caso da arte, possibilita que o crítico genético identifique “as fronteiras em que as peças do quebra-cabeça se encaixam”, constatando “como se constrói a fractalidade”.

Diante desse cenário, é fundamental pensar em uma transposição genética, utilizando abordagens que sejam específicas ao *corpus* estudado, contudo, valendo-se de conceitos de um domínio para outro. Biasi (2002, p. 219) atenta-se

para a necessidade de descobrir métodos de estudo, válidos para o prototexto literário, que possam ser aplicáveis a outros objetos da cultura. Adaptações são indispensáveis a fim de que sejam estruturadas as mudanças necessárias para uma real transferência metodológica.

Ao abordar a questão da gênese das formas e o surgimento de imagens, devemos levar em conta uma série de temas que fluem, sob medida, para cada *corpus* analisado, bem como propostas metodológicas pertinentes aos documentos de processo. Apesar de fortes semelhanças, os estudos relacionados a artes plásticas parecem implicar numerosas características inexistentes no âmbito textual.

Aplicar a metodologia de estudos genéticos a novos corpos é entendê-la a partir de uma nova perspectiva, a de uma abordagem cognitiva que deverá “comparar diferentes aspectos mentais da atividade criativa, independentemente dos modos de enunciação”. Tal abordagem deverá estar centrada na complexidade do processo de criação e na interpretação de imagens a partir de materiais genéticos heterogêneos. (LE MEN, 2004, p. 12).

A autora afirma ainda que o caminho genético é alargado em favor de um longo processo que leva em conta o horizonte de expectativa e recepção de imagens, além da questão do autor, “no caso da libertação coletiva de um signo icônico”, a própria imagem em si. A imagem possibilita a capacidade perceptiva do indivíduo. O resultado entre a simbiose do projeto original e da obra entregue ao público é muito mais rico do que a simples intenção do artista.

O projeto poético do artista é fundamentado nas trocas de informações com o meio onde está inserido. Ele cria em determinado tempo e espaço, a seu modo único e singular. Elementos interiores e exteriores ativam o pensamento criador. As conexões estabelecidas podem ser responsáveis pelo grau de inventividade ao longo do percurso. A partir do momento em que aceitamos o artista como um ser social, entendemos o processo de retroalimentação da obra com tudo que lhe é externo, validando seus aspectos formativos e comunicativos. Nesse sentido, buscando uma maior aproximação com o universo criativo, passamos a reconstruir a rede de relações estabelecidas pelo artista durante o processo criativo.

5.3.2.1 Imagens de revista

Vik Muniz reside, desde 1983, nos Estados Unidos, porém, o casamento com uma brasileira e o aumento do número de exposições no Brasil fez com que o artista passasse mais tempo no país e fixasse residência temporária no Rio de Janeiro. Nesse sentido, a convivência com brasileiros, especialmente no ambiente urbano do Rio de Janeiro, influenciou significativamente a produção de alguns de seus trabalhos. Segundo Muniz (2007, p. 147), “não há lugar mais fácil para ser famoso por quinze minutos do que no Brasil”, fenômeno construído pela mídia.

O ambiente exprime sua força, manifestando, na obra, características de determinado momento sócio-histórico. Conforme discutimos anteriormente, o ir e vir da mão criadora é, muitas vezes, caracterizado como uma rede dinâmica conduzida por tendências. O acompanhamento de processos de criação permite verificar como a efervescência cultural incita o artista. Ele observa o mundo e recolhe aquilo que, por algum motivo, o interessa. Trata-se de um percurso sensível e epistemológico de coleta: o artista recolhe aquilo que de alguma maneira toca sua sensibilidade. Esses armazenamentos funcionam como algo que futuramente será explorado, atuando como uma memória para as obras.

Nos períodos que passava no Rio de Janeiro, o artista tinha por costume frequentar, diariamente, bancas de jornal, adquirindo todas as publicações e armazenando-as. Quando passou a conhecer e conviver com as pessoas que só via, até então, estampadas nas capas de revistas, descreveu: “pode ser muito difícil casar a realidade com a versão da mídia: elas não parecem ser as mesmas. As conhecemos por meio de uma fonte fragmentada e editada” (MUNIZ, 2007, p. 147). Foi justamente a curiosidade em investigar a fragmentação do indivíduo pela mídia, somada ao armazenamento do material, que acabou motivando a série “Imagens de Revistas”.

A escolha do material a ser utilizado é definitiva para possibilitar, ou não, a transmutação de uma imagem endógena para uma imagem exógena, ou seja, a imagem já construída pelo artista, em sua mente, para a imagem que irá produzir. Assim como na série “Crianças de Açúcar”, a opção pela utilização de revistas parecia óbvia. A motivação da série, seus objetivos e os materiais já armazenados acabaram por definir os rumos da criação.

Contudo, com relação à técnica a ser empregada, é possível observar diferentes referências, principalmente, de obras anteriores. Na série “Imagens de Buracos”, de 1997, o artista utilizou um furador como ferramenta para criar confetes de papel branco. Na série “Filtros de Luz”, de 1999, Vik utilizou, pela primeira vez, a técnica de vitrais, compondo rostos por meio de fragmentos. Já em 2002, na série intitulada “Imagens de Cor”, trabalhou a multiplicidade das cores por meio de recortes de diferentes tons de Pantone®²¹, compondo retratos e naturezas-mortas.

Apesar de pouco nítidas, as imagens são totalmente reconhecíveis. Como a série buscava retratar a fragmentação do indivíduo, Vik recorreu à ideia de “pixelização” presente nas imagens digitais, principalmente nas de baixa resolução. Finalizando as referências, até então catalogadas, apontamos outra influência presente no processo criativo da série, os retratos produzidos pelo artista Chuck Close²².

Em todas as séries é possível observar conceitos da Gestalt²³, presença constante nas obras do artista, demonstrando, fundamentalmente, as relações entre as partes e o todo. Sendo a totalidade uma integração de suas partes, e não simplesmente uma adição, o todo constitui uma *síntese* que, no caso da criação artística, vem a ser a própria obra.

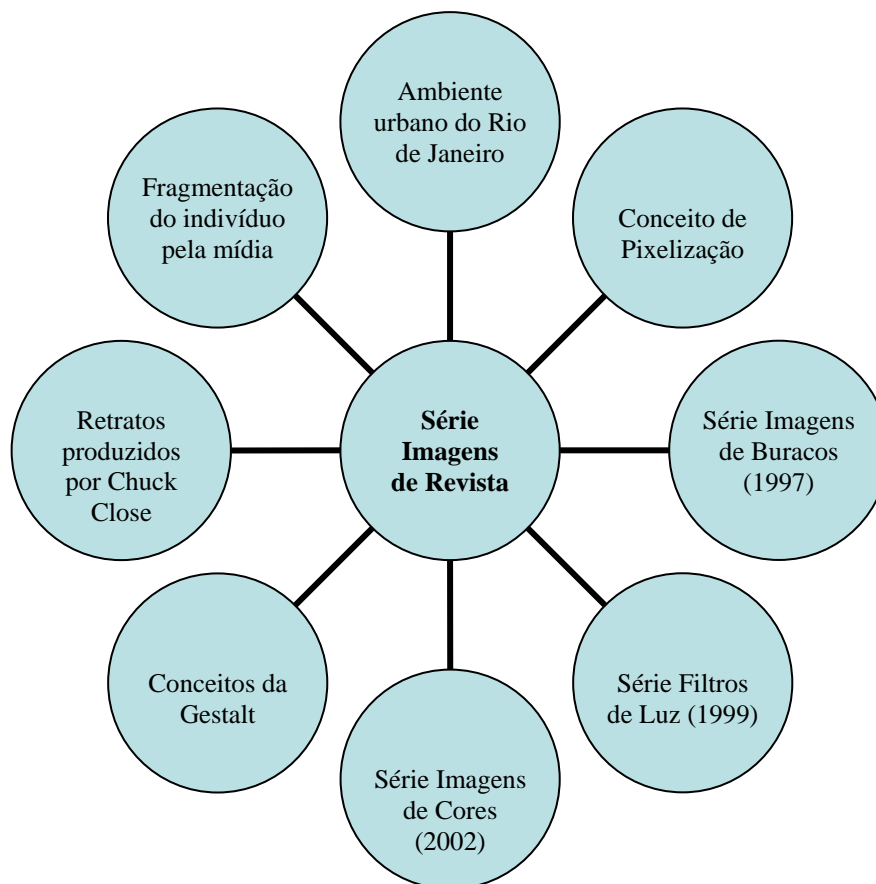
Entendendo a multiplicidade dos aspectos acionados pelo artista e buscando compreender melhor as relações existentes entre as principais referências utilizadas para a execução da série, procuramos ordená-las respeitando a não linearidade e a inexistência de hierarquia, compondo o sistema a seguir:

²¹ A marca PANTONE® foi criada pela Pantone Inc. que está sediada em Carlstadt, Nova Jersey, EUA. O nome PANTONE® é conhecido mundialmente como a linguagem padrão para a comunicação em todas as fases do processo de gerenciamento de cores. Fonte: www.pantonebr.com.br

²² Fotógrafo e pintor americano. Utiliza técnicas em que a pintura é similar a uma fotografia, enquadrada no hiper-realismo.

²³ A *Teoria da Gestalt* foi elaborada por um grupo de pesquisadores da área da psicologia da percepção e tem como questão central o modo como se estruturam e reestruturam novas totalidades na percepção. Um de seus princípios básicos foi definido por Max Wertheimer: “O todo é mais do que a soma de suas partes”. *Gestalt*, do alemão, significa: figura, configuração ou forma. GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto**: leitura visual da forma. São Paulo: Escrituras, 2003.

Figura 30 – Aspectos formativos - “Imagens de Revista”



Fonte: Elaborado pela própria autora

As características de cada aspecto formativo do sistema são diversas. São fontes acessadas pelo artista em momentos distintos, que só puderam ser resgatadas e ordenadas a partir da análise do movimento criador. A disposição cíclica visa demonstrar o caráter complementar de cada componente, revelando um sistema autorreferencial. Daí a importância de se analisar a obra como um todo. Os registros analisados foram encontrados em diferentes fontes de pesquisa, mas remetem, sobretudo, ao conceito da própria obra como registro de processo.

Movido pelo repertório descrito, Vik passou a fotografar artistas e pessoas comuns, e compôs cada uma das imagens utilizando confetes feitos de revistas, furados uniformemente. Um dos desafios da execução da série foi a necessidade de encontrar tonalidades de pele que caracterizassem as pessoas retratadas. O produto final foi fotografado e exposto em painéis de 233,70 x 182,90 cm, fazendo com que cada confete apresentasse o tamanho, aproximado, de uma bola de tênis.

Na série, o artista, intencionalmente, reproduziu pessoas famosas, estampadas nas capas das revistas, e ilustres desconhecidos. O propósito era demonstrar que, quando representado, o efeito de fragmentação culmina em resultados semelhantes, independente do indivíduo. Expostas lado a lado, Luciana, manicure das atrizes da Rede Globo, e Camila, atriz, compostas pelo mesmo material, apresentam-se em caráter de igualdade.

Figura 31 – “Luciana”



Figura 32 – “Camila”

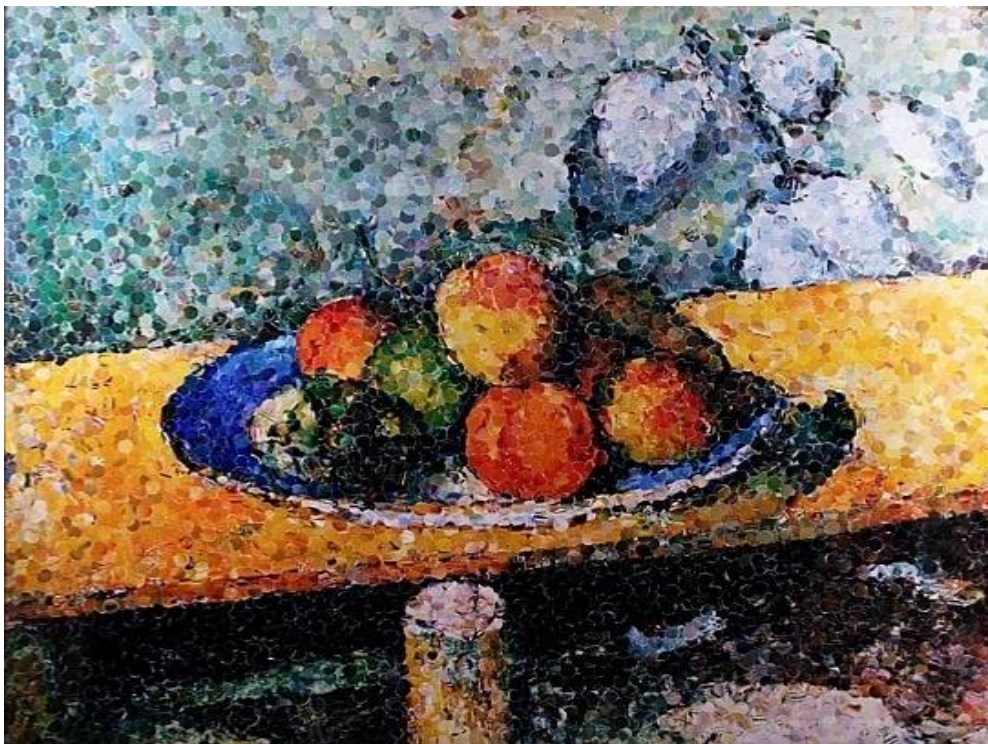


Fonte: Lago (2009, p. 490-491)

Apesar da motivação inicial da série estar voltada à fragmentação do indivíduo, uma vez comprovada a versatilidade do material, Vik buscou empregá-lo na produção de imagens com características diferenciadas:

[...] naturalmente, as possibilidades desse material - que tem vocação para a beleza, para o apuro estético – desdobraram-se até que se alcançasse, a partir de Morandi e Sánchez-Cotán, algo novo e muito prazeroso em minha obra: a natureza-morta, modalidade que se casava bem à idéia de juntar pedaços livremente e compor representações cujos significados estivessem todos ali. (MUNIZ apud LAGO, 2009, p. 470)

Figura 33 – Natureza-morta com maçãs, a partir de Cézanne



Fonte: Lago (2009, p. 481)

O desdobramento da série produziu dezenas de novas imagens, indicando domínio da técnica e demonstrando a versatilidade do material. A questão da técnica é muito discutida no universo das obras de arte. A palavra em si evoca uma escolha racional, e metódica, de meios para alcançar os objetivos traçados para a criação. Galeffi (1977, p. 164) discute o tema inferindo que a técnica artística é o modo pelo qual o artista “comunica ou exterioriza o sentimento estético”. Para o autor, a técnica artística é o método - variável de artista para artista e até em um mesmo artista, dependendo da fase por que passa sua personalidade criadora - pelo qual é concretizado um determinado impulso de fantasias produtivas.

5.4 PROCESSO CRIATIVO DE “LIXO EXTRAORDINÁRIO

Ao iniciar seu trabalho, em um dos maiores aterros sanitários do mundo, o Jardim Gramacho, na periferia do Rio de Janeiro, a motivação inicial de Vik Muniz era justamente a possibilidade de explorar materiais que são descartados pela sociedade e transformá-los em arte. Porém, após os primeiros contatos com os

“trabalhadores do lixo”, Vik percebeu um desdobramento de opções e o potencial criativo do artista culminou em uma série de imagens inovadoras.

Vik fotografou o grupo de catadores de materiais recicláveis conforme ia estabelecendo uma relação de proximidade com eles. O objetivo inicial era retratá-los, mas a convivência fez com que o artista criasse imagens que, de certa forma, mostrassem mais do que o exterior daquelas pessoas. A formatação das imagens, que pode ser acompanhada no documentário “Lixo Extraordinário²⁴”, foi, em grande parte, uma construção intencional de operações miméticas.

Além do desafio de representar as pessoas, Vik precisava desenvolver uma metodologia para trabalhar com os materiais trazidos pelos catadores. Na sequência de exemplos, apresentaremos um recorte do projeto desenvolvido e o caminho trilhado pelo artista.

Toda a base da obra de Vik Muniz, desde o início de sua carreira, está relacionada à fotografia. É necessário perceber que, especificamente na série aqui analisada, a fotografia marca o início e o fim de cada trabalho. Para desenvolver a obra que retrataria a catadora Suellen e seus dois filhos, o artista montou um estúdio fotográfico para capturar uma imagem posada dos três.

²⁴ Ficha Técnica> Título no Brasil: Lixo Extraordinário. Título Original: Waste Land. Ano de Lançamento: 2010. DIRETOR: Karen Harley | João Jardim | Lucy Walker. Categoria: Documentário. Origem: Brasil | Reino Unido. Duração: 90 minutos.

Figura 34 e 35 – Vik Muniz fotografando Suellen e seus filhos em estúdio



Fonte: Documentário “Lixo Extraordinário”

A partir do momento em que se define a foto mais apropriada, ela é projetada no chão, pintado de branco, que servirá de base para a colocação dos materiais recicláveis.

Figura 36 – Projeção da imagem



Fonte: Documentário “Lixo Extraordinário”

Figura 37 – Início do trabalho da equipe de composição dos materiais



Fonte: Documentário “Lixo Extraordinário”

A partir daí, o artista posiciona-se em um ponto mais elevado (no caso do galpão em que as obras foram concebidas, havia um andar superior, com acesso por escadas, em formato de mezanino) de onde orienta, com uma ponteira luminosa, a equipe que trabalhará diretamente com os objetos, posicionando-os a fim de criar o contorno ideal e a feição de cada personagem.

Figura 38 – Vik Muniz indicando com ponteira luminosa o local onde cada objeto deve ser posicionado



Fonte: Documentário “Lixo Extraordinário”

Figura 39 – O artista observa o desenvolvimento do trabalho mantendo a perspectiva de altura (Trabalha-se com pouca luz para garantir a visualização da imagem projetada)



Fonte: Documentário “Lixo Extraordinário”

Figuras 40 e 41: Trabalho em desenvolvimento, ainda com pouca luz. Imagem finalizada, com luzes acesas e sem projeção.



Fonte: Documentário “Lixo Extraordinário”

O término do trabalho de montagem é o momento do artista garantir a visibilidade da imagem em outro ambiente, ou seja, buscar ferramentas para sua reprodutibilidade. Neste ponto, Vik recorre novamente à fotografia, agora para finalizar sua obra. Vik Muniz e seu assistente utilizam uma estrutura de andaimes para garantir a captação perfeita da imagem. A câmera utilizada é específica para destacar o detalhamento e a amplitude da imagem.

Figura 42 – Estrutura para registro fotográfico



Fonte: Documentário “Lixo Extraordinário”

Figura 43 – Detalhe da câmera utilizada



Fonte: Documentário “Lixo Extraordinário”

Analisado o *modus operandi* do artista, percebemos que a parte do processo relacionada à execução de matrizes para serem fotografadas envolve métodos de baixa tecnologia. A outra, voltada ao registro dessas matrizes, lida com recursos existentes, soluções técnicas extremamente relacionadas ao resultado final da obra.

Vik não usa recursos de edição nas fotografias, o *photoshop* é usado para pequenas correções e limpezas somente em imagens mais complexas. A busca por novas tecnologias ocorre de acordo com a necessidade de soluções para problemas intrínsecos à criação, e não o contrário.

Figura 44 – Mãe e filhos (Suellen), da série Imagens de Lixo



Fonte: Lago (2009, p. 642)

Herkenhoff (2009) considera Vik Muniz um husserliano. Na fenomenologia do artista a verdade semântica está no símbolo. À medida que Vik substitui o corpo por outra matéria, no caso o lixo, diferentes efeitos semânticos são obtidos. Quanto mais discrepante o uso do material, mais próximo do real na sociedade, como a exclusão social e o sistema de circulação da própria arte. Corpo e material se fundem na metáfora do lugar social.

No caso da composição envolvendo a catadora Ísis, Vik buscou referência nas artes plásticas de Pablo Picasso. Por meio de uma operação mimética, o artista utilizou novamente o recurso do estúdio fotográfico para que Ísis “imitasse” a passadeira retratada pelo pintor espanhol.

Figura 45 – Busca por imagem em livro de artes



Fonte: Documentário “Lixo Extraordinário”

Figuras 46 e 47 – Vik Muniz fotografando Ísis em estúdio



Fonte: Documentário “Lixo Extraordinário”

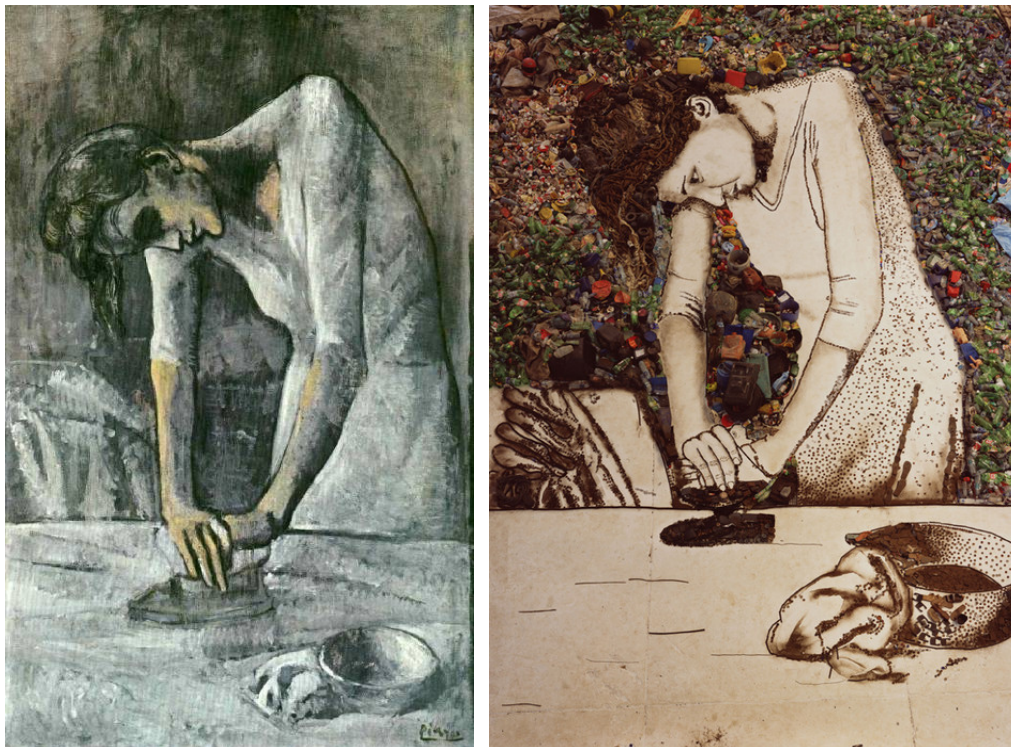
O processo percorrido foi similar ao anterior, mantendo a metodologia da fotografia da modelo, projeção da imagem, seleção de materiais, montagem e fotografia da obra finalizada. O que difere os dois exemplos é que nesta composição há claramente um apelo mimético.

Figuras 48 e 49 – Processo de criação da obra



Fonte: Documentário “Lixo Extraordinário”

Figuras 50 e 51 – Passadeira, de Pablo Picasso (1904) e Mulher passando roupa (Ísis), da série Imagens de Lixo



Fonte: Lago (2009, p. 643)

No próximo exemplo, o entusiasmo criador do artista é desencadeado pelo fato de um dos catadores aparecer carregando uma banheira. Neste instante, Vik Muniz inicia a composição da obra que ilustra a morte de Marat, durante a Revolução Francesa.

O intérprete de Marat é Tião, presidente da associação dos catadores. Não acreditamos que o processo da obra tenha sido um *insight*, o fato é que a imagem de Marat já encontrava-se sedimentada no imaginário do artista. A visão da banheira funcionou como um gatilho para a escolha do tema.

Figura 52 – Catadores com banheira



Fonte: Documentário “Lixo Extraordinário”

Figuras 53 e 54 – Tião posicionado na banheira representando o personagem “Marat”



Fonte: Documentário “Lixo Extraordinário”

Figura 55 – Vik Muniz fotografa o modelo no próprio aterro sanitário



Fonte: Documentário “Lixo Extraordinário”

Figuras 56 e 57 – Passo a passo do processo de composição



Fonte: Documentário “Lixo Extraordinário”

Um dos grandes diferenciais do processo criativo dessas obras foi a participação contínua e o envolvimento das personagens. Houve um contato direto, desde a busca e a seleção dos materiais a serem utilizados, até a construção das imagens.

Figuras 58 e 59 – A morte de Marat, de Jean-Louis David (1793) e Marat (Sebastião), da série Imagens de Lixo



Fonte: Lago (2009, p.241)

Ao representar um catador de lixo utilizando o próprio lixo, Vik lança mão da conexão entre o homem e sua ocupação para atribuir novas camadas de sentido à obra. A relação simbólica explorada ganha outro elemento de interpretação

através da referência à imagem primordial de Marat, traduzida a partir da obra de Jean-Louis David (1793).

Por meio da análise dos elementos que compõe a imagem é possível perceber os dois conceitos sobrepostos, fundidos por meio da fotografia, estendendo uma camada interpretativa. De certa forma, a fotografia neutraliza o material. No caso do lixo, uma exposição física poderia ser inconveniente, a fotografia derruba essas barreiras.

6 LENDO IMAGENS: RECEPÇÃO E EFEITOS DE SENTIDO

O conhecimento da mente humana só se realiza plenamente pela comunicação. Só por meio da comunicação a mente permite o acesso a seus conteúdos. Nesse sentido, toda pesquisa sobre a consciência é, em primeiro lugar, uma tentativa de entrar em contato com os conteúdos de uma mente.

Em outras palavras, cada indivíduo, antes de se comunicar com o outro, comunica-se consigo mesmo. O próprio exercício do pensamento é uma relação comunicativa na qual traduzimos o que temos em nossa consciência, sejam imagens, sentimentos ou ideias.

Seguindo esta linha, a relação com o mundo exterior é a raiz da dinâmica da consciência. Os objetos exteriores do pensamento são retrabalhados com os conteúdos próprios da consciência interior. A consciência não tem conteúdos, mas é, em si, uma estrutura capaz de desenvolver os conteúdos do exterior em outros, combinando-os, definindo-os além de qualquer possibilidade jamais deixada transparecer pelos sentidos em si.

Todo processo de comunicação implica na relação entre uma produção e uma recepção. Essa relação dialética entre a poética (produção) e a estética (percepção) se resolve na dinâmica do tempo, na qual uma, necessariamente, se transforma em outra. Assim, a comunicação é a estrutura móvel resultante dessa transformação dialética dos objetos do pensamento transmitido/recebido. Tal pensamento, por sua vez, enquanto signo, deve ser traduzido em expressões concretas que permitam a interação comunicativa. A conversão e reconversão contínua da poética em estética, e vice-versa, dá-se em um tempo definido pela própria consciência, mas nunca deixa de agir. Mesmo o silêncio é uma resposta, mesmo a expressão guarda em si algo de incompleto.

O objeto do ato comunicativo nasce da necessidade de expressar algo para além de si mesmo, contudo, não se prende apenas ao domínio da razão, mas, também, à comunicação de afetos, sentimentos, sensações. De certa forma, o objeto artístico se comporta como um espelho retorcido, em constante mutação, destruindo e definindo o significado e a importância de todas as coisas que nos cercam. Há uma estética, portanto, em todo ato comunicativo. Uma comunicação é um ato estético na medida em que é a reconstrução poética de uma sensação que

se pretende externar, expressar para além de si mesmo. O sentimento é o ponto de partida para uma nova *poiesis*.

Segundo Martino (2007, p. 9), “as pessoas estão mergulhadas em um oceano de signos e mensagens, mas quase não se dão conta disso”. Mensagens circulam o tempo todo no espaço social e o indivíduo, por sua vez, se define a partir de suas relações de comunicação, em sua sensibilidade para organizar e reorganizar os fluxos contínuos de mensagens e se definir em relação a eles, bem como aos outros indivíduos, em uma seleção de eventos comunicativos.

No entanto, vale ressaltar que, em todo processo de comunicação, não se pode esperar que o receptor absorva, de imediato, o que o emissor lhe comunica, pois a coerência é construída de forma individual, de acordo com os conhecimentos adquiridos em relação à informação recebida. Para Flusser (1985, p. 8), as imagens oferecem a seus receptores um espaço interpretativo. A partir do momento em que a leitura de uma imagem é iniciada, o significado decodificado é a síntese entre duas “intencionalidades”: a do emissor e a do receptor.

As imagens se oferecem aos olhos, contendo sentidos que devem ser lidos a fim de que seja possível decodificá-los. Olhar um quadro significa traçar e co-traçar caminhos, uma vez que o pintor abre, imperiosamente, caminhos a serem seguidos pelos olhos. O centro do movimento da arte está no olhar, posto que nele reside o centro do movimento, da vontade, da ideia. A atividade do espectador também é determinada pelo olhar.

O olho é projetado de tal forma que transmite o que vê em fragmentos para o fundo da cavidade ocular. Para que um novo fragmento seja visto, é necessário abandonar o anterior. Em seguida, para e continua, assim como o artista. Se vê que vale a pena, volta, como o artista. A obra nasce do movimento do olhar e o espectador busca refazer esse caminho (PIERROT, 2010).

Nesse vai e vem, por vezes, a mente humana tem dificuldades de realizar certas distinções. Não somos educados para reconhecer diferentes tipos de experiência, midiáticas ou não. É por isso que, para uma imagem ser capaz de retratar a paisagem onde vivemos, deve incorporar essa complexa tensão entre o material e o imagético. Quando nos confrontamos com uma obra de arte, talvez nossa única reação possível seja “o equivalente a uma prece de gratidão por nos permitir, com nossos sentidos limitados, um número infinito de leituras, que, para o

nosso maior proveito e alegria, trazem a possibilidade de esclarecimento”. (MANGUEL, 2001, p. 55)

O ser humano tem uma tendência para ler e buscar significados em todas as criações artísticas, entretanto, somos capazes de ler somente aquilo que julgamos identificável. Para ler as imagens produzidas por Vik Muniz, é necessário questionar seu processo de construção, bem como os materiais utilizados, para depois identificar a imagem e, finalmente, buscar seu(s) significado(s). Suas obras ensejam novas formas de ver e pensar o que olhamos, inculcando uma dúvida sobre o que estamos vendo, sempre buscando aumentar o tempo de observação da obra.

Para entender os significados propostos por determinada imagem é necessário compreender o papel por ela desempenhado. Arnheim (1988) propõe uma tricotomia das relações da imagem com o real, descrevendo os possíveis valores da imagem: a) *valor de representação*, onde a imagem representa coisas concretas; b) *valor de símbolo*, traduzindo a representação de coisas abstratas; c) *valor de signo*, quando representa um conteúdo cujos elementos não são visualmente refletidos por ela.

Imagens multiestáveis, com interpretações ambíguas, têm sido produzidas desde a antiguidade e muito do fascínio que nutrimos por essas representações vem do fato de que nos revelam não somente nossas limitações cognitivas em relação a impulsos visuais, mas, também, o poder interpretativo que exercemos sobre esses mesmos estímulos. Uma vez que percebemos essa fragmentação, a possibilidade e a importância de uma gramatologia visual (leitura de imagens, educação do olhar) se tornam instintivamente presente. Em um primeiro momento, a leitura de uma imagem pode se apresentar como um abismo de incompreensão, no qual interpretações múltiplas são possíveis.

Diante da gramatologia visual empreendida na obra, que tenciona significados, explicitando tanto os limites visuais quanto as capacidades interpretativas, é inevitável resgatar o conceito de realidade.

As obras de Vik Muniz possuem um alto nível de verossimilhança, oferecendo possibilidades de múltiplas leituras visuais de uma mesma imagem. Nossa atenção não nos permite atribuir, por vez, mais de um significado a uma imagem. Ao diferenciar a leitura de símbolos linguísticos de símbolos representacionais, Goodman (2006, p. 244) afirma que uma descrição pode ser redutível a palavras, ou letras, “ao passo que uma imagem é um todo indivisível”. A

diferença fundamenta-se na relação de um símbolo com outros, num sistema denotativo.

A relação de consciência com o mundo não se esgota em receber as impressões dos sentidos, mas em transformar essas impressões em formas de expressão de maneira a compartilhar com os outros indivíduos sensações e conhecimentos. Nem tudo o que compõe o mundo existe para o indivíduo. O mundo de cada um é o microcosmo constituído pelos elementos aos quais atribui um significado intencional, que passam a figurar na paisagem da consciência e são destacados como uma figura isolada à qual se dá importância destacada de um fundo de objetos sem significado, com os quais se mantém uma relação indiferente de consciência. (MARTINO, 2007).

Devemos ressaltar que o homem participa do processo de comunicação munido de valores morais e estéticos preexistentes, logo, a abertura de seu microcosmo pode ser parcial. A arte busca a ampliação das percepções do outro, e, como fenômeno social, possui relações com a sociedade. Essas não são estáticas e imutáveis, ao contrário, são dinâmicas, modificando-se historicamente.

O mundo é completamente indiferente ao sujeito até que lhe seja atribuído um significado, que pode ser de natureza cognitiva, prática ou estética, logo, a tomada de significado de um objeto está vinculada à sua presença na consciência e isso acontece por meio da interação. Sendo assim, toda interação é uma forma de ampliar os limites do microcosmo da percepção. Igualmente, a comunicação é a abertura desse microcosmo à possibilidade de ser parcialmente moldado pelos novos objetos de consciência introduzidos nesse contato comunicativo.

Nesse sentido, vale salientar a importância outorgada à percepção, no sentido que, definindo propriamente significação e designação, nota-se um espaço fenomenológico relacionado à visão, cujas propriedades são muito distintas das da significação linguística, remetendo-as à fenomenologia do visível, estabelecida por Merleau-Ponty, anteriormente mencionada.

Por meio da percepção estética, cria-se também uma atitude estética que obriga o espectador a colocar-se no lugar de outro, forçando o olhar a ver de um ponto de vista diferente, ao mesmo tempo que não abandona sua perspectiva anterior. Designar não é apontar fixamente, contudo, nem toda a mobilidade atua dentro da ordem da significação, recorrendo aos subconjuntos

semânticos para deduzir os conceitos que necessita, a fim de articulá-lo em um discurso inteligível. Lyotard (1979, p. 57-58) afirma que “o movimento mediante o qual o sensível se apresenta é sempre uma gesticulação, um baile”. Designar e ver exigem a constituição de um espaço, uma ordem das coexistências.

Segundo Pierrot (2010), o desenvolvimento de uma estética da produção e do movimento pode ser encontrado no início do século XX. Em seu *Michelangelo e Rodin*, Georg Simmel enfatiza tal perspectiva. Nos escritos de Paul Klee, a estética do movimento está relacionada com a definição do trabalho como gênese e autogênese, que se realiza no tempo. A estética da produção está intimamente ligada à recepção. O tempo de trabalho é compartilhado entre a gênese da forma, a partir da perspectiva do criador, e o movimento do olho do observador. Portanto, há um movimento de fonte dupla: produtivo e receptivo.

No momento em que a obra é apresentada ao público, é possível estabelecer uma relação direta entre: ambiente, imagem e receptor. A partir da materialidade da obra, o ambiente condiciona sua visualidade, cabendo, ao receptor, empreender sua leitura. Tal leitura será altamente influenciada pelo conhecimento das origens da obra, a ponto de, em alguns casos, alterar a interpretação e condicionar o próprio estabelecimento da coerência.

O contexto de produção da imagem age diretamente a fim de facilitar, ou dificultar, sua leitura. Isso porque, caso a imagem tenha sido produzida em um contexto afastado do observador, a exigência para sua interpretação será maior. Zular (2002, p. 23) defende que “seria um grande salto nos estudos genéticos se a ênfase dos mesmos recaísse sobre a interpretação e não sobre a cronologia”, dessa forma, com um olhar mais crítico sobre o processo, “estaríamos a apenas um passo da formulação de uma estética da criação”. Biasi (2002, p. 224) complementa o pensamento, afirmando que “a crítica genética é inseparável de uma crítica de recepção”, justamente porque as significações de uma obra são produtos híbridos, essencialmente relacionados a seu período de surgimento.

Heidegger (1960, p. 11) declara que “a origem da obra de arte é o artista e a do artista é a obra”, desta forma, quando ressaltamos a importância do artista social, não estamos reduzindo a arte a um simples produto que reproduz momentos históricos ou ideologias, apesar desses fatores se fazerem presentes. Todos os elementos que envolvem a realização da obra de arte precisam ser traduzidos em termos de criação estética.

Quanto ao contexto em que o artista está inserido, Cotrim (2000, p. 323) afirma que, vivendo em sociedade, há uma influência recíproca entre ambos: “o artista, queira ou não, se apoia numa determinada concepção do mundo, que ele exprime igualmente em seu estilo”. A arte é o resultado desta síntese, entre o artista e o mundo.

A heterogeneidade observada no trabalho do artista é influenciada por atividades desenvolvidas durante toda a vida. Galeffi (1977, p. 118) considera que a obra de arte não seja fruto exclusivo do poder criativo do artista, mas sim do todo que o circunda: “a criação artística equivaleria à resultante mecânica de uma série de causas eficientes, como a raça, o ambiente geográfico, a época histórica e o meio econômico e cultural do artista”.

Para Vik, não é possível fazer arte só com o que se vive no estúdio. O estúdio em si é uma espécie de filtro onde a experiência de vida é processada e preservada, gerando sínteses estéticas. A obra de arte pode ser entendida como os resíduos da filtragem das influências do meio. O artista afirma ser difícil imaginar algo que tenha vivido que nunca tenha entrado, de uma forma ou de outra, na estrutura conceitual de seu trabalho. O artista tira a matéria e a inspiração para novas criações da experiência vivida e das relações que estabelece com o próprio ambiente em que está inserido.

Nesse sentido, reflexões sobre o local de trabalho do artista são fundamentais. O estúdio, o ateliê, o escritório, independente da denominação, o espaço onde acontece a criação guarda informações relevantes sobre o modo de ser e de fazer do artista. Vik tem estúdios em Nova Iorque e no Rio de Janeiro, e gosta de pensar nesses lugares como extensões de seu próprio tempo. No Brooklin, possui dois estúdios, um maior (ANEXO A), onde ficam todos os equipamentos fotográficos, bem como a equipe de trabalho, e outro menor (ANEXO B), com uma centena de livros e objetos de materialidades diversas. No estúdio menor, Vik afirma sentir-se dentro de um microcosmo composto por objetos e imagens. Para o artista, em nenhum outro lugar tem a sensação de sentir-se tão “*eu mesmo*” quanto lá. O ateliê do artista é, inegavelmente, um espaço de criação poética. A constituição do espaço envolve uma organização de natureza estritamente pessoal e revela indícios sobre a própria subjetividade do artista e seus juízos de gosto.

Em todas as épocas há certos estilos que se tornam dominantes, como testemunhos do prevaecimento de determinado gosto. As preocupações

psicológicas e a cultura particular dentro de uma esfera social a que pertence o artista terão impacto sobre o conjunto da obra. Schapiro (1969) descreve que os receptores devem compreender as obras de arte sob aspectos semelhantes aos signos linguísticos, compostos de significantes e significados. Contudo, o autor indica que, pela constituição das imagens, com características miméticas e não miméticas, a interpretação passará pelo que se intitula de “imagem-sinal”.

O vínculo estabelecido pelos elementos não miméticos permite uma comparação com o meio linguístico, uma vez que unidades de código não funcionam como operações miméticas. Apesar de reconhecer que uma forma específica pode tornar-se convencional dentro de um determinado tempo e espaço, os receptores não têm que ser introduzidos em regras culturais, a fim de “entender” os caminhos pelos quais os elementos não miméticos atuam. Em última análise, eles derivam seu significado através de ligações de aspectos universais da experiência humana. É a mesma compreensão que Goodman (2006) defende quando descreve as imagens com denotação indeterminada ou nula, anteriormente discutidas.

Pensando na hierarquia de estímulos visuais presentes em uma mesma imagem, é fundamental entender como questões relacionadas à estimulação instintiva das organizações visíveis vêm à consciência do observador. Por meio de ambiguidades semânticas, muito presentes no trabalho de Vik Muniz, torna-se possível inverter os papéis do significante e do significado da imagem. Há fórmulas visuais previamente formatadas por convenções que criam expectativas e estabelecem associações visuais, uma constante busca pelo “já visto”. Vik produz um contra-olhar, uma quebra nos padrões e nas convenções preestabelecidas.

A descoberta e a interpretação de valores simbólicos, muitas vezes desconhecidos ou diferentes do que conscientemente o artista tentou expressar, é o objeto do que Panofsky (1991) designou por iconologia. Enquanto a iconografia trata da descrição e da classificação das imagens, a iconologia busca sua significação.

A iconografia baseia-se no estudo da origem e formação das imagens, com foco no tema, enquanto a iconologia busca o contexto cultural e histórico, a interpretação e um foco no significado. Panofsky (1991, p. 53-54) esclarece que “a iconografia considera apenas uma parte de todos os elementos que constituem o conteúdo intrínseco de uma obra de arte”, é necessário explicitar o conteúdo a fim de que a percepção venha a ser articulada e comunicável.

6.1 IMAGENS DE REVISTA 2

A história da arte está presente na obra de Vik Muniz. O artista busca, por meio de suas imagens, uma tentativa de educação do olhar, tornando-o mais apto para efetivar leituras. A construção realizada em cada um dos trabalhos incita um olhar aguçado que vem a ser menos objeto e mais sujeito. O sentimento estético é eterno e imutável. Obras de arte autênticas nunca morrem e sempre podem ser fruídas em sua plenitude. Permanecem atuais, a despeito da suspeita opinião daqueles que deixaram corromper o seu gosto natural.

O valor intrínseco de uma obra de arte não pode ser mensurado exclusivamente por seu resultado, na criação reside parte de seu valor. Pela criação estética uma obra de arte tende a se universalizar, a permanecer viva através dos tempos, anunciando uma mensagem artística que, independente de seu conteúdo ideológico, expressa profunda sensibilidade.

Uma grande obra de arte deve transcender barreiras espaciais, temporais ou linguísticas, por meio da universalidade dos sentidos deve fomentar a cumplicidade entre as pessoas. A arte deve ser inspirada em experiências pessoais, mas, a fim de atingir o público, deve ter a capacidade de transmitir tais experiências em um âmbito universal. O mergulho no universo dos processos de criação pode revelar diferentes camadas do pensamento criador, possibilitando uma compreensão mais ampla e sublime da obra.

Uma imagem, pintada, esculpida, fotografada, construída e emoldurada é também um palco, um local para representação. O que o artista põe naquele palco e o que o espectador vê nele como representação confere à imagem um teor dramático, como que capaz de prolongar sua existência por meio de uma história cujo começo foi perdido pelo espectador e cujo final o artista não tem como conhecer. (MANGUEL, 2001, p. 291)

Mais de uma década depois de construir os primeiros retratos de revista, Vik resgata a rede de referências da série anterior e passa a estabelecer outras relações, por meio da seleção de novos aspectos formativos. Tais relações podem ser compreendidas como novas seleções a fim de configurar diferentes formas de significado.

Na série de 2003, Vik utilizou peças tão pequenas que era impossível identificá-las. Conceitos como pixelização e fragmentação fizeram-no buscar confetes uniformes, no tamanho e na forma, com cerca de meio centímetro de diâmetro. A técnica para a realização desta série busca justamente o contrário, cada imagem é, por si só, carregada de sentidos.

O texto crítico que apresenta o catálogo da exposição, escrito pelo jornalista Christopher Turner, descreve que, à primeira vista, são imagens conhecidas, porém, ao observá-las de perto, percebe-se que não são exatamente o que parecem. Cada imagem é uma colagem de centenas de outras imagens, dispostas em *dégradé*. A fotografia funciona como uma espécie de cola, que revela uma densa colcha de retalhos composta por imagens midiáticas.

Ao enfraquecer a aderência esperada entre as imagens fotografadas e as matrizes, o tempo de observação da imagem é aumentado, a fim de que o receptor possa definir o que está representado. O artista induz o olhar a afastar-se do referente, sugerindo, nas imagens refeitas, novos sentidos.

Vik afirma que, sem dúvida, “Imagens de Revistas 2” teve como inspiração o trabalho desenvolvido por ele no Jardim Gramacho, maior aterro sanitário do Rio de Janeiro. Em colaboração com os catadores locais, o artista realizou um trabalho que consistiu em criar, a partir dos restos em meio aos quais eles trabalhavam, enormes reproduções de obras de arte, anteriormente descritas no presente trabalho.

Quando se está em Gramacho”, Vik explica, “você fica cercado por algo que está entre objeto e substância. O lixo ainda não voltou para a natureza, ele ainda tem pedaços fragmentários de utilidade, coisas que podem ser identificadas, mas é muito cansativo e confuso, porque há sempre algo diferente que chama atenção”. Vik faz um paralelo com o mundo em que vivemos, saturado de imagens; esquadrinha-se a exaustiva sobrecarga de imagens em uma revista com atenção subliminar, antes de se encontrar algo interessante, do mesmo modo como o catador vasculha o aterro. “O sentimento de ter tudo aquilo na sua memória é semelhante ao do entulho”, diz ele. “Criar uma imagem a partir de todo aquele lixo é muito sintomático da forma como vemos as coisas em nossos dias, há muitas distrações. (TURNER, 2013, p. 3)

Os trabalhos são fotografias de colagens de milhares de pequenos fragmentos de revistas, definidos pelo artista como “lixo intelectual”. É o lugar da revista visto, mas não lido. De perto podem não ter significado nenhum, contudo, de

longe, revelam-se como outra imagem. Em entrevista concedida durante o lançamento da exposição, ao explicar sua técnica de colagem, Vik relatou que teve de arrancar as imagens das revistas, sem tesoura, para que parecessem mais casuais, “como se tivessem simplesmente caído lá, como confete”.

Turner (2013, p. 3) expõe que, em suas colagens, Vik reconhece a influência dos *affichistes*, designers de cartazes, dos anos 1960, artistas que arrancavam pedaços de pôsteres para revelar outras imagens escondidas debaixo de suas *décollages* recortadas. Há influências também de artistas do Fluxus, como Al Hansen, que reconstruiu ícones como a Vênus de Willendorf utilizando resíduos sólidos, como bitucas de cigarro e latas de Coca-Cola.

Figura 60 – Obras em processo de finalização



Fonte: Enviado pela assessoria do artista. Ateliê, na Gávea, Rio de Janeiro.

As obras são construídas, inicialmente, em formato A4. Só depois de finalizadas é que são fotografadas e ampliadas em grande escala. O processo de trabalho pode demorar de duas a seis semanas, dependendo do grau de especificidade do desenho e da dificuldade de seleção das tonalidades.

Figura 61 – Detalhes do processo de finalização



Fonte: Enviado pela assessoria do artista. Ateliê, na Gávea, Rio de Janeiro.

Comprovando a afirmação de Goodman (2006, p. 45) de que “as imagens são geralmente vistas enquadradas num contexto, por uma pessoa que pode andar à sua volta e mover os olhos”, certa vez, ao observar os visitantes de um museu, Vik percebeu que entravam em fila para olhar para as pinturas de um local privilegiado. Daquela distância, tinha-se uma discreta visão da moldura da obra, o que permitia, ao mesmo tempo, que a composição preenchesse o campo visual do observador e que o olhar penetrasse na obra como que para explorar a materialidade da superfície. Observou que alguns visitantes, às vezes, se moviam para frente e para trás, como que em transe, ao explorar esse limite mágico entre conceito e matéria. “Esses são os momentos”, disse ele, “que contêm, em sua transcendência, a verdadeira natureza da representação”. (TURNER, 2013, p. 6)

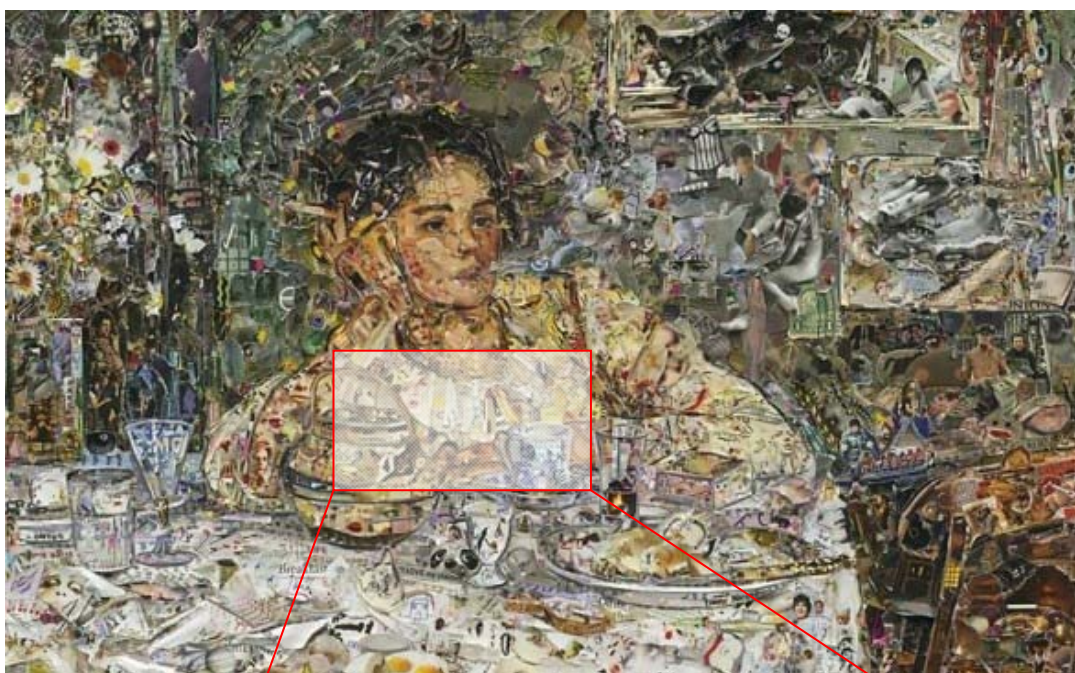
A inquietação de Vik, comum a muitos artistas contemporâneos, centraliza-se na necessidade de compartilhar seus impulsos criativos unindo-se, por meio da obra, ao espectador e fazendo dele parte integrante do processo. Vik procura estabelecer um diálogo com o observador, na medida em que “para tornar-se uma imagem que nos permita uma leitura iluminadora, uma obra de arte deve nos forçar a um confronto; deve oferecer uma epifania, ou ao menos um lugar para dialogar”. (MANGUEL, 2001, p. 286),

Na imagem a seguir, o artista reproduz o quadro “After Breakfast”, de Elin Danielson Gambogi (1861-1919). As imagens, apesar de fragmentadas,

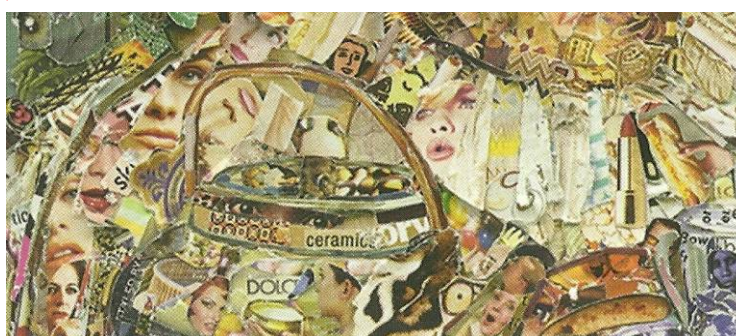
revelam a pintura como um todo, sendo, cada uma delas, cuidadosamente escolhida a fim de representar a tonalidade e, em alguns casos, a textura do que busca refletir.

O olhar, em um primeiro momento, é incapaz de sustentar diferentes organizações estruturais. A mente força para que uma seja subordinada à outra, estabelecendo uma hierarquia do visível e gerando uma relação de predominância entre a imagem contida no material e a imagem formada por seu conjunto. Dessa forma, a relação entre o todo e as partes é ambígua, como se pretendesse oferecer uma quantidade mínima de segurança ao espectador, enquanto este as apreende em um labirinto de possibilidades confusas de imagens utilizadas para compor suas colagens acrescenta uma terceira camada mediadora, que envolve ainda mais o público e faz referência a toda a bagagem visual e cultural que cada um traz ao seu encontro com a arte.

Figura 62 – After breakfast, after Elin Danielson Gambogi



Fonte: Catálogo Vik Muniz – Espelhos de Papel – Galeria Nara Roesler



6.1.2 Por Dentro dos Espelhos de Papel

Criação, recepção e interpretação não devem ser separadas, pelo contrário, são operações interdependentes. Sicard (1997) define a recepção como uma estética rica, uma representação bidimensional que pode tornar uma imagem em um exercício da vontade. Estética e recepção definem a imagem, que pode não ser a mesma para pessoas diferentes.

Assim como conhecimentos prévios colaboram para a melhor compreensão de um texto escrito, informações relacionadas ao contexto de produção das obras revelam aspectos fundamentais para sua leitura. O indivíduo cria e recebe. A criação pressupõe uma atitude ativa, enquanto a recepção, passiva. No entanto, a arte, em muito se assemelha a um diálogo onde há uma alternância de vozes. Uma vez exposta ao público, a obra passa por sucessivas interpretações. O autor define os caminhos da obra, decide sua concepção, enquanto o receptor percebe-a sem o poder de modificar nada em sua composição. Cabe ao receptor a busca pelo sentido, pela intenção do artista.

Conhecer significa voltar-se para a realidade, apreender o mundo por meio de esquemas já conhecidos, identificar no novo a permanência de algo já existente ou reconhecível. Ao buscar o campo da semiótica para embasar nossas análises, partimos do princípio de que sua abordagem refere-se à produção de mensagens *na* e *da* cultura, privilegiando a linguagem como produtora de sentidos.

A semiótica refere-se à capacidade dos seres humanos de produzir e compreender signos de todos os tipos. O sistema cognitivo humano opera a partir de um nexos triádico, sendo a significação o resultado da ligação entre objeto e signo. Por meio das experiências, a semiótica proporciona instrumentos para possibilitar uma compreensão da representação geral do mundo. Ao abordar o fenômeno fotográfico por meio da semiótica, é fundamental aprofundarmos as possibilidades de representação do signo, considerando que, o ato de interpretar algo, ou seja, estabelecer sentidos, requer a soma das duas faces do signo: o significante e o significado.

As circunstâncias históricas, ao longo de seus processos de desenvolvimento, foram criando a necessidade de nomeação dos objetos. O homem precisa nomear e o faz arbitrariamente, criando o símbolo a que chamamos de signo

ou palavra. Enquanto representante de algo, o signo adquire características peculiares, pois é sempre arbitrário e representativo.

Ao trabalhar os conceitos de signo, diversos autores recorrem à definição clássica de Charles Sanders Peirce, definindo o signo como “algo que representa alguma coisa para alguém em determinada circunstância, em certo contexto”, contudo, Santaella (1992) adverte que o objeto da representação, o real, só é parcialmente capturado pelo signo.

O caráter do signo é de um duplo. Sem deixar de ser ele mesmo, ele simultaneamente representa, substitui, aponta para, ocupa o lugar de um outro que está fora dele. Ao refletir, o signo também retrata essa realidade, transforma, transfigura e, até um certo ponto, deforma aquilo que se reflete. Sendo sua função a de representar, o signo só pode expressar, substituir ou quando muito, apontar para este outro. (SANTAELLA, 1992, p. 60)

Em termos de referenciação, todo e qualquer fenômeno pode ser observado por meio de três categorias universais: primeiridade, secundidade e terceridade. (CP 8.328)²⁵ A primeiridade caracteriza-se pela ausência de referências adicionais. A secundidade estabelece relação com um outro, mas sem referência a um terceiro. Já a terceridade mantém uma relação triádica, apresentando relação com um segundo e um terceiro. (CP 8.328) Caracterizam-se também como categorias de consciência, sendo, primeiramente, a consciência passiva, sem necessidade de análise, seguida pela consciência de um fato externo, da relação com o outro e, finalmente, a consciência sintética.

A partir da observação da imagem é possível definir as características fenomenológicas predominantes. O signo nunca é exclusivamente de um tipo, contudo, haverá a predominância de um aspecto. Para Pires e Contani, (2005, p. 181), “a semiótica peirceana se mostrou um instrumento epistemológico potente no aprofundamento de estudos sobre as relações sógnicas da imagem fotográfica”. Percebe-se que a fotografia não se limita ao universo da secundidade, perpassando tanto a primeiridade, como a terceridade.

²⁵ Referências de Charles S. Peirce feitas conforme orientação dos *Collected Papers*: pelas iniciais CP, seguidas do número do volume e do parágrafo.

De modo semelhante ao objeto, deve-se distinguir o interpretante imediato e o interpretante dinâmico do signo. O interpretante imediato é aquele que está determinado potencialmente no próprio signo, sendo este último comumente chamado de significado. Ele não diz respeito a qualquer interpretação de fato, ele é o efeito que o signo está apto a produzir. O interpretante dinâmico é o efeito do signo na mente, é aquilo que é vivido no ato de interpretação. Quantas forem as interpretações do signo, quantos serão os interpretantes dinâmicos. (PIRES e CONTANI, 2012, p. 15)

Nesse contexto, além das relações, é fundamental discutirmos conceitos peirceanos relacionados à classificação dos signos. Plaza (2013, p. 21-22) afirma que os signos podem ser divididos em classes, “conforme a sua natureza própria, quanto a sua relação com seu objeto e quanto a sua relação com seus interpretantes”. Tomando como centro os signos que mais interessam para a tradução, temos que o signo, em relação ao seu objeto, pode ser: ícone, índice ou símbolo.

Entendemos que o ícone não é diretamente afetado pelo objeto que a imagem designa, mas mantém um vínculo analógico com ele. São signos que operam pela semelhança de fato entre suas qualidades, seu objeto e seu significado. O índice apresenta continuidade direta com o referente, tem com ele algo em comum, operam, antes de tudo, pela contiguidade de fato vivida.

O símbolo está conectado ao objeto por meio de uma convenção. A imagem refletida pelo objeto representa o conceito de “senso de realidade”, muitas vezes caracterizado como ícone do índice. Operam, antes de tudo, por uma contiguidade apreendida entre sua parte material e o seu significante. O símbolo depende, portanto, de uma convenção.

Nos termos da teoria dos signos, de Charles S. Peirce, habitualmente a fotografia tem sido classificada com ênfase em sua *iconicidade*, considerando-se suas analogias com o referente ou objeto, ou com ênfase em sua *indexicalidade*, baseada na conexão dinâmica com o objeto.

No entanto, Machado (2000) afirma que, mesmo que muitos dos elementos codificadores da fotografia sejam considerados arbitrários, praticamente não existe uma reflexão sistemática sobre a fotografia como *símbolo*, no sentido peirceano do termo, ou seja, como a expressão de um conceito geral e abstrato. Enquanto *símbolo*, a fotografia existe numa relação triádica entre: o signo, seu objeto e sua interpretação. Essa interpretação é um terceiro, podendo ser “lida”

como a criação de algo novo, de um conceito puramente plástico a respeito do objeto e seu traço.

Um símbolo funciona metaforicamente quando é aplicado fora da sua extensão habitual, sob a sugestão de regras e hábitos que determinam a sua aplicação original. Saber se um símbolo é aplicado fora da sua extensão habitual é uma questão de conhecer o contexto em que esse símbolo é usado, pois os símbolos não funcionam isoladamente. Nas obras de arte, um símbolo só funciona metaforicamente se for um símbolo estético, o que implica conhecer as convenções do sistema simbólico em causa. (ALMEIDA, 2006, p. 29)

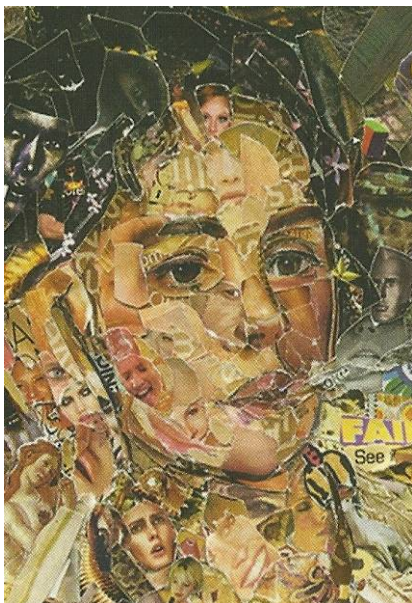
Grande parte do trabalho de Vik Muniz consiste em suscitar a discussão entre a imagem e a realidade, buscando o ponto de ruptura onde, segundo o artista, “a imagem como conhecimento parece perder a aderência à realidade”. Vik afirma ter montado seu laboratório fotográfico “no escurinho da caverna de Platão”. Com tal perspectiva, o artista vê realidade e objetividade como noções antagônicas. A realidade é um arquivo de experiências simultâneas que existe além da atenção e da cognição.

Quando a obra está exposta e o trabalho do artista é avaliado pelo público, conforme já discutimos ao longo da tese, diferentes leituras serão suscitadas. Contudo, o conhecimento prévio do processo criativo e do caminho trilhado para que a obra pudesse ser considerada acabada, revela diferentes nuances para o processo de interpretação.

Os documentos de processo são atraentes, revelam o universo privado da criação e, há algum tempo, têm sido expostos nas galerias juntamente com as obras. Há uma tendência da apresentação de vídeos de entrevistas com os artistas, falando sobre as obras e explicando seus processos. Todavia, somente a apresentação dos documentos, de forma isolada, sem uma reconstituição devida do vir a ser da obra, demonstrando a rede da qual fazem parte, não irá gerar o conhecimento necessário para que o observador estabeleça nexos e relações.

Após compreender o caminho seguido por Vik Muniz para compor as primeiras Imagens de Revista, em 2003, e a evolução de técnica e intenção do artista para as composições da série apresentada em 2013, é possível discutir a carga de sentidos presente nas imagens.

Figura 63 – Fragmento de After breakfast, after Elin Danielson Gambogi



Fonte: Catálogo Vik Muniz – Espelhos de Papel – Galeria Nara Roesler

Diferentes rostos compõem a imagem. As obras também são compostas por palavras diversas, relacionadas, ou não, às imagens. Cada palavra é também várias outras, não só pelo poder das imagens, mas por seus múltiplos significados. De longe, observa-se a imagem, um efeito da realidade. De perto, os materiais e as outras imagens, o efetivamente real. Perto ou longe demais, ambos os efeitos são dissipados. O olhar do observador movimenta-se em uma oscilação contínua, deixando-se seduzir pelas imagens. Apesar de alguns autores terem descritos correspondências entre a eloquência das obras de arte e a do discurso, entendemos que, diante da arte, os processos habituais da linguagem não são suficientes para descrever as emoções. O espectador, muitas vezes, não é capaz de traduzir em palavras os sentimentos evocados pela imagem, somente constata que qualquer possibilidade de enunciação é finita diante do prazer estético.

O objetivo primitivo de toda imagem é justamente a negociação entre o conhecimento acumulado pela experiência cognitiva e o intangível enredamento do real. Lichtenstein (1994, p. 170) fala do “estranho desejo do ser humano de ser enganado” e do “prazer provocado pela percepção de uma ilusão” que, no espaço de um instante aboliu as fronteiras entre o real e sua representação, fazendo-nos ver uma imagem que podemos acreditar que seja real. Para a autora (1994, p. 55), “a pintura joga com a ilusão”, brinca com o espectador e “regulamenta todos os dispositivos que permitem que o jogo habitual das identidades se instale”.

Figura 64 – The Ecstatic Virgin Anna Katharina Emmerich



Fonte: Catálogo Vik Muniz – Espelhos de Papel – Galeria Nara Roesler

As ilusões, deliberadamente provocadas pelos Espelhos de Papel, provocam confusões entre o que os olhos veem e o que é efetivamente representado. Aumont (1993, p. 97) apresenta tal efeito como uma *ilusão consentida e consciente*. A fim de ler as imagens, é preciso aceitar a dupla realidade perceptiva que apresentam, considerando, inclusive, as próprias condições psicológicas do espectador e suas expectativas. A operação analítica centra-se no nível do significante, em que o sujeito enuncia a linguagem e a percepção é ativada. A leitura das obras de Vik deve ir além do significante, considerando a ambiguidade semântica da imagem.

Elementos relacionados à complexidade, à instabilidade e à irregularidade aumentam a tensão visual, atraindo o olhar. As imagens ambíguas são caracterizadas pela necessidade de um maior esforço do olhar a fim de analisar todos os componentes e buscar o equilíbrio.

A ambiguidade cognitiva dos trabalhos representa, de certa forma, a típica visualidade do mundo atual. As imagens exigem certa movimentação por parte de quem as observa. De longe, os trabalhos têm apelos mais próximos do real, revelando pessoas ou objetos. Quanto mais o observador se aproxima, mais seus olhos são seduzidos pela matéria, é o verdadeiro triunfo do detalhe. Os efeitos percebidos na obra são, justamente, o resultado da articulação entre os ícones dos quais se apropria e os meios, ou suportes, usados para reproduzi-los.

Cada imagem deve ser compreendida, independente de sua natureza, como um todo indissolúvel que se oferece a leituras, que se dá a ver. Imagens formatadas por camadas sobrepostas moldam a percepção e criam novos olhares. Diferentes possibilidades de significação emergem da obra. A análise da segunda camada da obra não se dá de imediato, requer convenções que, sem um repertório adequado, não são facilmente percebidas.

A imagem é sedutora, engana por suas qualidades estéticas. A imagem mostra, revela, deflagra. Tudo se passa como se a própria imagem física não existisse, como se a negação da materialidade da imagem fosse uma garantia de objetividade. Vik não busca reduzir a experiência visual a uma dimensão apenas. No caminho inverso, propõe que a imagem seja diversa daquilo que representa, perseguindo uma desorientação da visão diante do que não se pode apreender prontamente. Na busca por esse efeito, aposta no engajamento do observador diante de seus trabalhos e nas mudanças da experiência visual contemporânea.

Desde as primeiras decisões do artista a obra é marcada por implicações onde inscreve, por meio de formas, forças que desencadeiam os planos concretos da percepção. Por sua vez, o receptor participa do jogo entre a identidade social e a identidade individual desencadeada pela imagem. Segundo Sicard (2006, p. 305), “entregam-se ao incessante vaivém entre estética e materialidade. Ao jogo sem fim das interpretações”.

Tratando-se do sistema de símbolos, a familiaridade nunca é completa e final; outro olhar pode sempre desvelar novas sutilezas significativas. O que se lê num símbolo, e através dele, varia com o que cada um traz consigo. Não

só descobrimos o mundo através dos nossos símbolos como os compreendemos e reavaliamos progressivamente à luz da nossa experiência crescente. “Tanto a dinâmica como a permanência do valor estético são consequências naturais do seu caráter cognitivo.” (GOODMAN, 2006, p. 272).

A leitura de uma imagem deve ser efetivada no interior de um sistema que a integre, logo, os significados terão relação direta com os contextos de produção e exposição. As imagens de Vik Muniz apresentam dois níveis de interpretação, com graus de aprofundamento diferentes. Retomando os conceitos de Panofsky (1991), é possível observar uma leitura iconográfica voltada a níveis sintáticos, ou seja, a questões concretas ligadas à técnica e ao material que possibilitaram a execução da imagem. Tal leitura não inviabiliza a revelação de uma segunda camada de sentidos, deflagrada pelo viés iconológico, voltado a efeitos semânticos, relacionados aos sentidos evocados pelo conjunto da obra.

Em uma mesma imagem figura e objeto interagem, proporcionando diferentes efeitos de sentido ao observador. A leitura, efetuada em camadas, revela, hora imagem, hora material, com cargas semânticas que se apresentam por vezes coerentes, por vezes concorrentes. A imagem pode ser vista, em uma primeira leitura, de modo próximo à pintura, contudo, quando os elementos que compõem a imagem vêm à tona, novas perspectivas de interpretações são instauradas.

A julgar pelas características ambíguas e polissêmicas, a obra de arte constitui um fato comunicativo que necessita ser interpretado. Várias formas estão disponíveis a partir da projeção da imagem, contudo, simultaneamente, esta projeção determina possíveis articulações no esforço para encontrar o equilíbrio do trabalho como um todo. Vik afirma que tenta evitar qualquer tipo de conclusão, uma vez que “a partir do momento em que você encontra a conclusão em uma imagem, seu impulso passa a ser o de afastar-se dela”.

CONCLUSÃO

A linguagem se processa de diversas formas, todas convergindo para que o ser humano encontre maneiras diferentes de se comunicar e expressar sentimentos. Em alguns casos o resultado pode ser um poema, em outros, músicas, ou, ainda, simples trocas de conhecimentos em uma conversa.

Desde o início de sua história, o homem buscou formas de linguagem para se expressar e, uma delas, foi a arte. Passando por paredes de cavernas, madeiras, tecidos, cerâmicas, telas, gesso, enfim, utilizando diversos recursos para materializar uma ideia, traduzir um conceito ou criar algo antes inimaginável.

Conduzidos pelos estudos genéticos, percorremos alguns caminhos trilhados por Vik Muniz para a criação de suas obras. A perspectiva de estudo da crítica genética nos permitiu conhecer os caminhos trilhados pelo artista durante o processo de concepção da obra. Sua metodologia nos deu suporte de trabalho para compilação da obra, análise de documentos de processo, criação de dossiê preliminar para recorte do *corpus* de pesquisa e confronto dos dados com a obra finalizada.

O movimento da criação, em si, deve ser sempre pensado por uma perspectiva de continuidade, sem demarcações de inícios ou fins absolutos. Porém, em um dado momento, a obra tem que ser dada como acabada, sendo entregue ao público. O artista será sempre tentado a continuar, a manter o processo de criação ativo, contudo, enquanto a obra não for exposta, não terá cumprido seu papel social. Entendendo a característica do processo criativo de Vik Muniz, pudemos atestar que o artista julga uma obra finalizada no momento em que sela, com o suporte fotográfico, o resultado da criação.

A partir do momento em que a obra é tida como pronta, apresentada ao público, passamos a analisá-la não mais pela perspectiva da criação, mas pelo olhar de quem a recebe, lançando mão de outras teorias a fim de embasar nossas análises. Estudando imagens fotográficas, inseridas no universo das obras de arte, a ênfase aos materiais utilizados pelo artista ficou evidente diante da forte carga semântica por eles emanada. Não analisamos somente a imagem fotográfica, mas as camadas de sentido nela presentes. Vemos a imagem, mas vemos o material e, logo, a tensão evidenciada pela dualidade é estabelecida.

Quando propusemos, como objetivo geral de nosso trabalho, estudar o processo de criação estética e os efeitos de sentido das obras de Vik Muniz, não pretendíamos, sobremaneira, limitar as possibilidades de leitura das obras. Nosso intuito foi o de apontar possíveis efeitos de sentido proporcionados a partir do momento em que se procede a uma leitura das camadas de significação presentes nas imagens do artista.

Enquadradas nos paradigmas fotográfico e pós-fotográfico, com imagens manipuladas, hora ampliadas e hora reduzidas, entendemos o suporte da fotografia, na obra de Vik Muniz, como uma amálgama. Em alguns momentos é o início e o fim, mas sempre é o fim, porque possibilita a união e conservação de materialidades efêmeras e perecíveis, que não poderiam ser expostas senão pelo meio fotográfico. A fotografia serve a obra, proporciona sua visibilidade.

Por meio das discussões relacionadas à recepção das imagens, nos propusemos a confirmar que os documentos genéticos não devem ser expostos como uma “curiosidade”, mas sim vinculados a uma crítica de processo, analisando as escolhas, os caminhos e as influências de determinado artista. Apresentados dessa forma, será possível proporcionar o que entendemos por prazer estético da genética, ou seja, uma compreensão global da obra de arte.

Concluimos que uma análise conjunta dos trabalhos de criação e de recepção é fundamental para o entendimento real da manifestação artística, possibilitando a discussão dos efeitos de sentido propostos e a decodificação das diferentes camadas de significado de uma determinada obra. Entendemos também que, com a evolução tecnológica, a própria forma de construção da obra tem sido modificada, logo, a análise dos processos de criação também precisa se reinventar.

O raciocínio da criação é outro, outro olhar precisa ser trabalhado, extrapolando os limites dos rascunhos. Demonstramos que é possível recolher outros tipos de documentos de processo, desde que se estabeleçam critérios de análise que comprovem a veracidade e a constância das informações, além da credibilidade de fontes e complementariedade dos materiais.

A repetição de ideias é necessária, e fundamental, para a validação das análises. Buscamos descrever sistemas formativos da obra, evidenciar gatilhos e identificar influências, fundamentais para que haja coerência nos registros. Enfim, defendemos que os documentos de processo, independente da materialidade, precisam ser vistos como uma trama, tecida a fim de contar a história do processo

de criação. História que, uma vez deflagrada, proporcionará o real prazer da imagem, definido pela unicidade que configura o lado do qual a obra provém, contraposto pela multiplicidade à qual se dirige.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.

ALESSANDRI, Patricia C. A. A fotografia expandida no contexto da arte contemporânea: uma análise da obra *Experiência de Cinema* de Rosângela Rennó. 2010. **Semeiosis**: semiótica e transdisciplinaridade em revista. Disponível em: <<http://www.semeiosis.com.br/u/37>>. Acesso em: 15 mar 2014.

ALMEIDA, Aires. Vida e obra de Goodman. In: GOODMAN, Nelson. **Linguagens da arte**: uma abordagem a uma teoria dos símbolos. Tradução de Vítor Moura e Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 2006.

ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra. **O jogo das imagens no universo de Elizabeth Bishop**. São Paulo: Annablume, 1999.

ANJOS, Moacir dos. Uma ética da ilusão. In: MUNIZ, Vik. **Vik Muniz**: obra incompleta. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2004.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. 4. ed. São Paulo: Nova Versão, 1988.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Papyrus, 1993.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia**: ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. A mensagem fotográfica. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BEAUGRANDE, Robert-Alain de; DRESSLER, Wolfgang Ulrich. **Introduction to text linguistics**. New York: Longman, 1992.

BELTING, Hans. **Likeness and presence**: a history of the image before the era of art. Chicago: The University of Chicago, 1994.

_____. **Antropología de la imagen**. Tradução de Gonzalo Vélez Espinosa. Buenos Aires: Katz editors, 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica (1935-36). In: _____. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BIASI, Pierre-Marc de. O horizonte genético. In: ZULAR, Roberto (Org.). **Criação em processo**: ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002.

BONI, Paulo César. **O discurso fotográfico**: a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo. São Paulo, 2000. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – ECA/USP.

BORGES, Jorge Luis. Sobre o Rigor na Ciência. In:_____. **História universal da infâmia**. Tradução de José Bento. Porto: Assírio e Alvim, 1982.

BRANDÃO, Roberto de O. Poética do processo. **Manuscrita**: revista de crítica genética, n. 14, 2006.

CONTANI, Miguel Luiz; PANICHI, Edina Regina P. A visualidade produzida na palavra e os fatores que conferem relevância e destaque na construção do texto em Pedro Nava. **Íkala**, revista de lenguaje y cultura, v. 12, n. 18, 2007.

COTRIM, Gilberto Vieira. **Fundamentos da filosofia**. São Paulo: Saraiva, 2000.

CROCETTI, Melissa. **Vik para todos**: entrevista com Vik Muniz (19/07/2010). Disponível em: <<http://melissacrocetti.wordpress.com/2010/07/19/vik-para-todos-entrevista-com-vik-muniz/>> Acesso em: 29 mar. 2013.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 1.

DOMÈNECH, Josef C. **A forma do real**: introdução aos estudos visuais. Tradução de Lizandra Magon de Almeida. São Paulo: Summus, 2011.

DUARTE, Thais P. P. Jerônimo. **A gênese da criação publicitária**: um estudo sobre a evolução da propaganda, sua linguagem e o processo criativo de uma agência. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2010.

DUFRENNE, Mikel. **A estética e as ciências da arte**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982. v. 1.

ECO, Humberto. **A definição da arte**. Lisboa: Edições 70, 1972.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. **FACOM**. n. 16, 2006

FERRER, Daniel. A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá. Tradução de Verónica G. Jorge. In: WILLEMART, Philippe (Org.). **Fronteiras da criação**: [anais] do 6º Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito Literário. São Paulo: Annablume: Fapesp, 1999.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FRANCISCO, Jason; McCAULEY, Elizabeth Anne. **The steerage and Alfred Stieglitz**: defining moments in American photography. University of California Press: Los Angeles, 2012.

GALEFFI, Romano. **Fundamentos da criação artística**. São Paulo: Melhoramentos, Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

GRAHAM, Gordon. **Filosofia das artes**: introdução à estética. Lisboa: Edições 70, 1997.

GRÉSILLON, Almuth. Devagar: obras (1992). In: ZULAR, Roberto (Org.). **Criação em processo**: ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002.

GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções**: estética e metafenomenologia. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996.

_____. **A arte como linguagem**: a "última lição". Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010.

GOMBRICH, Ernst. **Art and illusion**. Princeton e Oxford: Princeton University Press, 2000.

GOODMAN, Nelson. **Linguagens da arte**: uma abordagem a uma teoria dos símbolos. Tradução de Vítor Moura e Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 2006.

HAY, Louis. **A literatura dos escritores**: questões de crítica genética. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

HEGEL, Georg W. Friedrich. **Curso de estética**: o belo na arte. Tradução de Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HEIDEGGER, Martin. **Sendas perdidas**. Losada: Buenos Aires, 1960.

HERKENHOFF, Paulo. Vik Muniz: a vista abaixo da linha do Equador. In: KAZ, Leonel; LODDI, Nigge (Orgs.) **VIK**. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2009.

KANT, Immanuel. **Crítica do juízo**. São Paulo: Abril, 1974.

KAZ, Leonel; LODDI, Nigge (Orgs.) **VIK**. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2009.

KNELLER, George Frederick. **Arte e ciência da criatividade**. Tradução de J. Reis. 5. ed. São Paulo: IBRASA, 1978.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

LAGO, Pedro Corrêa do. (Org.) **Vik Muniz**: obra completa | 1989-2009. Rio de Janeiro: Capivara, 2009.

LE MEN, Ségolène. Présentation - "L'œuvre d'art en devenir. Chemins faisant... et « prés parés » **Genesis**, n. 24, 2004. Disponível em: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=223401>>. Acesso em: 27 set. 2013.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A cor eloquente**. Tradução de Maria Elizabeth de Mello e Maria de Mello Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1994.

LYOTARD, Jean-François. **Discurso, figura**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão espetacular**: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. A fotografia como expressão do conceito. **Studium**, n. 2, 2000. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/>>. Acesso em: 16 jun. 2014.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Estética da comunicação**. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução de Luis Manuel Bernardo. 8. ed. Lisboa: Nova Veja, 2013.

MINK, Janis. **Marcel Duchamp**: a arte como contra-arte. Lisboa: Benedikt Taschen Verlag, 2000.

MÜLLER-POHLE, Andreas. Information Strategies. **Revista European Photography**, Göttingen, v. 6, n. 1, jan./mar. 1985.

MUNIZ, Vik. **Vik Muniz**: obra incompleta. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2004.

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

NEEFS, Jacques. La prévision de l'oeuvre. **Genesis**, n. 6, 1994. Disponível em: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=173010>>. Acesso em: 15 nov. 2013.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 25. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

PANICHI, Edina Regina Pugas. **Pedro Nava e a construção do texto**. Edina Regina Pugas Panichi, Miguel Luiz Contani. Londrina: Eduel; São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução de Maria Clara Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PAULI, Evaldo. **Tratado do belo**. Florianópolis: La Salle, 1963.

PAVIANI, Jayme. **Estética e filosofia da arte**. Porto Alegre: Sulina, 1973.

PEIRCE, Charles Sanders **The Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. Hartshorne, C., Weiss, P.; Burks, A. (Eds.). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1931-35 e 1958.

PIRES, Jorge Barros; CONTANI, Miguel Luiz. Imagem física e qualidade mental: a fotografia vista pela semiótica. **Discursos fotográficos**, Londrina, v. 1, p. 167-182, 2005.

_____. O Caráter Normativo da Semiótica para a Organização da Informação e do Conhecimento. In: CERVANTES, Brígida Maria Nogueira (Org.). **Horizontes da Organização da Informação e do Conhecimento**. Londrina: Eduel, 2012.

PIERROT, Anne Herschberg. Caminhos do trabalho. **Genesis**, n. 30, 2010. Disponível em: <<http://genesis.revues.org/91>>. Acesso em: 7 out. 2013.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica da arte e arquitetura**. 4. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

REYNAUD, Maria João. Genesis: a outra dimensão da escrita. **Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literatura. II Série**, Porto, v. 10, p. 231-234, 1993.

ROSENFELD, Kathrin H. **Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

_____. **Crítica genética**: uma (nova) introdução; fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 2. ed. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. Crítica genética e semiótica: uma interface possível. In: ZULAR, Roberto (Org.). **Criação em processo**: ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. **Redes da criação**: construção de obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2006.

_____. **Arquivos de criação**: arte e curadoria. Vinhedo: Horizonte, 2010.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura das mídias**. São Paulo: Razão Social, 1992.

_____. **O que é semiótica?** São Paulo: Brasiliense, 2000.

SANTELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SCHAPIRO, Meyer. On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs. **Semiotica**, n. 1, 1969. Disponível em: <<http://csmt.uchicago.edu/annotations/schapiro.htm>> Acesso em: 2 out. 2013.

SICARD, Monique. **A fábrica do olhar**: imagens de ciência e aparelhos de visão (século XV-XX). Lisboa: Edições 70, 2006.

_____. From where are the artistic work's lights coming? **ITEM** (2011). Disponível em: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=577861>>. Acesso em: 18 out. 2013.

_____. Les paradoxes de l'image. 1997. Disponível em:
<http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/15041/HERMES_1997_21_45.pdf;jsessionid=6829C9EECC9306C056C12EDFFE273DFB?sequence=1>. Acesso em: 13 out. 2013.

SOTANG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Tradução de Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

TAVARES, António Luís Marques. A fotografia artística e o seu lugar na arte contemporânea. **Sapiens: História, Património e Arqueologia**, n. 1, jul. 2009. Disponível em:<<http://www.revistasapiens.org>>. Acesso em: 27 maio 2013.

TURNER, Christopher. "Espelhos de papel". In: GALERIA NARA ROESSLER. **Vik Muniz: Espelhos de papel**. São Paulo, 2013. p. 1-14.

WILLEMART, Philippe. **Universo da criação literária**. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. Como se constitui a escrita literária? In: ZULAR, Roberto (Org.). **Criação em processo: ensaios de crítica genética**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. **Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

WULF, Christoph; GEBAUER, Gunter. **Mimesis: culture, art, society**. Berkeley e Los Angeles: The University of California Press, 1995.

ZULAR, Roberto (Org.). **Criação em processo: ensaios de crítica genética**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

ANEXOS

ANEXO A
Estúdio Maior



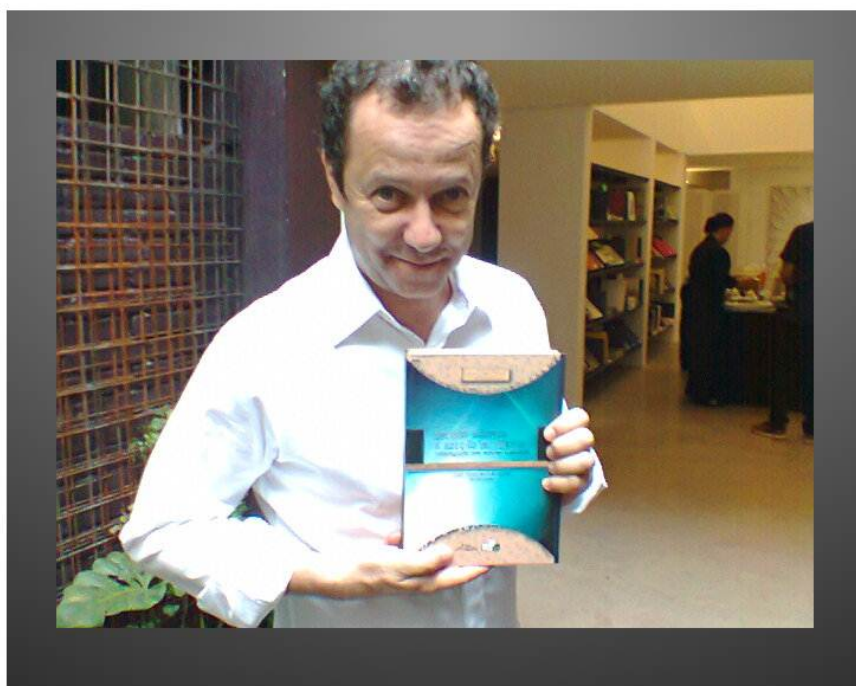


ANEXO B
Estúdio Menor



ANEXO C

Vik Muniz posando com a obra "Crítica textual e edição de textos: interagindo com outras ciências".



PANICHI, Edina R. P.; DUARTE, Thais P. P. Jerônimo. A crítica genética no universo das obras de arte: um recorte do processo criativo de Vik Muniz. In: SILVA, José Pereira (Org.). **Crítica textual e edição de textos: interagindo com outras ciências**. Curitiba: Appris, 2012.

ANEXO D
Fotos do lançamento da exposição Espelhos de Papel – Galeria Nara Roesler, São Paulo, Março de 2013.



ANEXO D (Cont.)
Fotos do lançamento da exposição Espelhos de Papel – Galeria Nara Roesler, São Paulo, Março de 2013.

