



Reconfigurações Fotográficas, Escritas Indiciais: Vik Muniz e Sebastião Salgado¹

Dulcilia H. Schroeder Buitoni²
Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, SP

RESUMO

Este trabalho apresenta uma discussão sobre a obra do artista plástico Vik Muniz, que utiliza o processo fotográfico como princípio de composição e de hermenêutica, estimulando reflexões sobre as relações entre fotografia, o real e a arte. A origem indicial é ponto de partida para refletir sobre as diferentes camadas de construção, reprodução, re-apresentação e observação. Também será feita uma comparação com fotos de Sebastião Salgado que dialogam com o imaginário visual trazido à tona em obras de Vik Muniz. Autores como Josep M. Català, John Berger, Margarita Ledo, Paulo Herkenhoff e Susan Sontag fornecem a fundamentação teórica.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; representação; construção de imagens; Vik Muniz; Sebastião Salgado

Introdução

Referente, imagem técnica, reprodução de aparências, reconhecimento: a fotografia faz o percurso do real para o imaginário. Esse caminho pode ser muito simples e óbvio; também pode ser um processo que envolve repetições e dobras, tanto no seu grau zero quanto no estímulo a várias leituras. Este trabalho focaliza imagens fotográficas criadas pelo artista plástico Vik Muniz, refletindo sobre suas formas construtivas e as decorrentes indagações sobre o real e sua presença duplicada e triplicada. A obra de Vik Muniz permite uma constante discussão a respeito da ontologia fotográfica: nossa “consciência ótica” é testada o tempo todo. Além disso, será feito um paralelo com fotos de Sebastião Salgado, visando pontuar algumas persistências figurativas.

Foram escolhidas fotografias do projeto “Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial” que pretendem ser o “registro de uma era”, nas palavras de seu autor, Sebastião Salgado. Apenas duas fotos não fazem parte desse projeto (fig. 2 e fig. 9). As obras de Vik Muniz são de uma série recente (2008), construídas com retratos

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutora e livre-docente (ECA-USP), professora permanente do Mestrado “Comunicação na Contemporaneidade” da Faculdade Cásper Líbero, coordenadora do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura Visual, email: dbuitoni@uol.com.br.



gigantescos de catadores de lixo, ladeados por milhares de objetos descartados; somente uma foto é de um pós-carnaval de 1998.

Vik Muniz teve uma grande exposição dedicada a sua obra que chegou ao Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro e ao Museu de Arte de São Paulo (MASP) no primeiro semestre de 2009, depois de passar por Estados Unidos, Canadá e México. Brasileiro radicado em Nova York, nasceu dia 20 de dezembro de 1961, em uma família de classe média; é publicitário de formação e atua como fotógrafo, pintor, desenhista e gravador.

Aos 22 anos foi morar nos Estados Unidos, onde teve algumas ocupações de imigrante em supermercados, lojas e bares, mas também investindo em algumas atividades artísticas. Voltou para o Brasil durante alguns anos, e a partir de 1992 fixou-se em New York. Em 1995, começou a ficar famoso por suas exageradas e polêmicas performances de apelo visual, utilizando materiais inusitados para concretizar suas idéias. Chocolate, macarrão, folhas, galhos, calda de caramelo, comida, geléia, sucata, arames, pó de terra, diamantes, gel de cabelo, brinquedos, confetes, pigmento, lixo e poeira se tornam surpreendentes obras de arte, assumindo diversas formas que são posteriormente fotografadas e ampliadas. Ele se tornou fotógrafo quase por acidente. Havia iniciado sua carreira como escultor, e costumava documentar o processo de produção de suas peças. Foi então que percebeu que gostava mais das imagens fotográficas do que da escultura e passou a pesquisar inúmeras maneiras de fragmentar a construção da fotografia e inclusive criar o referente.

Invenção, duplicação e memória visual

Vik Muniz inventou uma fórmula de obra de arte em que produz (ou projeta) o referente – com materiais insólitos –; essa produção, por vezes de grande dimensão, é fotografada. A fotografia constitui a obra final, que vai ser exposta. Não se trata de instalação: a fotografia do referente construído é a obra de arte. Fez com geléia uma réplica detalhada de Mona Lisa; usou chocolate para criar a imagem de Sigmund Freud. Para a série Sugar Children, Muniz fotografou filhos de plantadores de cana, na ilha de St. Kitts, no Caribe, onde estava em férias. Após voltar para Nova York, comprou papel preto e variados tipos de açúcar, e copiou as fotos das crianças espalhando os diferentes tipos de açúcar sobre o papel e fotografando-o. Além disso, tem feito obras em maior escala, como imagens esculpidas na terra ou feitas de enormes pilhas de lixo. Para sua



série "Imagens das Nuvens", um avião de publicidade desenhou com fumaça contornos de nuvens no céu.

A imagem contemporânea tende a ser complexa, no dizer de Josep M. Català, o que torna impossível seguir pensando a imagem da maneira como vínhamos fazendo até agora. Català defende o uso do conceito de “cultura visual” para abarcar a reflexão sobre as imagens do mundo – e isso significa que é preciso não se circunscrever às imagens artísticas. Para ele,

(...) vivimos inmersos en una ecología de las imágenes que comprende figuraciones de todo tipo y funcionamiento, y todas esas imágenes tienden a la relación, a la red. La imagen contemporánea, por lo tanto, se mueve entre el tiempo-movimiento-duración y el tiempo-estático-memoria. Pero no solo la imagen contemporánea, sino también la percepción contemporánea y con ella la epistemología contemporánea. Todo ello configura los términos de la nueva cultura visual”. (2005:50)

Vik Muniz opera dentro de uma ecologia de imagens. Ele faz citações e releituras de imagens famosas, seja uma pintura como a Mona Lisa, seja com uma foto de Elizabeth Taylor. São imagens que fazem parte de uma memória visual midiática; outras ainda remetem a memórias mais antigas, formações que vieram de quadros que construíram a história da arte ao longo dos séculos, como bem demonstrou John Berger.

Trabalhar com reminiscências visuais é fundamental dentro do processo artístico de Vik Muniz. Algumas lembranças são imediatas até demais e outras podem ser perseguidas via reflexão sobre fotografia; nesse sentido, surge a comparação com fotografias feitas por Sebastião Salgado. Continuemos com Català:

“Las imágenes, todas las imágenes, son temporales, ya sea porque incorporen la duración a través del movimiento o porque expresen distintas capas de memoria; ya sea porque propongan una prolongación de sí mismas en otras imágenes relacionadas o porque la visión del observador las lleve a establecer relaciones insospechadas con el entorno”. (2005:49)

As fotografias de Vik Muniz permitem pensar as relações com o real e as questões de míimese. O realismo documental e a criação artística são questionados a cada grão de areia ou de poeira manipulado para formar uma imagem que parte de outra imagem prévia. O processo fotográfico e a criação artística são colocados em zona de risco. O artista está sempre propondo a pergunta: o que é arte? Em entrevistas por ocasião das exposições recentes no Rio de Janeiro e em São Paulo, Vik diz que seu maior sonho é poder mudar a maneira como as pessoas olham, praticam e se relacionam com a arte. Para ele, a arte se apresenta hoje de uma forma muito elitista e o público é



altamente especializado, com críticos, galerias, clientes, formando uma estrutura que isola a arte do grande público.

Imagem sobre imagem

As obras de Vik Muniz trabalham a imagem como um instrumento hermenêutico. Suas construções visuais nos remetem a indagações sobre a relação arte-realidade e fotografia-realidade: o tempo todo somos chamados a pensar na gênese daquela determinada imagem, nos objetos que a compõem, na disposição dos objetos, nos procedimentos de captação fotográfica, nas proporções do material original e na edição final. Vik Muniz frequentemente utiliza uma imagem já presente no imaginário visual: essa rememoração quase sempre torna-se obrigatória para o observador. John Berger já apontava a continuidade que existia entre a pintura a óleo e a publicidade, embora de um modo bastante crítico:

“A publicidade é a cultura da sociedade de consumo. Ela propaga, através de imagens, a crença daquela sociedade nela mesma. Há diversas razões pelas quais essas imagens usam a linguagem da pintura a óleo. Antes de qualquer outra coisa, a pintura a óleo era a celebração da propriedade privada. Como forma de arte ela derivou do princípio de que você é aquilo que possui”. (1999:137-143)

No contexto deste trabalho, utilizamos a memória visual de composição das artes plásticas que subsiste na fotografia, embora haja alguns rastros de visualidade publicitária na obra de Vik Muniz, principalmente quando ele trabalha com quadros famosos e ícones de massa.

Estamos diante de uma lógica de réplica: uma imagem (fotográfica ou não) original será “desenhada” com materiais incomuns, fotografada e exposta como cópia, geralmente de grandes dimensões. Por exemplo, a série “O Depois”, criada em 1998 para a Bienal de São Paulo, apresenta imagens de crianças de rua de São Paulo. Vik Muniz mostrou-lhes um livro de arte e pediu que cada uma escolhesse uma pose para imitar. Vik fez as fotos e usou-as como base para as imagens feitas com lixo colorido jogado às ruas no Carnaval. A imagem resultante – *Sócrates* (fig. 1) – tem 183 x 122 cm. A foto de Sebastião Salgado (fig. 2) também nos remete a uma infância triste em meio a fragmentos de resíduos.



Figura 1 (1998)

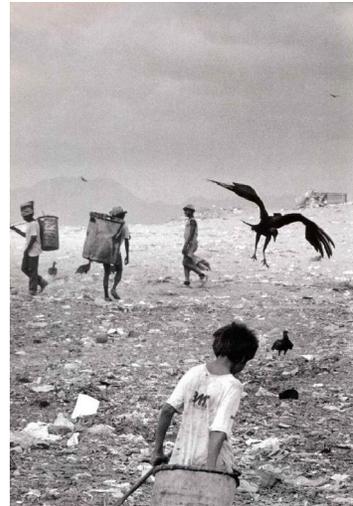


Figura 2 (1983)

Há uma intenção documental nas duas imagens, embora a foto de Vik Muniz implique em sobreposições. Salgado opera com a possibilidade de inscrição direta da realidade, captando parte do campo de visão sem fazer alterações substanciais. Ele indica um modo de relação com esse referente que cremos ser de autenticidade. Por sua vez, a obra de Vik causa um certo estranhamento, apesar de adivinharmos um substrato de real: a imagem é complexa e pede diferentes olhares, diferentes distâncias – e alguma desconfiança. Paulo Herkenhoff chama a atenção para a “imaginabilidade” despertada pelos trabalhos de Vik, que se configuram como ativação de percepção:

“A perversão da experiência derrota certezas e evidências. (...) O impasse da consciência se ativa, pois o olhar não acede ao código de significados na imagem. A lógica desliza da legibilidade primária ao ilegível”. (HERKENHOFF, 2009:138)

Ilusão de ótica é o grande jogo de Vik Muniz. Olhados de longe, seus quadros mostram determinadas configurações. Ao nos aproximarmos, descobrimos os fios de linha, os grampos de papel, peças de quebra-cabeças, soldadinhos de plástico, sucatas de computadores, confetes feitos de revistas ilustradas: muitos dos seus materiais já foram anteriormente imagens. O percurso de aproximações e distanciamentos faz com que penetremos no processo de fabricação da imagem fotografada e desvendemos camadas de sentidos. No fundo, encontramos um rastro referencial; nas lascas, perguntas sobre fotografia e sobre o que é arte. Duvidar é essencial para nossa visão:

“No caos magnético e no caudal contemporâneo de produção e consumo de imagens, só o duvidar retém o diálogo com o olho saturado. A obra de Vik Muniz restaura a névoa que Walter Benjamin anotou recobrir os primórdios da fotografia e desamarra-se do aprisionamento original denunciado por Sontag. Em resposta a Benjamin e Sontag, o paradoxo é repor a opacidade e impor transparência para escarnecer do olhar” (HERKENHOFF, 2009:138)



Figura 3 (2008)



Figura 4 (1986)



Figura 5 (2008)



Figura 6 (1986)

A sucata foi “arrumada” antes de ser fotografada de uma altura razoável (Vik Muniz organizou as “Imagens do Lixo” no interior de um grande galpão; ele não usa nenhum programa tipo Photoshop para tratar as imagens); foi preservado o tamanho “natural” de cada objeto. Olhando de longe, não percebemos que a imagem é formada por tantos detalhes; chegando mais perto, identificamos cada pequena parte. Em Salgado e em Muniz, a foto nasce como documento, como registro, mas ambas se dispõem a intervir, inclusive com ruídos, no curso dos acontecimentos. Margarita Ledo (1998:22), estudiosa da foto documental, mostra como esta se desdobra em símbolo, e mantendo ainda sua iconicidade, sua semelhança com o referente, e sua indicialidade –



o rastro desse referente. Salgado parte da composição de uma cena do real para o símbolo, em linha direta; Vik Muniz trabalha com duplicações prévias e faz com que o observador reflita sobre as diversas fases de construção da imagem.

Ilusão de ótica, camadas documentais

A capacidade de simbolização é tensionada e desestabilizada no “programa” de replicação de Muniz. Paulo Herkenhoff aponta a ilusão de ótica e o humor como resultantes dessas camadas conceituais:

“Os sentidos da libido, materiais, instrumentos de trabalho, pauta são laminados nessa fenomenologia. O artista substitui o corpo (a carne) por outra matéria com inesperada capacidade simbolizadora. A ‘carne’ da cópia fotográfica, sede corporal da imagem, emerge em processo de ‘transubstanciação’: lixo, açúcar e chocolate tomam a condição de carne. Quanto mais pervertido o uso de um material, mais Vik Muniz se aproxima do real na sociedade, via o simbólico, como a exclusão social e o sistema de circulação da arte”. (HERKENHOFF, 2009:139)

Susan Sontag afirma que conhecer é, antes de tudo, reconhecer, ao mesmo tempo que distingue fotos documentais que denunciam e fotos de arte:

“O reconhecimento é a forma do conhecimento que agora se identifica com a arte. As fotos das terríveis crueldades e injustiças que afligem a maioria das pessoas do mundo parecem nos dizer – a nós, que somos privilegiados e estamos relativamente seguros – que temos de ser despertados; que temos de querer que se faça algo a fim de cessarem tais horrores. E há também fotos que parecem reclamar um tipo diferente de atenção. Para esse corpo de obra em andamento, a fotografia não é uma espécie de agitação moral ou social, destinada a nos incitar a sentir e a agir, mas sim um projeto de notação. Olhamos, registramos, reconhecemos. Essa é uma maneira mais fria de olhar. É a maneira de olhar que identificamos como arte”. (SONTAG, 2008:139)



Figura 7 (2008)

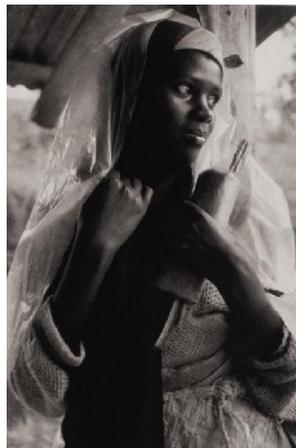


Figura 8 (1991)



Figura 9 (1984)



Além dos estereótipos iconográficos presentes nas fotos dos dois autores, talvez não haja, em relação à obra de Vik Muniz, a diferença de olhar apontada por Susan Sontag. Há um projeto de notação sim, mas é importante registrar que na feitura da imagem da Madona do Lixo houve uma escolha feita pela própria personagem, entre diversas fotos clicadas pelo artista plástico. Nesse sentido, há uma espécie de protagonismo na pessoa retratada. Podemos observar ainda processos metafóricos nas duas imagens. Margarita Ledo (1998:130) se refere à metáfora como um modo de falar de uma coisa para entender outra; na metáfora se destacam certas relações, se ocultam outras, realidades são definidas e criadas. Para ela, a metáfora volta como um ativo fotográfico:

“Cincuenta años después, en los noventa, en la prensa y en los nuevos espacios institucionalizados – lejos de lo alternativo, de la contracultura o de lo underground -, la foto utiliza lo documental como *voyeurisme* o como lo *purely visual*. Mientras, y porque también se extiende un modo absolutista y totalitario de Poder, los fotógrafos vuelven a la experiencia, los teóricos materialistas se van metiendo en la explicación del cotidiano, reaparece el contexto social como determinante (...)” (LEDO, 1998:130)



Figura 10 (2008)



Figura 11 (1991)

Fotografias documentais costumam apontar para o outro, o desconhecido, o diferente – e nisso se inclui a denúncia, a exclusão, a injustiça –; credibilidade é uma característica quase sempre decorrente. A mulher do lixo e as duas crianças trazem esse rasgo indicial: os panos na cabeça remetem a culturas africanas. Margarita Ledo (1998:131-132) considera o documentalismo uma das linhas mestras da foto de atualidade, no duplo sentido griersoniano: o real e o que está a ponto de acontecer. Assim, entre as fotos documentais, “podemos escoger ejemplos y contra-ejemplos que



rompen con la cultura fotográfica tradicional y con el papel que se le asigna a la foto de referente real en los *media* (...)”. Apesar de conservarem algo da cultura fotográfica tradicional, as duas imagens trazem camadas adicionais de significação: a cumplicidade estabelecida entre o fotógrafo como autor e as pessoas fotografadas (que, no caso de Vik Muniz, participaram da escolha da “pose” a ser transformada em obra de arte) encaminha para uma aura metafórica. Vik Muniz retoma códigos da cultura midiática, reciclando-os e fabricando

“un sistema de signos intersticial así como las ideas de límite, del autor o autora como actor social, dentro de la historia y pulsando esa retahíla de rutinas que le dan coherencia aparente a la realidad, nos vino a la memoria un tipo de pensador especulativo que mantiene que, para comprender determinados sujetos, el sistema lingüístico, por sí solo, es insatisfactorio”. (LEDO, 1998:132)

Realmente, o sistema linguístico é insatisfatório para a compreensão de certos assuntos. A aparente opacidade e a complexidade da imagem estimulam outros modos de entendimento.



Figura 12 (2008)



Figura 13 (1986)



Figura 14 (1986)

Tais fotos não são exatamente atuais – até porque não estão vinculadas a um suporte jornalístico. Mesmo assim, são fotos com carga documental, cada uma à sua maneira. Os dois fotógrafos decidem um assunto e passam a persegui-lo. Sebastião Salgado busca “instantes fotográficos” num contexto de ensaio; Vik Muniz constrói seus referentes sem, no entanto, descuidar da perspectiva documental. Voltemos a Susan Sontag, que considera que “a câmera define para nós o que permitimos que seja ‘real’ – e empurra continuamente para adiante as fronteiras do real.” E, por isso:

“os fotógrafos são especialmente admirados se revelam verdades ocultas sobre si mesmos ou conflitos sociais que não foram plenamente cobertos pela imprensa, em sociedades ao mesmo tempo próximas e distantes de onde vivem os espectadores”. (SONTAG, 2008:138)



O lixo e a Serra Pelada são próximos e distantes ao mesmo tempo e assim trazem a centelha documental que chama a atenção do espectador comum. O mineiro e o catador de lixo também olham, mas o olhar do catador denuncia a “pose” escolhida pelo fotografado. Paulo Herkenhoff (2009:137) destaca o hibridismo operado por Vik Muniz: “A linguagem é híbrida e mutável porque o olho é frágil. O projeto é fragilizar o frágil, exacerbar seus limites e, desse ponto extremo da falácia da percepção, construir a potência do olhar na dúvida.”



Figura 15 (2008)



Figura 16 (1986)

O regime da réplica trabalhado por Vik Muniz desdobra-se inúmeras vezes. Paulo Herkenhoff distingue um tríplice regime. O primeiro é o uso da fotografia como réplica do mundo, quando há apropriação de obra autoral de outros fotógrafos ou artistas. O segundo processo revela-se em esculturas, pinturas e desenhos produzidos por Vik como réplica da fotografia, com auxílio de materiais inusitados. Por fim, o artista fotografa a imagem produzida e re-produzida, fazendo uma réplica da réplica. A imagem que é exposta como obra de arte produz indagações, obrigatoriamente. Herkenhoff aponta estranhamentos e dúvidas:

“Quando a imagem do segundo estágio toma a condição de fotografia, surge a pergunta chã: o que se vê? O olhar está agora impedido de uma percepção unívoca, a interpretar de um só modo, a ter uma conclusão única sobre seu objeto. 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 invariável reprodução da dúvida: como ver? O regime da réplica sugere uma consciência metalingüística como defesa contra a ilusão da mente”. (HERKENHOFF, 2009:137)



Figura 17 (2008)



Figura 18 (1980)

Consciência ótica, consciência metalingüística de desconstrução da imagem que é observada: Salgado e Muniz não trabalham com imagens transparentes. As formas das duas fotos são espelhadas entre si, mas não são espelho do mundo. Não são puramente reprodutivas, nem puramente documentais. Usam da reprodução, mas não tendem à reprodução. Não são cópias, são representações e re-apresentações; transpuseram o conceito de objeto natural.

Visões construídas e sentidas

As imagens de Vik Muniz e de Sebastião Salgado permitem pensar teorias da representação. Colocadas em diálogo, as fotos tornam possível refletir sobre o estatuto documental da fotografia. Salgado, embora mais voltado para o índice, solicita ampliações simbólicas. Vik Muniz traz espessura, complexidade, subversão e reversão dos registros visuais. Numa mesma fotografia, convivem múltiplas formas de produção de imagem. O artista plástico constrói e desconstrói obras óticas, pedindo que pensemos nos fragmentos e nos materiais que compuseram a figuração. Acontecem transformações produtivas nas fases pré-resultado fotográfico final; a fotografia utilitária, dominante na mídia, é questionada o tempo todo. Sem desprezar a indicialidade – pelo contrário, manipulando-a em benefício da criação e da expressão –, Muniz e Salgado criam *punctums* altamente sensibilizadores. Os gestos de rotinas de trabalho são recorrentes; incorporam visualidades culturais, algumas até com representações bastante comuns. O real é composto mais por fenômenos do que por fatos – embora o jornalismo tenda a construir fatos por razões de eficácia narrativa. As fotos analisadas neste artigo são imagens complexas que nos fazem perceber fenômenos



e o interior dos fenômenos. São imagens fotográficas que pedem percepções sentidas e reflexivas.

Lista de Figuras

Fig. 1: *Sócrates*, O Depois, Vik Muniz, 1998, 183 x 122 cm.

Fig. 2: Sebastião Salgado, Fortaleza, Ceará, 1983.

Fig. 3: *O Semeador* (Zumbi), Vik Muniz, 2008, *Imagens de Lixo*, fotografia, 231,2 x 180,4 cm.

Fig. 4: Sebastião Salgado, Mina de Ouro, Serra Pelada, Pará, Brasil, 1986.

Fig. 5: Close nos materiais utilizados por Vik Muniz, 2008.

Fig. 6: Sebastião Salgado, Serra Pelada, Pará, Brasil, 1986.

Fig. 7: Mãe e Filhos (Suellen), Vik Muniz, 2008, *Imagens de Lixo*, fotografia, 231,2 x 180,4 cm.

Fig. 8: Sebastião Salgado, Ruanda, 1991.

Fig. 9: Sebastião Salgado, Criança no Campo de Refugiados Korem, Etiópia, 1984.

Fig. 10: *A cigana* (Magna), Vik Muniz, 2008, *Imagens de Lixo*, 128,4 x 101,6 cm.

Fig. 11: Sebastião Salgado, Ruanda, 1991.

Fig. 12: *Atlas* (Carlão), Vik Muniz, 2008, *Imagens de Lixo*, fotografia, 231,2 x 180,4 cm.

Fig. 13: Sebastião Salgado, Serra Pelada, Pará, Brasil, 1986.

Fig. 14: Sebastião Salgado, Serra Pelada, Pará, Brasil, 1986.

Fig. 15: Vik Muniz, 2008, *Imagens de Lixo*.

Fig. 16: Sebastião Salgado, Serra Pelada, Pará, Brasil, 1986.

Fig. 17: *A Carregadora* (Irmã), Vik Muniz, 2008, *Imagens de Lixo*, fotografia, 231,2 x 180,4 cm.

Fig. 18: Sebastião Salgado, Chittatong, Bangladesh, 1980.



REFERÊNCIAS

- BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- CAMARÁ, Suzana. **Ilusões de Ótica**. Revista Poder. Disponível em <http://revistapoder.uol.com.br/p13/materia1.html>, acessado em 22/04/2009.
- CATALÀ, Josep M. **La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual**. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona; Servei de Publicacions, 2005.
- HERKENHOFF, Paulo. **Vik**. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2009.
- LEDO, Margarita. **Documentalismo fotográfico: éxodos e identidad**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- SONTAG, Susan. **Ao mesmo tempo: ensaios e discursos**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.