

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
CAMPUS DE CURITIBA  
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL  
CURSO DE TECNOLOGIA EM DESIGN GRÁFICO

PAMELA ARAGÃO HENRIQUES

**VIK MUNIZ: UMA NOVA MANEIRA DE OLHAR O MUNDO**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

CURITIBA  
2012

PAMELA ARAGÃO HENRIQUES

**VIK MUNIZ: UMA NOVA MANEIRA DE OLHAR O MUNDO**

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação, apresentado à disciplina de Trabalho de Diplomação, do Curso Superior de Tecnologia em Design Gráfico do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial – DADIN – da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, como requisito parcial para obtenção do título de Tecnólogo.

Orientadora: Prof(a) Dr<sup>a</sup> Marilda Lopes Pinheiro Queluz

CURITIBA

2012

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

### **TRABALHO DE DIPLOMAÇÃO Nº 520**

#### **VIK MUNIZ: UMA NOVA MANEIRA DE OLHAR O MUNDO**

por

**PAMELA ARAGÃO HENRIQUES**

Trabalho de Diplomação apresentado no dia 05 de novembro de 2012 como requisito parcial para a obtenção do título de TECNÓLOGO EM DESIGN GRÁFICO do Curso Superior de Tecnologia em Design Gráfico, do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. A aluna foi arguida pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo, que após deliberação, consideraram o trabalho aprovado.

Banca Examinadora:

---

Prof(a) MSc. Suelen Christine Cavaquiolo  
DADIN – UTFPR

---

Prof. MSc. Líber Eugênio Paz  
Convidado  
DADIN – UTFPR

---

Prof(a). Dr<sup>a</sup> Marilda Lopes Pinheiro Queluz  
Orientador(a)  
DADIN – UTFPR

---

Prof(a). Dr<sup>a</sup> Elenise Leocádia da Silveira Nunes  
Professor(a) Responsável pela Disciplina de TD  
DADIN – UTFPR

**A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso.**

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de dedicar os meus sinceros agradecimentos à minha orientadora, Profa. Marilda Queluz, não somente por seus ensinamentos, mas principalmente pela sua participação ativa nesta pesquisa, pela paciência com os inúmeros contratempos que tivemos ao longo deste percurso e pelos valiosos conselhos recebidos.

À minha mãe, Edith Aragão, um agradecimento especial pelo constante apoio nos momentos em que pensei em desistir e por ter vivenciado passo a passo todos os detalhes deste trabalho. Minha gratidão é imensurável diante de tamanho carinho e compreensão. Agradeço também todo o incentivo financeiro e livros que ganhei para embasar esta pesquisa, além da ajuda fundamental nas traduções e dúvidas de português.

Ao meu avô, Manoel Aragão, reservo um reconhecimento particular, pela dedicada tradução criteriosa das proposições de Victor Margolin. Além disso, presenteou-me com o documentário Lixo Extraordinário, ao qual assisti inúmeras vezes.

Ao meu tio, Paulo Marcel Aragão, que com muito esforço colocou o ciúmes de lado, deixando à minha inteira disposição sua vasta coleção de livros por tempo indeterminado. Também agradeço às diversas dicas que me enviou em todo momento que esbarrava com algo que lembrasse ou se aproximasse da estética de Vik Muniz.

Minha eterna gratidão a todo o clã Aragão, que colaborou, cada um à sua maneira, para que este projeto pudesse ser concretizado.

## RESUMO

HENRIQUES, Pamela Aragão. Vik Muniz: Uma nova maneira de olhar o mundo. Trabalho de Diplomação do Curso Superior de Tecnologia em Design Gráfico do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial (DADIN) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2012.

Este trabalho apresenta uma revisão teórica acerca dos principais conceitos propostos pela estética desenvolvida pelo artista plástico brasileiro Vik Muniz. Destacam-se em seus principais trabalhos, os impactos e influências, os processos de criação, os conceitos envolvidos na concepção das obras, as formas de apropriação dos materiais para utilizá-los em um novo contexto, diferente do usualmente previsto. São reflexões sobre o descondicionamento do olhar e das perspectivas de ver o mundo, questionando-se o conceito de arte surgido a partir de objetos inanimados. Foram feitos exercícios comparativos com aproximações entre o trabalho de Vik Muniz e momentos da história da arte, como o Dadaísmo e a Pop Arte. Estabelece-se um diálogo com as propostas dos designers italianos Achille e Pier Giacomo Castiglioni e dos brasileiros Fernando e Humberto Campana. A pesquisa traz como resultado a reflexão sobre o papel dos objetos/artefatos usados nas obras, rearticulando o mundo urbano, a sociedade industrial, o cotidiano e as expressões artísticas, reinventando a percepção e os significados das coisas.

**Palavras-chave:** Vik Muniz. Cultura material, design e cultura. *Ready-made*. Desvios de Função. Arte contemporânea.

## ABSTRACT

HENRIQUES, Pamela Aragão. Vik Muniz: a new way of looking at the world. Technology Degree in Graphic Design Graduation work from the Academic Department of Industrial Design (DADIN) of Federal University of Technology - Paraná. Curitiba, 2012.

This paper presents a theoretical review of the key concepts proposed by the aesthetics developed by the Brazilian artist Vik Muniz. This work highlights his major work, the impacts and influences, the processes of creation, the concepts involved in the design of his work, the way he appropriates the materials to use them in a new context, different from the usually expected. It ponders over the ways the world can be looked at with fresh, unconditioned eyes, questioning the concept of art emerged from inanimate objects. The paper presents approaches through comparative exercises to Vik Muniz's work and some moments in the history of art, as the Dada and Pop art. It establishes approximation between the proposals of some Italian designers like Achille and Pier Giacomo Castiglioni and some of the Brazilians like Fernando and Humberto Campana. As result of this comparison, there was the reflection on the role of objects/artifacts used in their works, integrating the urban world, the industrial society, everyday life and some artistic expressions. Finally, there is the reinvention of the perception and the meaning of things.

**Keywords:** Vik Muniz. Material culture, design and culture. *Ready-made*. Deviations Function. Contemporary Art.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Vik Muniz aos três anos de idade, São Paulo (1964).....	15
Figura 2 – Clara Serena Rubens – Peter Paul Rubens (1616).....	18
Figura 3 – Gravidade e Cegueira – Vik Muniz (1988) .....	19
Figura 4 – Dualizador – Vik Muniz (1988) .....	20
Figura 5 – Caveira de Palhaço – Vik Muniz (1989) .....	21
Figura 6 – Ashanti Joystick (1989) .....	21
Figura 7 – Cafeteira Pré-Colombiana – Vik Muniz (1989) .....	21
Figura 8 – Memória Pato Donald feito de argila sintética, pedestal – Vik Muniz (1991) .....	22
Figura 9 – Reprodução de Memória da criança de Tram Bang – cópia fotográfica de emulsão de prata – 45,70 x 30,50 cm – Vik Muniz (1989) .....	24
Figura 10 – Reprodução de Memória do beijo em Times Square – cópia fotográfica de emulsão de prata – 45,70 x 30,50 cm – Vik Muniz (1989).....	25
Figura 11 – Portas do Paraíso – Lorenzo Ghiberti (1403).....	26
Figura 12 – Detalhes de Portas do Paraíso – Lorenzo Ghiberti (1403).....	27
Figura 13 – O Sonhador – Jean-Baptiste Camille Corot (1854) .....	29
Figura 14 – 16 mil jardas (a partir de O Sonhador de Corot), da série Quadros de Linha – Vik Muniz (1996).....	29
Figura 15 – Valentina, a mais veloz, da série Crianças de Açúcar – Vik Muniz (1996) .....	31
Figura 16 – Fotografia dos vidros com o açúcar usado na série Crianças de Açúcar (1996).....	32
Figura 17 – Mãos da série Imagens da Terra – Vik Muniz (1997).....	33
Figura 18 – Mona Lisa dupla – Vik Muniz (1999) – 100 x 80 cm (cada imagem) .....	34
Figura 19 – Hans Namuth, Jackson Pollock pintando (1950).....	36
Figura 20 – Action Photo (a partir de Hans Namuth) da série Quadros de Chocolate – Vik Muniz (1997) .....	36
Figura 21 – Emerson, da série Ulterior – Vik Muniz .....	39
Figura 22 – Sócrates, da série Ulterior – Vik Muniz .....	40
Figura 23 – Estátua da Liberdade Humana de Arthur S. Mole e John D. Thomas (1917).....	40

Figura 24 – Soldadinho de Brinquedo da série Mônadas – Vik Muniz (2003).....	41
Figura 25 – Autorretrato (Estou triste demais para te contar), a partir de Bas Jan Ader, da série Rebus – Vik Muniz (2003).....	42
Figura 26 – Vênus e Cupido – Correggio (1525).....	43
Figura 27 – Vênus e Cupido a partir de Correggio – Vik Muniz (2006) .....	44
Figura 28 – Jardim Gramacho.....	45
Figura 29 – Visualização do galpão, no qual as Imagens do Lixo foram produzidas	47
Figura 30 – Visualização do galpão, no qual as Imagens do Lixo foram produzidas	47
Figura 31 – Marat assassinado Jacques-Louis David (1793).....	48
Figura 32 – Cartaz de documentário Lixo Extraordinário (2010).....	49
Figura 33 – Passadeira – Pablo Picasso (1904) .....	49
Figura 34 – Mulher passando roupa (Ísis) – Vik Muniz (2008) .....	50
Figura 35 – Parada do Amor – Francis Picabia (1917) .....	53
Figura 36 – L.H.O.O.Q. – Marcel Duchamp (1919).....	55
Figura 37 – A Fonte – Marcel Duchamp (1917) .....	55
Figura 38 – Recém-nascido – Constantin Brancusi (1915).....	56
Figura 39 – The Gift (1921) – Réplica – Man Ray (1958).....	57
Figura 40 – Dualizador - Vik Muniz (1988) .....	63
Figura 41 – Um ruído Secreto - Marcel Duchamp (1916).....	64
Figura 42 – Detalhes da obra Um ruído Secreto (1916).....	65
Figura 43 – Marilyn de Sangue – Vik Muniz (2001).....	66
Figura 44 – Che Guevara – Vik Muniz .....	67
Figura 45 – Elvis Duplo – Vik Muniz (1999).....	67
Figura 46 – Composição feita de catchup e gema de ovo sobre tela – Ed Ruscha (1973).....	68
Figura 47 – Manchas de sangue sobre Cetim – Ed Ruscha (1973).....	68
Figura 48 – O Que exatamente toma os lares de hoje tão diferente, tão atraentes? – Richard Hamilton (1956) .....	69
Figura 49 – Díptico de Marilyn – Andy Warhol (1962).....	70
Figura 50 – Maria Madalena – Pietro Perugino .....	72
Figura 51 – Foto de Madonna no filme Surpresa de Shangai (1986).....	73
Figura 52 – Mona Lisa – Jane Perkins (2008).....	75
Figura 53 – Marilyn – Jane Perkins (2008).....	75
Figura 54 – Banco Mezzadro – Achille e Pier Giacomo Castiglioni (1957) .....	77



Figura 55 – Estabilidade do Banco Mezzadro .....	77
Figura 56 – Banco Sella – Achille e Pier Giacomo Castiglioni (1957) .....	78
Figura 57 – Forma de utilizar o Banco Sella.....	78
Figura 58 – Detalhes do Banco Sella .....	79
Figura 59 – Banco do ordenhador de vacas .....	79
Figura 60 – Cadeiras Positivo/Negativo da série Desconfortáveis – Vik Muniz (1989) .....	81
Figura 61 – Cadeira Anêmona – Irmãos Campana (2001).....	82
Figura 62 – Forma de utilização da cadeira Anêmona .....	82
Figura 63 – Cadeira Vermelha – Irmãos Campana (1993-1998).....	83

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2 TRAJETÓRIA DE VIK MUNIZ .....</b>	<b>14</b>
2.1 SÃO PAULO (1961-1982).....	14
2.2 ESTADOS UNIDOS .....	17
<b>3 ARTE E COTIDIANO REINVENTADOS NA IMAGEM.....</b>	<b>19</b>
<b>4 NOVOS SUBSTRATOS DA POÉTICA DE VIK MUNIZ: ENTRE A MATÉRIA E A TÉCNICA .....</b>	<b>26</b>
<b>5 O OBJETO NA ARTE E NO DESIGN: O DADAÍSMO E OS DESVIOS DE FUNÇÃO.....</b>	<b>52</b>
5.1 EXPERIÊNCIAS DO USUÁRIO E DO EXPECTADOR.....	59
<b>6 A RESIGNIFICAÇÃO DOS ARTEFATOS - EXERCÍCIOS COMPARATIVOS.....</b>	<b>63</b>
<b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>86</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>90</b>
<b>SITES CONSULTADOS .....</b>	<b>93</b>

## 1 INTRODUÇÃO

As expressões artísticas recentes refletem uma rica diversidade de materiais, de estilos, de estruturas e de meios representativos. O fotógrafo brasileiro e artista plástico Vik Muniz é uma importante referência que coloca em pauta o caráter híbrido e experimental da arte contemporânea.

O trabalho deste artista privilegia a percepção e o impacto das imagens. Os modos como explora a memória visual coletiva é marcante. Grande parte de suas obras surgem através da combinação de elementos inusitados do cotidiano: materiais recicláveis, pigmentos, açúcar, pasta de amendoim, arame, entre outros. Vik Muniz reelabora os efeitos de uso das coisas e desloca a produção dos significados para os processos e, por consequência, reflete na relação dinâmica entre as pessoas e as coisas.

Esta pesquisa tem a finalidade de fazer uma reflexão teórica sobre os principais conceitos propostos pela estética desenvolvida por Vik Muniz, especialmente a questão do uso ou reuso dos artefatos nas obras de arte. Nesse sentido, pode-se dizer que o trabalho deste artista ajuda a repensar o papel dos artefatos, da cultura material e do design. O subsídio para esta reflexão foi o estudo das obras desenvolvidas ao longo de sua carreira, especialmente após 1996, quando realiza a exposição da série *Sugar Children* (Crianças de Açúcar) na *Tricia Collins Contemporary Art* em Nova York. Segundo Vik Muniz (2009), esta série representa um marco em sua trajetória, pois nesse momento ocorre a escolha definitiva de um estilo e a consolidação de um caminho estético. Com esta série ele tem seu nome consagrado no mundo das artes.

Serão destacados os trabalhos de amplo impacto e influência durante os 22 anos de carreira do artista. Além disso, serão descritos detalhes sobre o momento da concepção dessas obras, os processos de criação, os diálogos e influências recebidas, as formas de se ressaltar a materialidade das obras, os objetos que mediam a vida das pessoas e suas experiências cotidianas.

O estudo das obras de Vik Muniz nos conduz a perceber o descondicionamento do olhar e das perspectivas de mundo, permite o questionamento sobre o conceito de arte surgindo a partir de arranjos de objetos e rearticula as práticas sociais ligadas a eles. Esse descondicionamento é obtido através da resignificação dos artefatos utilizados durante o processo artístico. Muniz

se apropria dos materiais utilizando-os em outro contexto, recriando as experiências de textura e de cor para além da percepção visual. Desta forma, é possível perceber que o significado e a forma de percepção são postos em xeque pelas diferentes bagagens culturais e históricas dos expectadores.

A utilização de objetos do cotidiano provoca um sentimento de familiaridade no expectador, o que, por sua vez, gera um contato emocional com a obra. A partir desta narrativa, existe uma maior probabilidade de que o expectador não enxergue apenas a obra, e sim, a visão do artista nas entrelinhas, as memórias e histórias das coisas e das pessoas; tudo isso convivendo (misturando-se) com as propostas plásticas.

A resignificação é um recurso de transferência semântica utilizado em momentos importantes da história da arte, o que aproxima as obras de Muniz dos princípios de movimentos de contestação como o Dadaísmo e a Pop Arte, por exemplo. Através de exercícios comparativos com obras de Marcel Duchamp, Man Ray e Andy Warhol foi possível ressaltar como o expectador tem um papel ativo na construção dos significados, através da afirmação de que a arte pode ser vivida/experimentada através do dia a dia. Esses exercícios comparativos ajudam a repensar o papel dos objetos/artefatos usados nas obras, rearticulando o mundo urbano, a sociedade industrial, o cotidiano e as expressões artísticas, além de reinventar a percepção e os significados das coisas.

Ao pensar no reaproveitamento de materiais e de seus usos inesperados foi possível estabelecer uma aproximação entre o trabalho de Vik Muniz e dos designers italianos Achille e Pier Giacomo Castiglioni, bem como da irreverência artística dos designers brasileiros, Fernando e Humberto Campana. Esses comparativos elucidam a discussão sobre arte, design e tecnologia, além de incitar a reflexão sobre a relação entre pessoas e artefatos.

Outro fator observado foi como a fotografia tornou-se ao mesmo tempo um meio, um suporte, um processo ativo de representação e não apenas um registro das instalações. Essa apropriação da tecnologia para a criação artística também permite refletir sobre as mediações e negociações na apresentação/exposição/divulgação das propostas de arte.

A produção contemporânea, acima de tudo, permite refletir que a arte converteu-se em um grande jogo de linguagem que incorporou novas realidades conceituais e plásticas, nas quais o universo cotidiano tornou-se uma possibilidade

de exploração para o artista. O trabalho da artista britânica, Jane Perkins, traz proposições semelhantes às de Muniz, pois sua obra explora um jogo de sinestesia, no qual retratos icônicos são construídos através da utilização de materiais recicláveis de descarte.

Para a realização deste trabalho foi feito um extenso levantamento bibliográfico sobre a obra de Vik Muniz. O catálogo *raisonné*, cuja organização foi realizada por Pedro Corrêa do Lago, foi a principal base teórica sobre a trajetória de Muniz. Os livros “Reflex: Vik Muniz de A a Z”, “VIK” e “Lixo Extraordinário” complementaram esta etapa do trabalho.

Partindo-se da perspectiva sobre o uso dos objetos/artefatos recontextualizados e dos desvios de função das coisas nos trabalhos de Vik Muniz, foi feita uma seleção das obras mais significativas com objetivo de discutir a relação arte/objetos cotidianos. Foi feita uma análise mais aprofundada de algumas obras, com base nas propostas formais e conceituais. Foram propostos alguns exercícios comparativos com outros momentos da história da arte e da história do design que também se voltaram para a apropriação de objetos já existentes (industrializados ou não).

Os principais autores que discutem os desvios de função aqui citados são Bernhard E. Bürdek (2006), Rafael Cardoso (2004), Maristela Mitsuko Ono (2006), Marilda Queluz (2010), Christian Pierre Kasper (2006) e Victor Margolin (1997). Eles servirão de embasamento também à reflexão sobre a relação entre arte, design e cultura.

O primeiro capítulo é destinado para a introdução. O segundo, por sua vez, descreve a infância de Vik Muniz até o momento em que ele muda-se para Chicago nos Estados Unidos e, posteriormente, para Nova York. É nesse momento que Muniz entra em contato com o mundo da arte ao trabalhar em uma loja de molduras, sofrendo um grande impacto que o impulsionou a começar a desenhar. O terceiro capítulo aborda as primeiras características que vão permear o trabalho deste artista, quando ele passará a compreender o objeto como imagem, reinventando a arte e o cotidiano. Este capítulo aborda a questão do uso de imagens conhecidas para as quais existe um vocabulário notoriamente extenso. Também há menção sobre o caráter efêmero da arte de Muniz que o impulsionou a buscar a fotografia para registrar suas instalações. O quarto procura compreender como o artista utiliza a combinação de elementos imprevistos do cotidiano na construção de significados,

mostrando como ocorreu a consolidação de um caminho estético. O quinto capítulo reflete sobre os desvios de função apresentados por Vik Muniz, ou seja, da aproximação de sua poética e as proposições do Dadaísmo. Este capítulo explica como as obras de arte modernas passam a se basear na relação do modo coletivo, uma vez que a experiência do usuário e os conceitos agregados ganham uma dimensão maior no ato criativo. O sexto traz exercícios comparativos que ajudam a repensar o papel dos objetos/artefatos utilizados nas obras. Nas considerações finais são retomadas sinteticamente as conclusões extraídas de cada capítulo. A análise busca refletir sobre a aproximação entre arte e design.

O diferencial das propostas de Muniz vincula-se às possibilidades de significação que são obtidas através das intervenções da arte, constituídas na materialização dos olhares criadores de quem observa/participa da obra.

## 2 TRAJETÓRIA DE VIK MUNIZ

### 2.1 SÃO PAULO (1961-1982)

Em 20 de dezembro de 1961 nasce, em São Paulo, Vicente José de Oliveira Muniz, o fotógrafo e artista plástico que, segundo o bibliófilo e colecionador Pedro Corrêa do Lago (2009), é o brasileiro que obteve maior visibilidade internacional no começo do milênio. Filho da telefonista Maria Celeste de Oliveira Muniz e do garçom Vicente Lopes Muniz, seu portfólio registra aproximadamente 1200 obras até o ano de 2009.

O crítico James Elkins (2004) ressalta que “Há diversas razões pelas quais pode-se dizer que a obra de Muniz é mais interessante que qualquer outra no momento”. Tal afirmação confirma a importância de Vicente Muniz no cenário contemporâneo de arte, popularmente conhecido como Vik Muniz.

Desde pequeno sempre foi incentivado a ler pelos seus avós, Ana Rocha e José Ignácio. Muniz (2007 p.10) afirma em seu livro “Reflex – Vik Muniz de A a Z” que suas primeiras memórias remontam do tempo em que ele e sua avó saborearam “o gosto de cada palavra como dois *gourmets*”. Ao longo de sua infância entrou em contato com os livros de Julio Verne<sup>1</sup> e Monteiro Lobato<sup>2</sup>.

Quando Muniz entrou no colégio, em 1964 (figura 1), grande era a expectativa da avó com relação ao neto, afirmando orgulhosamente que o menino deveria entrar em uma classe adiantada. No entanto, para tristeza de Ana Rocha os fatos não se passaram tão facilmente quanto planejadas.

No final do segundo ano Muniz já havia lido Voltaire<sup>3</sup>, mas era incapaz de escrever sequer uma palavra. Seus livros de caligrafia eram verdadeiros

---

<sup>1</sup> Serres (2007) afirma que a obra de Júlio Verne é uma oportunidade de refletir sobre o mundo contemporâneo, levantando questões sobre o antagonismo entre a ciência e a literatura. Afirma também que a obra de Verne revela o quão importante é não se apegar ao passado, de forma que a releitura do passado deve estimular a criação do presente.

<sup>2</sup> Segundo Cavalheiro (1955 p. 101), Monteiro Lobato é um notório contista brasileiro, destacando-se pelo espírito crítico e irônico. Seus contos, de minuciosos trechos descritivos, revelam sua intolerância às ideias pré-estabelecidas pela sociedade e pela política.

<sup>3</sup> Reale e Antiseri (1990 p. 729-730) afirmam que Voltaire foi o filósofo símbolo da cultura iluminista, movimento que culminou na França e na Inglaterra do século XVIII. Reale e Antiseri (1990 p. 669-670) ressaltam que o Iluminismo configurou ideias que propunham a dissolução dos mitos através do conhecimento científico e da técnica, ou seja, pensadores como Voltaire lutavam contra todos os conceitos pré-estabelecidos, de forma que esta filosofia se empenhava no trabalho pelo progresso.

ideogramas. Muniz (2007 p.10) afirma que somente “na idade em que a maioria das crianças estava abandonando a complexidade da linguagem visual para abraçar a praticidade do alfabeto” foi que ele começou a desenhar de verdade. O desenho representava para o menino não apenas uma maneira de se comunicar com o mundo, mas sim uma ferramenta para estudo e entendimento do universo visual. Muniz (2007 p.10) complementa dizendo que “enxergava o mundo de linhas e texturas que tinha que ser cuidadosamente organizado em ordem hierárquica” encontrando enorme satisfação nessa abstração de valores. Era através do desenho que Muniz conseguia lidar com o que lhe parecia ofensivo ou de alguma forma incômoda fazendo, por exemplo, caricaturas de todos os professores.

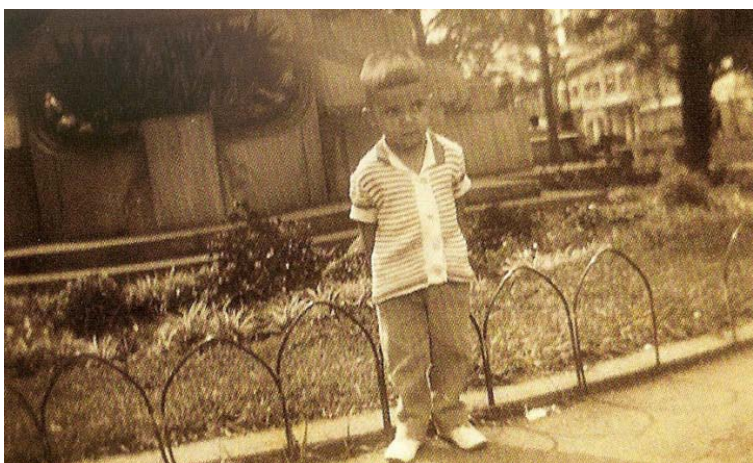


Figura 1 – Vik Muniz aos três anos de idade, São Paulo (1964)  
Fonte: Muniz (2007. p. 10)

Marcado por uma infância muito humilde, suas lembranças estão ligadas a piões, pipas, bolas de gude, arapucas para pegar saracuras e livros. Desde pequeno Muniz mostra sinais de ter uma maneira diferente de olhar o mundo, abstraindo significados diversos para situações rotineiras. Depois do jantar - relata o artista - tinha o hábito de pedir licença para ir para cama quando, no entanto, ele ia ler. Deitado na cama, ele também acompanhava passo a passo a evolução de uma mancha de umidade na parede. Segundo ele, a mancha foi (2007 p.11) “assumindo sucessivamente as formas de um centauro, de um jogador de futebol e de um carro da época chamado Gordini”. Ele então fazia desenhos em sua caderneta documentando as mudanças da mancha.

Muniz destaca-se na escola, sendo indicado pelo seu professor de matemática para participar do festival de artes das escolas públicas, no qual ganha



uma bolsa de estudos para cursar uma academia de desenho e escultura. Durante três anos ele entra em contato com leituras de formação e passa a visitar museus, debates de cultura, teatros e grupos de leitura. Muniz afirma (2007 p. 11) que essa escola era muito diferente das de hoje, pois “a arte contemporânea era considerada como um flagelo da cultura de nossos tempos, e somente os velhos mestres eram considerados artistas que realmente tinham algo a dizer”.

Nessa época, o Brasil passava pela Ditadura Militar (1964 a 1985), período da política brasileira no qual o governo ficou sob o domínio das Forças Armadas. Segundo Fausto (1995), o autoritarismo, a burocracia técnica de Estado, vantagens desiguais para diversos setores e a repressão eram características expressivas desse momento político. O regime exterminou o populismo estabelecido anteriormente por João Goulart, ou seja, a classe operária deixou de ser utilizada como um recurso do poder. Fausto (1995 p. 513) afirma que “os grupos que tinham obtido voz no período anterior – a classe operária, os estudantes e os camponeses – perderam força”.

Segundo Muniz (2007 p.11) “a censura e a propaganda, com enorme eficiência, difundiam-se por meio de um já gigantesco complexo midiático. Nossa realidade política era bem definida e tirava vantagens de uma espécie de mercado negro semiótico”. Durante esse período, sua “bíblia política” era o livro “*Understanding Media*” de Marshall McLuhan<sup>4</sup>, de forma que para Muniz a política era uma avassaladora preocupação apenas com a disseminação de mensagens, em vez de ser uma preocupação não só com a disseminação, mas também com seu conteúdo.

Seu interesse pela abstração remonta desse período, no qual passou a ler livros de mídia e percepção, além de estudar as obras de artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark, que exploravam na linguagem visual questões políticas e de identidade social.

Em 1979, ingressou no curso de Publicidade e Propaganda da Fundação Armando Álvares Penteado e logo no ano seguinte foi contratado como consultor por uma agência de anúncios – companhia especializada em *outdoors*. A empresa se interessou por um mapa de legibilidade dos sinais desenvolvido por Muniz naquele

---

<sup>4</sup> Considerado uma autoridade mundial em comunicações de massa, esse pensador contemporâneo defende que (1996 p. 21) o meio é uma mensagem, uma extensão do homem, isso quer dizer que as consequências sociais e pessoais de qualquer meio constituem o resultado de novos padrões introduzidos na vida do homem. Esse processo pode ocorrer através de uma nova tecnologia ou pela extensão do homem – o meio.

ano, no qual ele analisava fatores como velocidade, ângulo de aproximação, direção, altura, tamanho do tipo e facilidade de leitura.

## 2.2 ESTADOS UNIDOS

Pedro Lago (2009) narra que, em 1983, ao sair de uma festa, Muniz presencia uma briga entre dois homens e, ao tentar socorrer a vítima é atingido com um tiro na perna. O agressor lhe paga uma quantia em dinheiro para que ele não dê queixa na polícia. Com esse dinheiro Muniz compra uma passagem para Chicago, nos Estados Unidos, onde passaria alguns anos como imigrante ilegal. Lá Muniz aprendeu a falar inglês e trabalhou em diversos ramos diferentes, como culinária, estacionamento de supermercados, carpintaria e cuidando de crianças no subúrbio de *Northbrook*.

Em 1984, muda-se para o *East Village* em Nova York, onde começa a cursar direção teatral e cenografia na *New York University* e na *New School*. No ano seguinte, passa a trabalhar em uma loja de molduras na *57th Street*. Segundo Muniz (2007 p. 14) a loja adquiria “enormes telas em estilo impressionista pintadas por artesãos chineses, as embelezavam com molduras barrocas que imitavam madeira e, para dar autenticidade às geringonças, vinham acompanhadas da biografia do ‘mestre europeu’ que as tinha pintado”.

É nesse momento que Muniz começa a pintar alguns quadros decorativos de navios ingleses em combate com galeões espanhóis, vagalhões e fumaça dos canhões. Esse emprego foi muito importante para o artista, pois permitiu que ele entrasse em contato com colegas que estavam tentando se firmar enquanto artistas. Passa a frequentar *vernissages* e conhecer diversas pessoas do mundo da arte.

O lugar predileto do artista era o *Metropolitan Museum of Art*, no qual ele costumava ficar sentado em um banco durante muitas horas observando o ar atento das pessoas ao observar um quadro. Em 1986, visitou a exposição *Princely Collections of Liechtenstein* e, ao deparar-se com o quadro *Clara Serena Rubens* (figura 2), de Peter Paul Rubens<sup>5</sup>, sofreu um grande impacto que o impulsionou a começar a desenhar, no entanto, pela primeira vez Muniz queria que as pessoas vissem o que ele estava desenhando.

---

<sup>5</sup> Pintor expoente da arte Barroca na Itália destacou-se por dispor as imagens em uma vasta escala e usar o efeito da incidência da luz e das cores para realçar os detalhes e insuflar a tela. Gombrich (1999 p. 400) afirma que Rubens tinha uma “mágica habilidade para tornar viva, intensa e jubilosamente real qualquer figura”.

Muniz afirma que:

Captada com um olhar fixo e intemporal, a filha de Rubens, Clara Serena – em torno de seus cinco anos de idade e ligeiramente estrábica –, saltava para fora da diminuta moldura barroca como se me convidasse a brincar. (MUNIZ, 2007 p. 16)

Ao mesmo tempo em que o quadro era pessoal ele também era universal, pois o pintor retratou um tema conhecido, sem perder nenhuma sutileza da assimetria encarnando (2007 p.16) “a alma e a imagem de um anjo”.



Figura 2 – Clara Serena Rubens – Peter Paul Rubens (1616)  
Fonte: BIBLIOTECA INFANTIL DO ARQUI, 2012.

### 3 ARTE E COTIDIANO REINVENTADOS NA IMAGEM

Em 1988, Vik Muniz é aceito no projeto *Gravity and Blindness* (Gravidade e Cegueira) no *East Village* e passa a expor, pela primeira vez, suas obras. Essa primeira exposição trabalhava noções de volume e massa, examinando a relação dessas propriedades com a percepção do espectador, como mostra a figura 3, obra composta de metal, vidro e ferro. Na obra “*Dualizador* (1988)”, figura 4, Muniz explora o efeito perceptivo de um ventilador móvel dentro de uma caixa de vidro fechada.

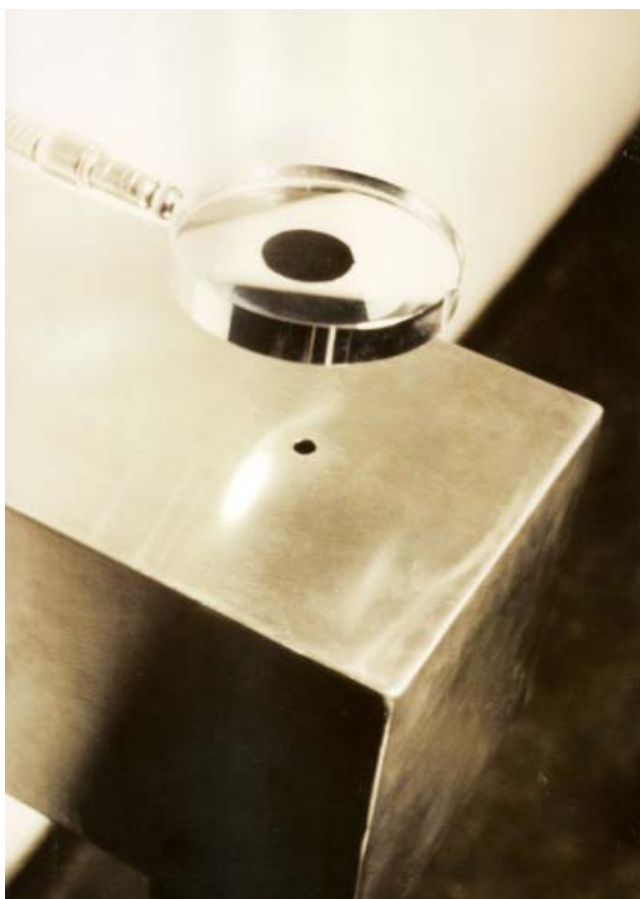


Figura 3 – Gravidade e Cegueira – Vik Muniz (1988)  
Fonte: Lago (2009. p. 46)



Figura 4 – Dualizador – Vik Muniz (1988)  
Fonte: Lago (2009. p. 49)

Outro marco na carreira de Muniz é a exposição *Relíquias (Relics)*, pois é através de um conjunto de esculturas que o artista passará a compreender o objeto como imagem. Consequentemente, Muniz (2009, p. 44) afirma que há “uma crise de identidade do próprio objeto, uma discrepância entre o que se espera da matéria e o que ela oferece”. As primeiras obras como *Caveira de Palhaço* (figura 5), *Ashanti Joystick* (figura 6) e *Cafeteira Pré-Colombiana* (figura 7) já preconizavam dois conceitos importantes que vão delinear o trabalho do artista: (1) a exposição era fundamentada no estudo sobre as identidades dos objetos em relação às suas funções e (2) as obras tinham o intuito de criar respostas físicas e perceptuais no espectador que o segurassem mais tempo observando o trabalho do que o habitual. Segundo Muniz (2007 p. 19), o humor e as ferramentas (*gadgets*) “atuam no principal nível de apreciação da arte” e a partir do momento em que o observador tem sua atenção capturada é possível adicionar infinitos significados à obra.



Figura 5 – Caveira de Palhaço – Vik Muniz (1989)  
Fonte: Lago (2009. p. 77)



Figura 6 – Ashanti Joystick (1989)  
Fonte: VIK MUNIZ, 2012.



Figura 7 – Cafeteira Pré-Colombiana – Vik Muniz (1989)  
Fonte: VIK MUNIZ, 2012.

Além disso, a série vai revelar outra característica importante que permeará os trabalhos do artista. Muniz propositalmente faz uso de imagens conhecidas para o qual existe todo um vocabulário notoriamente extenso. Ele retira um 'objeto' pronto e industrializado do seu contexto e o transforma em arte com o intuito de explorar a memória e a expectativa do observador para esses ícones visuais.

Já na série *Relíquias* destaca-se a utilização de elementos da cultura popular, como a televisão e os produtos da mesma, fazendo esculturas em argila sintética do

*Pato Donald* (figura 8), da cantora *Barbra Streisand*, do político estadunidense *John Fitzgerald Kennedy* conhecido como JFK e de um dos mais populares cantores americanos, *Elvis Presley*.



Figura 8 – Memória Pato Donald feito de argila sintética, pedestal – Vik Muniz (1991)  
Fonte: Lago (2009. p. 75)

Lago (2009) alega que o caráter efêmero da arte de Muniz dificultava a sua presença nas coleções permanentes. O artista, então, fez o planejamento para que as instalações possuísem uma existência material mais longa, para que os elementos que as compunham pudessem ser guardados e eventualmente retomados em exposições futuras. No entanto, nem sempre isso era possível diante da deterioração dos elementos como látex, isopor e papelão, cuja sobrevivência era precária. Além disso, o início da exibição dos objetos em galerias e consequentes vendas que acabaram acontecendo, acarretaram na necessidade de documentar e difundir as imagens. Esses fatores o levaram a procurar a fotografia como meio de representação para registrar as instalações.

Muniz (2007) conta que seu *marchand*, na época, Stefan Stux, contratou um fotógrafo profissional para registrar as obras. As fotos foram captadas com uma aparelhagem de última geração, com auxílio de lâmpadas de halogênio para alcançar cores e luzes perfeitas. Todo esse arsenal técnico deixou Muniz



extremamente frustrado, afirmando que (2007 p.19) “as esculturas nelas representadas já não pareciam minhas – era como se tivessem sido criadas e produzidas pelo fotógrafo que tirou os retratos”. Foi esse episódio que impulsionou o artista a comprar sua primeira câmera, uma *Minolta* semidescartável com foco fixo. Em seguida, Muniz voltou à galeria e fotografou suas obras sem qualquer aparato especial: sem tripé, sem luz artificial, com filme menos recomendado e ainda mandou revelar na primeira loja que encontrou. A conclusão indubitável era que a autenticidade de suas fotografias as fazia parecerem melhores, do ponto de vista de Muniz. Além disso, o artista afirma que quando ele concebe a ideia de uma obra de arte, uma lembrança, uma espécie de impressão visual fica em sua mente antes de executá-la. Quando o próprio artista fotografa sua obra é possível intuitivamente procurar o ângulo exato para obter uma foto idêntica a sua lembrança visual.

A fotografia, por sua vez, restringe o deslocamento do expectador para um ponto, segundo o artista, no qual a obra seria melhor contemplada ou mostra uma versão do mundo, cuidadosamente editada. Da escultura à fotografia, as obras de Muniz passaram a significar através da imagem, como uma ideia, lançando o artista a criar planos vazios, no qual gradativamente as suas esculturas tornavam-se bidimensionais e a necessidade do observador circundar uma escultura perdeu seu sentido. Ele queria, a partir deste momento, instigar a ambiguidade, gerando um ambiente incômodo que o expectador tendesse a reconhecer através da memória e reconhecimento, posteriormente questionar e, por fim, buscar a resolução.

Já que as fotografias são uma criação do cérebro e não do olho, sua linguagem está mais em conformidade com imagens mentais do que com dados puramente ópticos. Além do mais, a fotografia conta fortemente com a memória e a reconhecimento da forma. (MUNIZ, 2007 p. 22)

O primeiro livro que Muniz comprou nos Estados Unidos foi *The Best of Life*, uma coletânea de retratos conhecidos tirados pelos melhores fotógrafos do mundo que trabalharam na revista *Life*. O artista levava este livro consigo para todos os lugares e a ocasional perda do mesmo abriu espaço para um novo projeto: a série *O melhor da Life*. Durante aproximadamente dois anos promoveu exercícios acerca deste tema. Primeiramente ele uniu todas as informações a respeito das fotografias icônicas, posteriormente com o intuito de fixá-las de alguma maneira, começou a desenhá-las a partir de suas lembranças e memórias. Muniz afirma que esse



procedimento o fez entender (2007 p.32) “os mecanismos de que as pessoas se valem para recordar-se dos detalhes das fotografias”. À medida que lembrava algum detalhe, ele simplesmente pegava o primeiro objeto que tivesse em mãos e retomava o desenho adicionando os demais detalhes. É importante ressaltar que Muniz jamais confrontou as versões de memória com as fotos originais, era um exercício de retenção visual e aplicação no papel. Em seguida, ele teve a ideia de fotografar esses desenhos por meio da utilização de *soft focus* – recurso utilizado para que as margens não fiquem bem definidas, dando o aspecto de sonho e mistério. Para a impressão, utilizou um filtro chamado *halftone* para produção do efeito de pontilhismo.

Muniz (2007 p. 32) assegura que “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”. A série *O melhor da Life* trouxe imagens conhecidas como, por exemplo, a de *Albert Einstein*, *John Lennon* em *Manhattan*, *Muhammad Ali*, o homem pisando na lua, soldados levantando a bandeira americana em Iwo Jima e a lembrança de um homem bloqueando os tanques de guerra em *Beijing*.

Outra importante imagem (figura 9) explorada por Muniz, foi a da menina Kim Phuc que corria pela estrada em 8 de junho de 1972, após o bombardeio de sua aldeia, Tram Bang, durante a Guerra do Vietnã. Com sua pele ardendo por causa do *napalm* (substância à base de gasolina gelificada, utilizada como armamento militar) ela corria nua na tentativa de sobrevivência e foi fotografada por Nick Ut, profissional da agência *Associated Press* que estava ali naquele momento para cobrir o ataque.

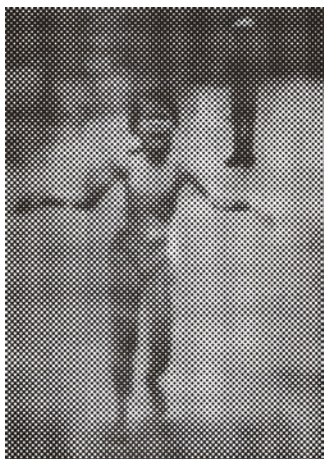


Figura 9 – Reprodução de Memória da criança de Tram Bang – Vik Muniz (1989)  
Fonte: Lago (2009. p. 117)

O caráter meio indistinto do desenho acentua o clima de tragédia da fotografia, dominada por um fundo nebuloso, dando a impressão de que a menina emerge de um pesadelo. O impacto provocado pela fotografia em 1972 amplifica-se no trabalho de 1989, que traz para o primeiro plano a figura da menina nua, assustada e sofredora, cujos braços abertos evocam a iconografia da crucificação. (FABRIS, 2009 p. 424)

Ao focar sua representação de Kim Phuc, Muniz realiza o processo inverso das imagens icônicas de guerra, uma vez que a menina não é parte de um todo ou de uma massa indistinta, mas sim um elemento identificável, impondo sua identidade como ser humano.

Já em 14 de agosto de 1945 foi o fotógrafo Alfred Eisenstaedt que registrou outro momento solene, o instante em que um marinheiro beija a enfermeira Edith Shain em plena *Times Square*, em comemoração ao fim da Segunda Guerra Mundial. Esta imagem icônica que reverberou pelo mundo inteiro tão pouco poderia passar despercebida pelo olhar de Vik Muniz (figura 10).



Figura 10 – Reprodução de Memória do beijo em Times Square – cópia fotográfica de emulsão de prata – 45,70 x 30,50 cm – Vik Muniz (1989)  
Fonte: Lago (2009. p. 113)

#### 4 NOVOS SUBSTRATOS DA POÉTICA DE VIK MUNIZ: ENTRE A MATÉRIA E A TÉCNICA

Ao visitar Florença pela primeira vez, nenhuma obra chamou tanto a atenção de Vik Muniz como *Portas do Paraíso* (figura 11), o principal trabalho do escultor italiano Lorenzo Ghiberti. A obra é composta por 10 painéis feitos de bronze em alto relevo que retratavam cenas bíblicas do Antigo Testamento.



Figura 11 – Portas do Paraíso – Lorenzo Ghiberti (1403)  
Fonte: FOROXERBAR, 2012.

Segundo Sevcenko (1987 p. 29), o Renascimento foi um movimento cultural marcado pelo surgimento da ilusão de espaço, obtendo o efeito de profundidade nas obras. Em termos gerais, por definição, o Renascimento foi um movimento artístico, científico e literário que floresceu na Europa no período entre a Baixa Idade Média e o início da Idade Moderna, do século XIII ao XVI, com o berço na Itália e tendo Florença e Roma como seus dois centros mais importantes. Sevcenko afirma também que os historiadores costumam dividir o Renascimento Italiano em três fases: o *Trecento* (1300-1399), o *Quattrocento* (1400-1499) e o *Cinquecento* (1500-1599).

Caracterizando a arte renascentista do período *Quattrocento*, *Portas do Paraíso*, segundo Michelangelo<sup>6</sup>, era suficientemente bela e minuciosamente executada para decorar a entrada do Paraíso. Em função disso, a porta do batistério de Florença foi comumente denominada de *Portas do Paraíso*. A riqueza de detalhes e os delicados traços finos podem ser observados na figura 12 que mostra a criação de Adão e Eva na expulsão do Paraíso.



Figura 12 – Detalhes de Portas do Paraíso – Lorenzo Ghiberti (1403)  
Fonte: FOROXERBAR, 2012.

Lorenzo Ghiberti associou dois meios díspares para compor as cenas bíblicas, pois fez uso de técnicas de perspectiva de três pontos associadas à interpretação de pinturas bidimensionais. A junção de elementos tridimensionais com o pictórico é a união de duas formas diferentes de leitura. Desta maneira, o escultor italiano induz o observador a ter um papel ativo na apreensão da imagem, pois ele terá que fazer o processo de sintaxe da mesma. Segundo Vik Muniz (2007 p. 46) essa “ambiguidade do foco cambiante, do relevo ao lineamento no fundo, gera

---

<sup>6</sup> Segundo Sevcenko (1987 p. 56) a arte italiana atingiu seu auge com esse pintor, cujas obras passaram a servir como referência de identificação do estilo Renascentista. Ele destacou-se exercendo influência decisiva, a partir do momento que incorporou diversos aperfeiçoamentos técnicos e descobertas formais que vinham se multiplicando desde o início do Renascimento.



uma experiência pictórica de proporções transcendentais: uma nova maneira de olhar a imagem”.

As obras de Lorenzo Ghiberti, em especial *Portas do Paraíso*, tinham o poder de incitar a reflexão e o questionamento de seus significados, através da combinação de meios e da criação de ilusão através de imagens que transbordavam seus próprios limites físicos.

Influenciado por destilar os propósitos conceituais de Lorenzo Ghiberti, Vik Muniz desenvolveu a série *Imagens de Arame* em 1994, também inspirada em uma fotografia de Jean Cocteau, tirada por Man Ray, em 1926. A série consistia em fazer desenhos que deveriam ser simples arquétipos de objetos do cotidiano. A construção destes se deu por meio da utilização de um material não convencional para obras de arte: o arame. Com ajuda de um alicate, Vik Muniz começou a moldar o arame de forma a construir uma “escultura”. Posteriormente os fotografou e os imprimiu em papel mate em tom de pergaminho. De longe essas obras aparentavam ser desenhos a lápis, no entanto, de perto revelavam os detalhes sobre o tempo e o material.

Segundo Vik Muniz (2007), a natureza estéril do arame combinada com a falta de volume, impulsionou-o a procurar outro substrato que pudesse trazer a ideia de paisagem no sentido de infinito e foi com a utilização da linha (produto têxtil) que ele encontrou essa resposta. O artista afirma que (2007 p. 51) “a linha significa uma maneira abstrata de conquistar distâncias e tomar medidas – ela era perfeita” para seu novo projeto que pretendia aprofundar tecnicamente as experiências desenvolvidas anteriormente com o arame. O novo substrato maleável favorecia o desenho apurado, a busca por profundidade e perspectiva. A linha tinha também um caráter primitivo e inusitado. Foi nesse momento que surgiu a série *Imagens de Linha*, em 1995.

A paisagem foi o tema principal dessa série, pois o artista copiou imagens de referência e interpretou-as manipulando a linha em cima da superfície com ajuda da utilização de spray de cabelo. Vik Muniz construía a ideia de volume em cima da superfície para que desta forma a profundidade pudesse ser apreendida simultaneamente de duas maneiras díspares. O título de cada quadro variava conforme a quantidade de material utilizado (medido em jardas). Na obra inspirada na gravura em metal intitulada “O sonhador”, do artista francês Jean-Baptiste

Camille Corot (figura 13) foram utilizados 14.813 metros de linha e, portanto, recebeu o título de 16 mil jardas (figura 14).



Figura 13 – O Sonhador – Jean-Baptiste Camille Corot (1854)  
Fonte: Muniz (2007 p. 52)

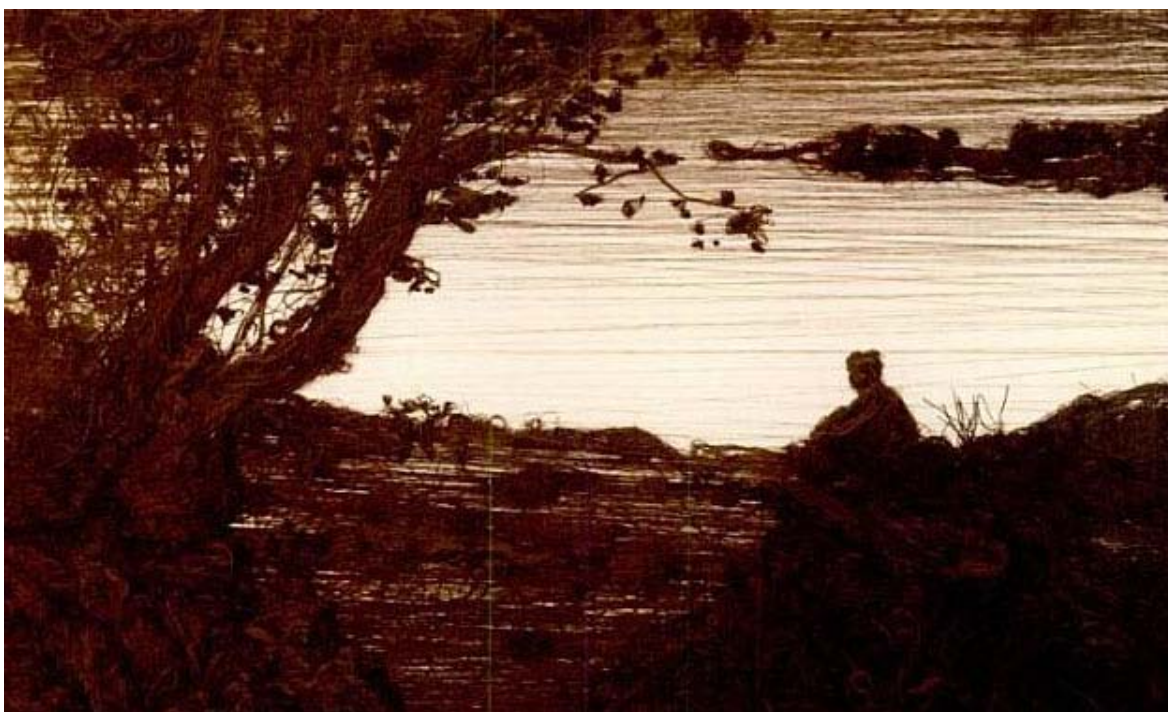


Figura 14 – 16 mil jardas (a partir de O Sonhador de Corot), da série Quadros de Linha – Vik Muniz (1996)  
Fonte: Muniz (2007. p. 53)

Lago (2009) afirma que o ano de 1996 é um marco na carreira de Vik Muniz, pois realizou a exposição da série *Sugar Children* (Criança de Açúcar) na *Tricia Collins Contemporary Art*, em Nova York. A inspiração para este trabalho surgiu durante duas semanas de férias que o artista passou em Saint Kitts, no Caribe. Ao

longo dos dias no Caribe, o artista entrou em contato com as crianças da ilha. Ao almoçar na casa de uma delas, notou que os pais eram tristes e mal-humorados e que estas características acabavam por se reproduzir na família. Isso talvez ocorresse devido às longas jornadas de doze horas de trabalho no plantio e colheita da cana-de-açúcar. Muniz se perguntava como aquelas crianças se tornavam aqueles adultos enfadonhos. A inspiração surge ao ler o poema do poeta brasileiro, “O Açúcar” de Ferreira Gullar:

O branco açúcar que adoçará meu café  
 nesta manhã de Ipanema  
 não foi produzido por mim  
 nem surgiu dentro do açucareiro por milagre.

Vejo-o puro  
 e afável ao paladar  
 como beijo de moça, água  
 na pele, flor  
 que se dissolve na boca. Mas este açúcar  
 não foi feito por mim.

Este açúcar veio  
 da mercearia da esquina e tampouco o fez o Oliveira, dono da mercearia.  
 Este açúcar veio  
 de uma usina de açúcar em Pernambuco  
 ou no Estado do Rio  
 e tampouco o fez o dono da usina.

Este açúcar era cana  
 e veio dos canaviais extensos  
 que não nascem por acaso  
 no regaço do vale.

Em lugares distantes, onde não há hospital  
 nem escola,  
 homens que não sabem ler e morrem de fome  
 aos 27 anos  
 plantaram e colheram a cana  
 que viraria açúcar.

Em usinas escuras,  
 homens de vida amarga  
 e dura  
 produziram este açúcar  
 branco e puro  
 com que adoço meu café esta manhã em Ipanema.  
 (GULLAR, 1980 p. 227-228)

Segundo Muniz (2007 p. 60), “a radiosa infância daquelas crianças vai certamente ser transformada pelo açúcar, em açúcar; os resíduos de sua gloriosa infância estarão presentes no açúcar” que iremos consumir.

Vik Muniz tirou fotos dos meninos, copiou os instantâneos e peneirou diversos tipos de açúcar sobre o papel preto, criando uma obra de arte que posteriormente era fotografada. É nesse momento que surge o conceito “Crianças do Açúcar”, conforme elucida a figura 15, série composta por seis retratos.



Figura 15 – Valentina, a mais veloz, da série Crianças de Açúcar – Vik Muniz (1996)  
Fonte: Lago (2009 p. 215)

Conforme ia terminando cada retrato, o artista despejava o açúcar em um pote de vidro e colava neste a imagem original da criança retratada como se fosse um rótulo. Essas pequenas urnas de vidro (figura 16) foram expostas juntamente com os pequenos retratos no fundo da galeria de um amigo, no SoHo.



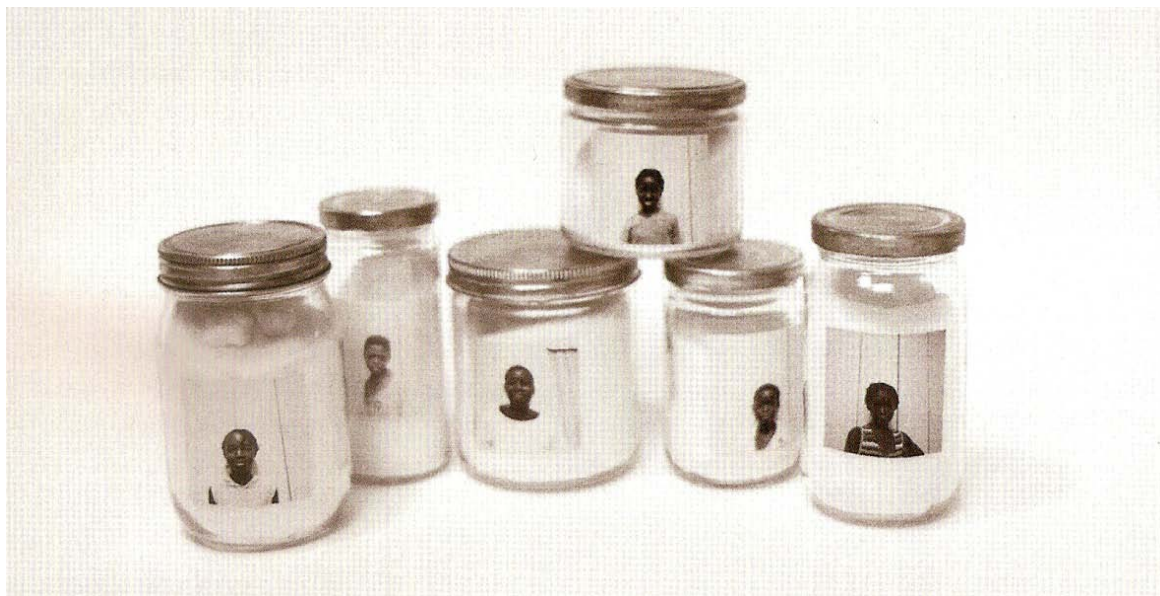


Figura 16 – Fotografia dos vidros com o açúcar usado na série Crianças de Açúcar (1996)  
Fonte: Muniz (2007 p. 60)

Logo em seguida, o *New York Times*, jornal de circulação diária internacionalmente conhecido, publicou uma boa crítica sobre sua exposição, o que resultou em sua participação da mostra *New Photography* de 1997-1998 no MOMA (Museu de Arte Moderna de Nova York).

Segundo Vik Muniz (2009), esta série representa uma virada em sua obra, pois nesse momento ocorre a escolha definitiva de um estilo, a consolidação de um caminho estético e é com essa série que ele tem seu nome consagrado no mundo das artes.

O trabalho desenvolvido com o açúcar suscitou questões como a exploração do paladar nas obras e a ideia de pontilhismo<sup>7</sup>. Esse período coincidiu com o momento em que o artista já havia dominado e incorporado a técnica da fotografia. Existe uma indubitável semelhança entre o açúcar e a fotografia, uma vez que, ambos revelam substratos como cristais e sais de prata em sua essência. Muniz ao olhar Crianças do Açúcar não via desenhos, e sim, imagens.

<sup>7</sup> Também designado de divisionismo, é uma técnica de pintura que surgiu no movimento Neoimpressionista do século XIX. Esse procedimento baseia-se na lei das cores complementares, cunhado em estudos científicos sobre a transmissão e a percepção da luz e cor. Dempsey (2010) destaca os pintores franceses Paul Signac (1863-1935) e Georges Seurat (1859-91) como expoentes desse movimento. O pontilhismo apoiava-se na premissa de que a cor mistura-se no olho, uma vez que quando a região da retina é estimulada por uma cor, ela produz uma imagem sequencial, permitindo que os diversos pontos que compunham a obra se mesclassem.



Figura 17 – Mãos da série Imagens da Terra – Vik Muniz (1997)  
 Fonte: Lago (2009 p. 279)

Em 1997, refletindo sobre a incidência da luz, surgiu a série Imagens da Terra (figura 17). Esta foi criada a partir do trabalho em cima de uma mesa de luz, repensando conceitos sobre a luz negativa. Crianças do Açúcar, por sua vez, utilizava o recurso da luz incidente.

Do ponto de vista temático, tentei me aprofundar em assunto análogos à matéria – à terra. Da terra à terra. Um jovem, a juventude, as mãos. O autorretrato, um dos primeiros que fiz. A cobra, o pecado original. Temas diretamente ligados ao material. A terra é muito forte; e eu de resto queria explorar a ideia da luz que brota, que emana do chão. (MUNIZ, 2009 p. 278)

O trabalho de Vik privilegia a percepção do impacto das imagens e sua presença na memória visual coletiva é marcante, pois grande parte de suas obras surgem através da combinação de elementos imprevistos do cotidiano: materiais recicláveis, pigmentos, geleia, açúcar, pasta de amendoim, arame, entre outros. Sua técnica consiste na disposição destes subsídios para formação de imagens.

Segundo declarações do próprio artista em seu livro “Reflex: Vik Muniz de A a Z”:

Toda imagem representacional é uma promessa de profundidade, uma superfície que separa os reinos da mente e da matéria, uma espécie de passagem capaz de conectar a nossa experiência à de outras pessoas. Esta maneira como as outras pessoas vêem as coisas sempre foi um grande objeto de fascínio pra mim. (MUNIZ, 2007 p.17)

Segundo Vik Muniz (2009 p. 15), “o artista faz metade da obra”, isso quer dizer que o princípio de seu trabalho é impelir o expectador a fazer a sua parte, o que o visitante de exposições contemporâneas se desabituou a fazer. Esse processo se concretiza através da utilização de imagens extremamente conhecidas e constantemente repetidas pela mídia, tornando-as ícones da cultura visual básica do homem. De acordo com Pedro Corrêa do Lago (2009), o fotógrafo valoriza a arte do passado e a homenageia em suas séries, como por exemplo, ao resignificar a imagem de Mona Lisa em 1999 (figura 18), construindo-a através de geleia e manteiga de amendoim.

As séries construídas através da utilização de comida surgiram a partir da atração por materiais perecíveis, pois esses reforçavam a necessidade do registro fotográfico. Essas séries são um desdobramento das *Crianças do Açúcar*, visto que revela uma distinta dimensão de significado da imagem: o paladar. É possível afirmar que Vik Muniz se apropria de imagens e utiliza a arte também como um processo de interação ao utilizar substâncias diversas para impelir ao expectador a memória do gosto dessa substância.



Figura 18 – Mona Lisa dupla – Vik Muniz (1999) – 100 x 80 cm (cada imagem)  
Fonte: Lago (2009 p. 324-325)

Antes de trabalhar com geleia e manteiga de amendoim, Vik Muniz desenvolveu um vasto trabalho feito de calda de chocolate. A escolha desta substância se deve ao fato de possuir inúmeras associações desde amor, luxúria até obesidade, culpa e escatologias. Essas associações eram importantes, pois de imediato proporcionavam uma gama de significados a qualquer imagem que o artista pudesse desenhar.

Somos violentamente bombardeados por estímulos visuais, nossa habilidade de assimilar essas informações se vai aos poucos podendo – e só nos resta a capacidade de absorver a essência daquelas mensagens efêmeras. Minha intenção, portanto, era construir imagens lentas – que se oferecessem na contramão. Imagens que infundissem tal volume de ambiguidades – tantas camadas de obstáculos – que obrigassem o espectador a diminuir o ritmo, a desacelerar, a reincorporar sensações esquecidas, planos de percepção atrofiados. (MUNIZ, 2009 p. 228)

Devido ao fato da calda de chocolate secar rapidamente, Muniz tinha que terminar cada obra no período máximo de uma hora, pois após esse período o chocolate começava a ficar opaco e impraticável de se trabalhar. Desta forma, o tempo passava a ser elemento integrador da obra.

Outro elemento interessante dos *Quadros de Chocolate* era a mudança de escala no momento das ampliações fotográficas. Em contraste com todas as suas obras anteriores, essas tinham proporções monumentais, de forma que o espectador tinha que se distanciar para reconhecer a imagem e automaticamente se aproximar para verificar os detalhes minuciosos. Esse processo de aproximação e afastamento adicionava um elemento performático às obras.

Segundo Vik Muniz (2007 p.76), “a ideia de ensaiar a imagem antes de fotografar o melhor resultado” o fazia pensar nesse processo como uma peça teatral, que por sua vez o fez lembrar da “famosa colaboração de Hans Namuth com Jackson Pollock<sup>8</sup> – o filme e as fotos do artista pintando *Autumn Rhythm (Ritmo de Outono)*” – como que revelando a unificação final do pintor com a pintura” (figura 19).

---

<sup>8</sup> Artista norte-americano que segundo Gombrich (1999 p. 602) é um dos pioneiros do estilo chamado de “pintura de ação” ou expressionismo abstrato. No exercício da arte abstrata e rompendo com os métodos formais, Pollock chamou atenção com suas técnicas de manuseio da tinta, denominada de *tachismo*. Argan (1992 p. 622) defende que a “pintura de ação” é a “ação não-projetada numa sociedade em tudo é projetado; é a reação violenta do artista-intelectual contra o artista-técnico”. Pollock tratava as tintas como “matérias vivas e autônomas” deixando-as escorrer sobre a tela de forma aleatória e casual, desta forma o resultado de cada obra resultava em situações visuais imprevistas.





Figura 19 – Hans Namuth, Jackson Pollock pintando (1950)  
Fonte: NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA, 2012



Figura 20 – Action Photo (a partir de Hans Namuth) da série Quadros de Chocolate – Vik Muniz (1997)  
Fonte: Muniz (2007 p. 75)

Essa fusão entre personagem e ator impulsionou Vik Muniz a reproduzir uma imagem de Pollock, retirado da série de fotos de Namuth através da utilização do chocolate (figura 20).

Imagens de Chocolate, série que compreendo sobretudo como experimental, resultou numerosa porque permitiu pensar na arte enquanto a criava. A partir de então, ficou-me bem mais claro o que desejava fazer. (MUNIZ, 2009 p. 228)

Muniz (2010 p. 162) afirma que a partir da década de 90 passou a expor com maior frequência no Brasil, na tentativa de resgatar e refletir sobre suas origens. Esse regresso iniciou em 1998, quando foi convidado para integrar a Bienal de São Paulo, cujo curador era Paulo Herkenhoff e a temática da exposição era centrada no canibalismo. O referencial dessa investigação estética proposta por Herkenhoff veio do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade<sup>9</sup>.

Em seu retorno dos Estados Unidos, Muniz (2007 p. 63) assusta-se ao ler artigos brasileiros e constatar que aproximadamente cinco mil crianças moravam nas ruas, sendo que 30% possuíam o vírus HIV e as estimativas indicavam que essas taxas tendiam a aumentar a cada ano.

Incentivado pelas ideias de Herkenhoff e pelo seu trabalho anterior com as crianças do Caribe, o artista desenvolveu a série *Ulterior*, no qual fotografou meninos e meninas da Cracolândia.

No dia em que desembarcou no Brasil, Muniz alugou um carro e circulou pelo centro de São Paulo a procura daquelas crianças de rua, no entanto, não conseguiu deparar-se com nenhuma. No dia seguinte ele continuou sua procura pelos arredores da Estação da Luz. Foi nesse momento que começou a visualizar diversas dessas crianças.

Comecei a ver crianças, que eram da cor da rua, que tinham um aspecto fuliginoso, quase como um mimetismo: camuflavam-se para sobreviver. A população de pessoas invisíveis tornou-se um pensamento constante – e não demorou para que eu decidisse criar algo a partir daquela espécie de desaparecimento, de ocultação. (MUNIZ, 2009 p. 298)

Muniz iniciou as tentativas de contato com as crianças, porém as primeiras experiências não foram bem sucedidas, pois eles o confundiam com a polícia e logo corriam pelas avenidas. Durante cerca de uma semana, ele passou noites vagando a pé pela cidade sem sua máquina fotográfica, a fim de ganhar a confiança daquelas

---

<sup>9</sup> Dramaturgo, poeta e jornalista, foi o grande animador do grupo Modernismo Brasileiro da década de 1920. Segundo Bosi (1994) tem importante participação na reestruturação radical no modo de conceber o texto literário. No sentido de satirizar o Brasil da “aristocracia” Andrade, escreve em 1928, o Manifesto Antropofágico que realça a contradição cultural brasileira. Com a utilização de linguagem metafórica repleta de humor, o Manifesto torna-se a referência teórica do Modernismo no Brasil.

crianças. Nesse momento, ele conhece Emerson, garoto de rua que tinha sete anos, viciado em crack, cuja ocupação era realizar pequenas tarefas para os traficantes da Cracolândia. O menino apresentou Muniz para seus demais amigos, no entanto, no instante em que tentou fotografá-los, uma dúzia de bandidos armados apareceu repentinamente, questionando o que ele estava fazendo com aquele equipamento. Sem ouvir suas explicações, levaram sua câmera.

No dia seguinte, encontrou-se com Emerson e seus amigos em outro local e horário, quando foi possível o andamento do trabalho. Muniz separou um livro de história da arte e pediu para que cada criança selecionasse um personagem, para que posteriormente eles pudessem reproduzir a mesma pose e expressão para a fotografia. Emerson escolheu uma pintura clássica de Diego Velázquez (1599-1660)<sup>10</sup>, no qual havia um homem vestido com uma armadura.

A escolha das crianças revela a predominância de temas comuns. A imagem escolhida por Emerson incita a ideia de proteção. Outro garoto escolheu uma pintura do retratista italiano da Antuérpia, Van Dyck, no qual aparece um cachorro, o que por sua vez manifesta novamente a temática da proteção e também do companheirismo. E ainda outro, escolheu um El Greco em que Cristo está ascendendo aos céus, cuja predominância é a questão da fuga. As crianças ansiavam que essas temáticas fossem retratadas com fidelidade. Muniz (2007) descreve:

O que eu estava fotografando eram crianças de rua que levavam um tipo de vida pavoroso, e o que eu pretendia era fotografar, sem qualquer filtro estético, a criança que ainda vivia dentro daqueles pequenos adultos de ar envelhecido e sofrido. Eu queria que eles gostassem de seus retratos, sobretudo porque nenhum deles jamais havia sido fotografado na vida. Eles mal sabiam como era sua aparência. (MUNIZ, 2007 p. 64)

Como o período em que trabalhou com as crianças da Cracolândia coincidiu com o Carnaval, Muniz decidiu que os retratos seriam montados a partir do lixo urbano, especialmente dos resíduos que são encontrados nas ruas na quarta-feira de Cinzas, dia posterior a comemoração do Carnaval no Brasil.

---

<sup>10</sup> Pintor espanhol, famoso e respeitado membro da corte do Rei Filipe IV. Gombrich (1999) afirma que a principal tarefa de Velázquez era retratar os reis e membros da corte. O alto grau no efeito de suas pinceladas e na harmonia delicada das cores, tornaram o pintor uma referência para a posterior fundação do Impressionismo no século XIX.

O intuito de Muniz era acabar com a sensação de mimetismo. Trabalhando em cima do negativo, ele utilizou o lixo para criar todo o ambiente que circundava a criança. Dentre esses restos estavam confetes coloridos, lantejoulas cheias de sujeira, plumas molhadas, tampas de garrafa e demais fragmentos encontrados nas ruas resultantes das fantasias carnavalescas. Muniz (2007 p. 67) ressalta que a imagem da criança, por sua vez, era obtida a partir de tudo que não fosse lixo, representada “em luz brilhante vista através do resíduo da sujeira largada pelo comportamento desregrado”, conforme exposto na figura 21 e 22.

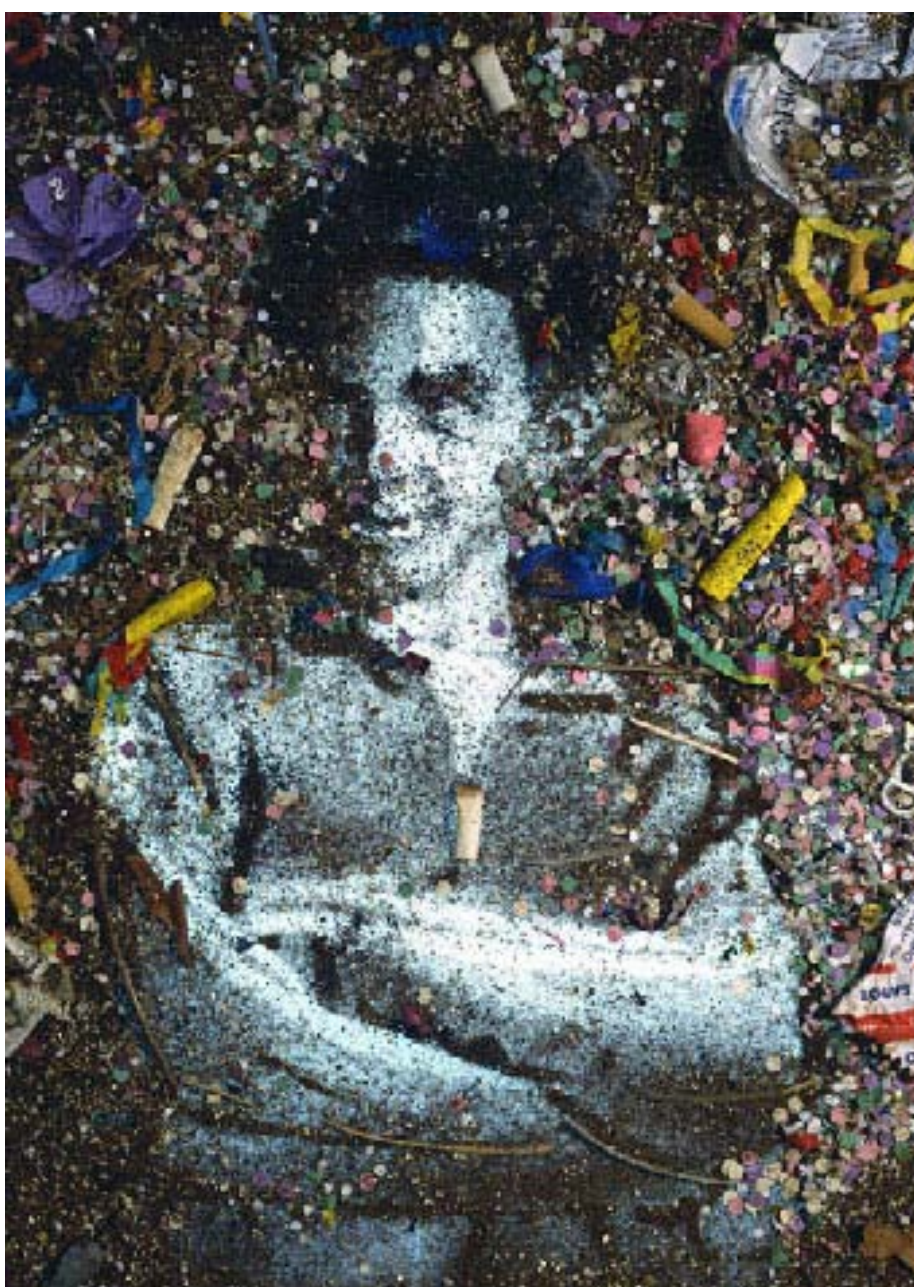


Figura 21 – Emerson, da série Ulterior – Vik Muniz  
Fonte: Muniz (2007 p. 65)





Figura 22 – Sócrates, da série Ulterior – Vik Muniz  
 Fonte: Muniz (2007 p. 66)

Em 2003, a ânsia de trabalhar em escalas maiores, a fim de experimentar a proporção um para um, impulsionou Muniz a trocar as substâncias orgânicas por objetos concretos: pequenos brinquedos.

Como influência para esse trabalho as fotografias vivas de Arthur S. Mole e John D. Thomas tiveram notável importância. “Pioneiros nas composições fotográficas grandiosas” eles aglutinaram centenas de soldados americanos para a composição de temas patrióticos. A obra *Estátua da Liberdade Humana*, figura 23, foi composta por 18 mil soldados e posteriormente fotografada. (ZUPI, 2012)



Figura 23 – Estátua da Liberdade Humana de Arthur S. Mole e John D. Thomas (1917)  
 Fonte: Muniz (2007 p. 129)

Através do auxílio de um projetor disposto em um ângulo de 45° graus da superfície na qual seria desenvolvido o trabalho, Muniz desenhou o tema com uma leve distorção. Levando em consideração a sombra projetada por cada objeto, na sequência, ele preencheu a imagem com os pequenos brinquedos. A etapa final consistiu em fotografar o desenho substituindo o projetor pela câmera 8 por 10. Muniz (2007 p. 129) descreve que coloca a câmera exatamente no mesmo ângulo e altura do projetor para finalizar o trabalho por meio da fotografia, de forma que o desenho apresentava-se mais “alongado e trapezoidal” que o original.

Nesse primeiro projeto com objetos de trato sólido, as peças deveriam se articular com o tema. Muniz (2007 p. 129) afirma que passa a prestar mais atenção nas imagens de crianças e refletindo sobre crianças da Namíbia, da Costa do Marfim e do Iraque, ele esbarra com uma ambrotipia<sup>11</sup>. Este retrato irá embasar o primeiro trabalho da série *Mônadas* feito através da composição de soldadinhos de plástico (figura 24). Muniz (2007 p. 131) explica que mônadas vem do grego *monas*, pequenas partículas simples e indivisíveis que constituem um todo.



Figura 24 – Soldadinho de Brinquedo da série Mônadas – Vik Muniz (2003)  
Fonte: Muniz (2007 p. 130)

---

<sup>11</sup> Processo fotográfico através da utilização de negativos de colódio úmido, montados sobre fundo negro com o intuito de produzir a sensação visual de positivos. Uma característica importante desse processo é que a imagem produzida é única. (FOTOGRAFIA: O EXERCÍCIO DO OLHAR, 2012).

Impulsionado pela relação entre o todo e suas partes, Muniz (2007 p. 129) afirma que seu “método de trabalhar consiste quase sempre em criar curtos-circuitos na maneira como assimilamos as imagens, ou seja, toldando as definições entre o modelo e o objeto final”.

Os trabalhos Monádicos desdobraram-se na série Rebus, ainda em 2003, quando o artista resolve misturar todos os tipos de brinquedos. Um dos primeiros esboços dessa série é o Autorretrato Estou triste demais para te contar (figura 25), inspirado na obra do artista holandês Bas Jan Ader. Segundo Muniz (2007 p. 131) a obra conceitual consiste em uma filmagem, na qual Ader filma suas expressões transitando entre o estado de calma profunda até atingir o estado de desespero total.



Figura 25 – Autorretrato (Estou triste demais para te contar), a partir de Bas Jan Ader, da série Rebus – Vik Muniz (2003)

Fonte: VIK MUNIZ, 2012

Muniz (2009 p. 546) alega que o “reaproveitamento das sobras mundanas – na arte – está associado ao mau gosto” e, na tentativa de encontrar uma solução que extrapolasse esse estereótipo, propôs Imagens de Sucata em 2006. As obras deveriam suscitar a questão da “arte erguida de restos, soldada em resíduos”.



Creio que, quando pensamos, produzimos lixo – uma quantidade monumental de massa inútil. Acumulamos informações de maneira muito desorganizada e, a rigor, nossas ideias se articulam menos termos de biblioteca que de lixeira. O cérebro é um vasto ferro-velho, e sempre procuramos algo – aquilo de que precisamos – sob um amontoado de despejos. Sim, o volume de estímulos disseminado pela mídia reforça, acelera esse caos, mas trata-se de um encargo mental próprio ao homem de qualquer tempo, e que já se impunha ao ancestral que, por exemplo, caminhasse pela floresta e se deparasse com as milhares de mensagens simultâneas daquele cenário frondoso. É da natureza humana conceber essa anarquia, assim como descobrir meios de existir nessa condição desordenada. (MUNIZ, 2009 p. 546)

Imagens de Sucata exhibe diversas representações mitológicas montadas através do lixo. Muniz encontra nessas representações, os ícones necessários que iriam traduzir a relação de organização do pensamento, ou seja, a conseqüente ordenação de “uma quantidade monumental de massa inútil”. Ao dispor de maneira criteriosa os resíduos, Muniz faz analogia com o alcance de significados, obtido através dessa organização do pensamento. Dentre a temática mitológica surgem reproduções de expoentes do Renascimento como Caravaggio, Botticelli e Correggio. A obra *Vênus e Cupido* de Correggio (figura 26) transforma-se no exemplar de 2006 de Vik Muniz (figura 27).



Figura 26 – *Vênus e Cupido* – Correggio (1525)

Fonte: UM OLHAR SOBRE O MUNDO DAS ARTES, 2012.



Figura 27 – Vênus e Cupido a partir de Correggio – Vik Muniz (2006)  
 Fonte: VIK MUNIZ, 2012

O artista queria estabelecer uma relação ergonômica, na qual o observador veria um pneu, por exemplo, e, automaticamente sua memória reconheceria aquele objeto e suas reais proporções. Em entrevista à jornalista brasileira Tania Menai, o artista plástico diz se interessar pela mudança de escala proporcionada pela fotografia, uma vez que é possível visualizar um objeto grande em uma fotografia pequena. (TANIA MENAI, 2012).

É notável a constante reprodução de imagens icônicas do passado no trabalho do artista em questão. Muniz (2007 p. 89) defende que copiar é “ampliar o valor simbólico de uma imagem” e esse processo ocorre através da introdução de uma nova tecnologia ou experiência. Desta forma, é possível utilizar o “passado como uma ferramenta, uma base sólida sobre a qual podemos construir o futuro”. O artista aprofunda o tema afirmando que:

Michelangelo copiou Masaccio e Giotto, e foi copiado por Rubens, que foi copiado por Watteau. Degas encontrou-se com Manet quando os dois faziam cópias da Infanta Marguerite de Velázquez; Degas, ao longo de sua carreira, fez dezenas de cópias buscadas em várias fontes; também Van Gough fez inúmeras cópias de quadros de diferentes artistas. Essas cópias não foram feitas com intenção de plagiar ou duplicar o número de originais. Elas as usavam como ferramentas para entender alguma coisa visualmente. A legitimidade de copiar, como ato criativo, tem mais a ver com o estudo do que a realização. (MUNIZ, 2007 p. 89)

A arte de Muniz traz a mudança cultural na abordagem de determinada imagem. Essa transformação suscita a criação de uma nova linguagem visual, na

qual o observador tem participação ativa, uma vez que atua na apreensão interativa: 50% vêm da imagem e 50% vêm de quem a vê. (TANIA MENAI, 2012).

Em 2007, Vik Muniz começa a questionar uma série de valores impostos pelo mercado, o que o levou a sumarizar e questionar sua produção. As pessoas compravam sem olhar, apenas encomendavam por telefone, gerando assim uma enorme pressão pelas galerias e feiras. Esse crescimento trouxe vantagens financeiras ao artista, no entanto, aos poucos foi roubando o valor real da arte. Muniz (2010) afirma que sentiu vontade de redefinir sua produção a partir do momento em que suas obras começaram a ser vendidas por um preço que ele mesmo não pagaria.

É nesse momento que ele conhece Fábio Ghivelder<sup>12</sup>, passando a trabalhar no galpão de uma ONG com a qual colaboravam. Eles acabaram por reconstruir esse galpão e torná-lo uma escola de arte. Fábio e Muniz patrocinavam os alunos, além de trazer novos apoiadores para o projeto. Esse contexto o incentiva a iniciar um trabalho com indivíduos que estão do lado oposto da sociedade de consumo: os catadores de lixo do Jardim Gramacho (figura 28), no município de Duque de Caxias, no Rio de Janeiro.



Figura 28 – Jardim Gramacho  
Fonte: LIXO EXTRAORDINÁRIO, 2012

O aterro metropolitano localiza-se na extremidade norte da Baía de Guanabara, em frente à estátua do Cristo Redentor, recebendo toneladas diárias de lixo produzidas pelo Rio de Janeiro e pelas demais imediações. Embora tenha sido

---

<sup>12</sup> Colaborador e diretor do estúdio de Vik Muniz no Rio de Janeiro foi responsável pela identificação de Jardim Gramacho como o local para artista criar suas obras. Considerado o mentor da criação do novo estúdio no Rio de Janeiro e o conselheiro de Muniz em todos os aspectos criativos do projeto. (LIXO EXTRAORDINÁRIO, 2012)

fundado em 1970, como uma instalação para resíduos sanitários, os arredores do aterro transfiguraram-se no local de moradia da grande maioria de catadores. (LIXO EXTRAORDINÁRIO, 2012)

O lixo conta aquela história que não vai para o álbum de fotografia. É a face negativa da humanidade. Toda a noção de arquitetura, de urbanismo, em algum momento tem de enfrentar, de resolver – pela ocultação – a consequência de nossos excessos, e nos organizamos para que esses exageros, embora cada vez maiores, pareçam inexistir. Esse caráter desprezível – desprezado – do lixo faz dele um material riquíssimo para construção de imagens. (MUNIZ, 2009 p. 638)

Segundo Bueno (2010 p. 28) “a importância do lixo na história da civilização é inapreciável, e por certo motivo antes de quaisquer outros: o lixo representou para a Humanidade a sua maior forma de autoconhecimento”. Esse fator é facilmente observado quando os perspicazes trabalhadores, ao abrirem um saco de lixo sabiam adivinhar de onde aqueles resíduos vieram. Eles possuíam uma teoria para cada saco aberto, que simbolizava determinada pessoa. A sociedade para esses trabalhadores era caracterizada a partir dos resíduos de cada saco de lixo.

Bueno (2010 p. 34) ressalta na literatura brasileira obras de referência que fizeram “enumerações apocalípticas” que se aproximam da realidade vivenciada no Jardim Gramacho. O final do romance de Raul Pompéia<sup>13</sup>, *O Ateneu*, exacerba uma fatal realidade do amontoamento de escombros:

Lá estava; em roda amontoavam-se figuras torradas de geometria, aparelhos de cosmografia partidos, enormes cartas murais em tiras, queimadas, enxovalhadas, vísceras dispersas das lições de anatomia, gravuras quebradas da história santa em quadros, cronologias da história pátria, ilustrações zoológicas, preceitos morais pelo ladrilho, como ensinamentos perdidos, esferas terrestres contundidas, esferas celestes rachadas; borra, chamosco por cima de tudo: despojos negros da vida, da história, da crença tradicional, da vegetação de outro tempo, lascas de continentes calcinados, planetas exorbitados de uma astronomia morta, sóis de ouro destronados e incinerados...

Ele, como um deus caipora, triste, sobre o desastre universal de sua obra. Aqui suspendo a crônica das saudades. Saudades verdadeiramente? Puras recordações, saudades talvez se ponderarmos que o tempo é a ocasião passageira dos fatos, mas sobretudo – o funeral para sempre das horas. (POMPÉIA, 2008 p. 222-223)

Como um desdobramento de *Imagens de Sucata*, a princípio a série *Imagens do Lixo* tinha o objetivo de fazer o registro, por meio da fotografia, da realidade

---

<sup>13</sup> Bosi (1994 p. 183-184) afirma que esse polêmico escritor brasileiro era caracterizado pela “finura da observação moral”, tematizando os as partes mais obscuras da memória em torno de ambientes, cenas e personagens. Pompéia também destaca-se por ultrapassar o “limiar da literatura de confidência” e subterfúgios.



cáustica dos catadores de materiais recicláveis. No entanto, o trabalho revelou desdobramentos maiores: o desenvolvimento do documentário *Lixo Extraordinário*. Filmado ao longo de dois anos (agosto de 2007 a maio de 2009) esse documentário acompanha o trabalho de Muniz ao relatar a trajetória do lixo dispensado no Jardim Gramacho até o momento da subversão dos elementos recicláveis em arte.

Durante dois meses Muniz fotografou e observou a rotina dos cinco mil trabalhadores do aterro sanitário. Após esse período o artista contratou sete catadores para ajudá-lo na montagem das obras, a partir das imagens captadas. Em um galpão (figura 29 e 30) é feita a projeção da fotografia em grande escala. A sucata é minuciosamente selecionada e disposta sobre aquela projeção de maneira a formar as nuances, sendo que cada objeto tem seu tamanho original preservado. A etapa final consiste no registro da obra por meio da fotografia. Esse trabalho revela um desdobramento da série *Imagens de Sucata* de 2006.



Figura 29 – Visualização do galpão, no qual as Imagens do Lixo foram produzidas  
Fonte: LIXO EXTRAORDINÁRIO, 2012



Figura 30 – Visualização do galpão, no qual as Imagens do Lixo foram produzidas  
Fonte: TRINITY NEWS, 2012



A ilusão de ótica assume papel fundamental nas representações de Muniz, uma vez que quando observadas de longe as obras revelam uma determinada configuração e quando analisadas de perto é possível desvendar cada fragmento que a compõe. Buitoni<sup>14</sup> (2009) complementa:

O percurso de aproximações e distanciamentos faz com que penetremos no processo de fabricação da imagem fotográfica 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. (INTERCOM..., 2009 p.5)

A maior parte das fotografias foi feita em ambiente natural e inspirada em obras de arte, como *A Morte de Marat* (figura 31) de Jacques-Louis David, cuja releitura ilustra o cartaz do documentário (figura 32).



Figura 31 – Marat assassinado Jacques-Louis David (1793)  
Fonte: Bueno e Muniz (2010 p. 166)

---

<sup>14</sup> Doutora, livre-docente, coordenadora do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura Visual e professora permanente do Mestrado “Comunicação na Contemporaneidade” da Faculdade Cásper Líbero de São Paulo.

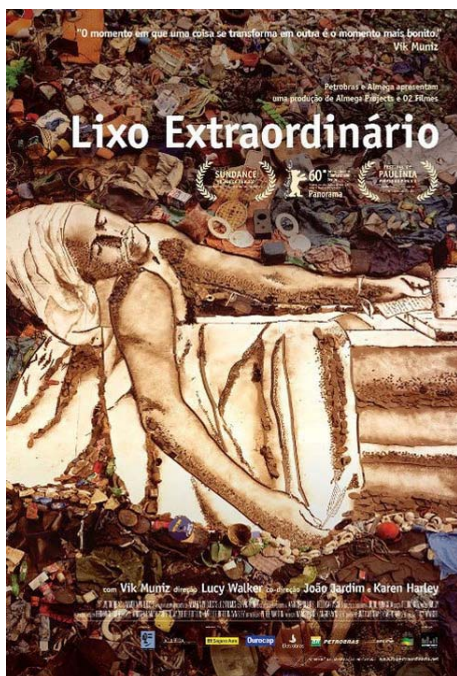


Figura 32 – Cartaz de documentário Lixo Extraordinário (2010)  
 Fonte: ODISSEIA NO CINEMA, 2012

A obra A mulher passando roupa (Ísis), figura 34, da série Imagens do Lixo, por sua vez, foi tirada dentro do estúdio, sendo a releitura da obra de 1904 (figura 33) de Pablo Picasso.



Figura 33 – Passadeira – Pablo Picasso (1904)  
 Fonte: Bueno e Muniz (2010 p. 162)



Figura 34 – Mulher passando roupa (Ísis) – Vik Muniz (2008)  
Fonte: MUNIZ, 2012

Segundo Cardoso (2008) o design pode ser pensado como uma atividade favorável para agregar significados aos objetos materiais, significados estes que não estão explícitos em sua natureza intrínseca. O artista insere-se nessa temática quando subverte o lixo em arte.

Esse processo de subversão muda drasticamente a vida dessas pessoas. Durante os meses em que Muniz permaneceu no aterro parte da renda das obras foi doada para a Associação de Catadores da Área Metropolitana de Jardim Gramacho (ACAMJG). Muitas melhorias foram realizadas como a aquisição de uma biblioteca e montagem de centro com trinta computadores.

Queluz e Cresto (2010 p. 132) afirmam que discutir os desvios de função ou reuso de um determinado objeto, implica “refletir sobre a intervenção nas coisas que nos cercam, fazer alguma diferença no mundo por meio destes artefatos modificados”. Muniz (2010 p. 170) reforça essa intervenção quando diz que o lixo é uma curiosa visão de cada um como representação para os catadores. Os trabalhadores não conheciam a sua própria imagem e quando a conheciam, era

através da utilização de algum telefone celular achado em meio aos resíduos. Por meio de uma imagem de forma diminuta, tem-se a impressão de se ver pequeno. Os trabalhadores se espantavam diante da possibilidade de ver a sua própria imagem, até então muitas vezes desconhecida, em escala monumental, através da capacidade humana de transformar, cujo material de composição era o lixo – até então um simples subsídio de trabalho.

## 5 O OBJETO NA ARTE E NO DESIGN: O DADAÍSMO E OS DESVIOS DE FUNÇÃO

Kasper (2006 p. 135) explica que “segundo o senso comum, os objetos, as ferramentas e os utensílios possuem funções. Quer dizer que eles servem para alguma coisa, permitem obter um certo resultado”, de forma que a sociedade está condicionada a entender a função como uma propriedade do artefato. Este senso comum de associar a função como algo inerente ao objeto é desconstruído quando Kasper (2006 p. 136) levanta duas questões para refletirmos sobre a função dos objetos: “vários objetos podem permitir alcançar o mesmo fim” e “o mesmo objeto pode servir para diversos fins”.

Quando passamos a pensar em uma classe de objetos com características semelhantes “é a própria noção de função que adquire um novo sentido”, estando desta maneira dissociada do artefato, para estar associada ao sujeito, reitera Kasper (2006 p. 138).

Muniz traz uma linguagem híbrida, na qual uma gama de materiais é utilizada em contextos diferentes do usual e novos significados semânticos são construídos, dando espaço a interpretações diversas através da interação com o receptor/sujeito. Kasper (2006 p. 140) intitula estas práticas como “desvios de função, definidos como casos em que um artefato é submetido a um uso outro que não aquele considerado adequado”.

Essa prática de transferência semântica exacerbada no trabalho de Muniz se aproxima aos princípios do movimento de contestação Dadaísta. Argan (1992 p. 353) afirma que o movimento cunhou-se de uma vontade de interpretar e simultaneamente participar da realidade, como uma contestação de todos os valores, sobretudo da arte.

O dadaísmo não era exclusivamente um movimento artístico, literário, musical, político ou filosófico. Na realidade era todos eles, e ao mesmo tempo o oposto: anti-artístico, provocativamente literário, divertidamente musical, radicalmente político mas anti-parlamentar, e por vezes, simplesmente infantil. (ELGER, 2010 p. 6)

Como crítica ao Cubismo que reforçava a concepção da arte como produtora de objetos de valor, o Dadaísmo surgiu após a exposição de 1913, nos Estados

Unidos, com dois pintores europeus, Francis Picabia (1879-1953) e Marcel Duchamp (1887-1968).

O trabalho de Picabia revela sua paixão por automóveis desportivos, afirma Elger (2009 p. 90). Suas primeiras obras traziam quadros simbólicos de máquinas que revelavam a semelhança entre o homem e o aparelho. A obra Parada do Amor, de 1917, destaca-se neste contexto. O título da obra sugere um motivo erótico através do nome “Parada do Amor” (figura 35), expondo uma clara contradição com as pinceladas puramente objetivas e técnicas desta obra, explica Elger (2009 p. 90). É importante perceber que a obra de Picabia revela alusões sexuais associadas às representações mecânicas:

Nesta obra de grande formato, Francis Picabia, colocou os mecanismos da Parada do Amor num espaço fechado. Numa inspeção mais atenta, a máquina revela ser composto por dois elementos, um cinzento e outro colorido, que estão ligados por hastes. As duas partes podem ser identificados como os elementos masculino e feminino desta ‘parada do amor’. A estrutura cinzenta consiste em dois cilindros verticais, nos quais uma estreita haste, dividida na sua extremidade inferior, se move ritmicamente para cima e para baixo. A construção pode ser interpretada como o órgão masculino. A sua força e dinamismo são transferidos através de um complicado sistema de hastes com várias roscas de parafuso para o dispositivo colorido à direita. Este é o homólogo feminino da obra cinzenta. O elemento central desta máquina é o êmbolo castanho vertical, que penetra ritmicamente o vaso verde (feminino). (ELGER, 2010 p. 90)

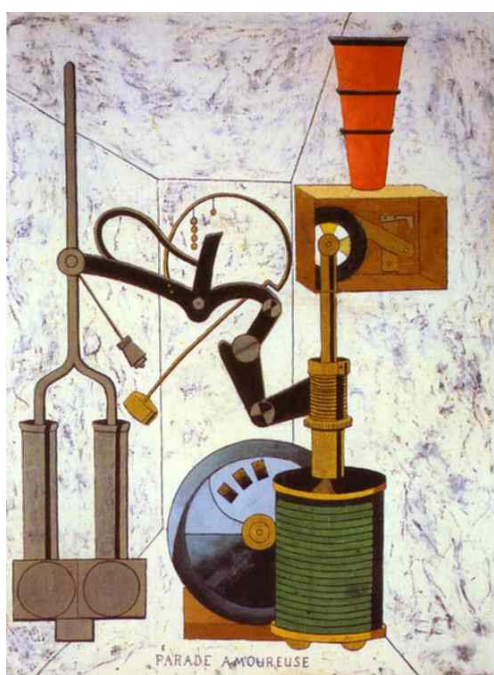


Figura 35 – Parada do Amor – Francis Picabia (1917)  
Fonte: ABC GALLERY (2012)



O artista brinca com a linguagem técnica do projeto e a linguagem das artes visuais. A construção da imagem de uma máquina é, na realidade, um jogo crítico, no qual Picabia ironiza o papel dos sexos na sociedade industrial moderna. A série de quadros-máquina também revelava uma declaração contra a pintura tradicional. E “derivavam de um desejo de encontrar uma expressão estética na pintura para a era moderna da engenharia”, observa Elger (2010 p.94).

Já Marcel Duchamp ganhou destaque por introduzir no mundo da arte uma nova proposta, o *ready-made*. Esse recurso baseava-se em recolher objetos comuns e utilitários do cotidiano, que por sua vez não haviam sido projetados originalmente para serem objetos de arte, transpondo-os para outro ambiente: o contexto da arte. Elger (2009 p. 80) explica que “trata-se de objetos utilitários industrialmente produzidos, que atingem o estatuto de arte meramente através do processo de seleção e apresentação”.

Os *ready-mades* exacerbavam a ruptura com as expectativas convencionais do público em relação à obra de arte. Duchamp queria “colocar novas questões sobre a arte. Para ele, as possibilidades da pintura tradicional já se tinham esgotado, enquanto as regiões fronteiriças da arte ainda não tinham sido exploradas”, destaca Elger (2009 p. 82).

Esses *ready-mades* foram considerados escândalos artísticos, estratégia dadaísta típica. Outra característica que marcou o trabalho de Duchamp foi o “tratamento desrespeitoso de um dos ícones da pintura, a Mona Lisa (c.1503-1506) de Leonardo Da Vinci” observa Elger (2009 p. 82). Duchamp apropriou-se da imagem de Mona Lisa reproduzindo-a no tamanho de um postal (figura 36), no qual o artista desenhou bigode e barba na mesma. A reprodução é datada de 1919 e recebeu o nome de L.H.O.O.Q. Wood (2002 p. 13) que “lido em voz alta, soa como *elle a chaud au cul*”, o que por sua vez em francês produz o equivalente fonético de “ela tem uma bunda quente”. O trabalho de Duchamp expõe a curiosa relação da linguagem com a obra de arte e levanta questões sobre as fronteiras da arte, através de trocadilhos e brincadeiras.

A aproximação entre Dadaísmo e a arte de Vik Muniz pode ser percebida no comparativo com os *ready-mades* de Duchamp. Na obra *A Fonte*, de 1917, o artista dadaísta realiza uma explícita transferência semântica ao utilizar um urinol, que havia comprado em uma loja de ferragens, como uma escultura na Exposição Abertas de Esculturas em Nova York. Além disso, Duchamp associou o urinol a uma

assinatura qualquer com pseudônimo de “R. Mutt” (figura 37). Desta forma, de acordo com Argan (1992 p. 358) “ao colocar uma assinatura, ele quis dizer que aquele objeto não tinha um valor artístico em si, mas assumia-o a partir do juízo formulado por um sujeito”. Wood (2002 p. 12) conta que a obra foi rejeitada pelos membros do comitê. As alegações diziam que a obra era “imoral” e por esse motivo não foi colocada em exibição.



Figura 36 – L.H.O.O.Q. – Marcel Duchamp (1919)  
Fonte: MARCEL DUCHAMP (2012)



Figura 37 – A Fonte – Marcel Duchamp (1917)  
Fonte: Argan (1992 p. 357)



Wood (2002 p. 12) observa que a questão se fez “ainda mais seriamente cômica pela semelhança formal entre o urinol e as esculturas abstratas organicamente moldadas” do romeno Constantin Brancusi (1876-1957). Dentre elas, podemos citar a obra *Recém-nascido* (figura 38), de 1915. Feita toda em mármore a escultura revela a predileção de Brancusi pela pesquisa das formas orgânicas, especialmente da forma do ovo. Dempsey (2010 p. 141) afirma que Brancusi foi um dos mais influentes escultores do séc. XX, conhecido “por suas esculturas extremamente requintadas, simplificadas quase ao ponto da abstração”. O escultor buscava o significado intrínseco da essência das coisas, explorando as formas naturais através de temáticas em torno da criação, do movimento, da vida ou da morte.

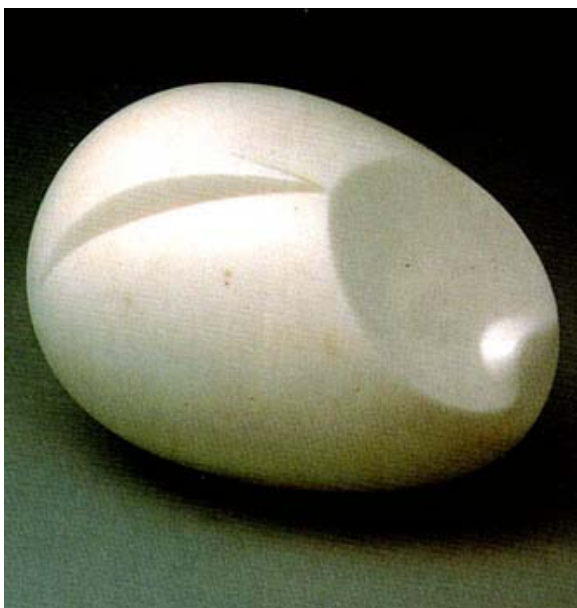


Figura 38 – *Recém-nascido* – Constantin Brancusi (1915)  
Fonte: A WORLD HISTORY OF ART (2012)

Após o *ready-made* de Duchamp a arte nunca mais voltou a ser a mesma, pois o ato criativo foi reduzido à decisão singular e aleatória de denotar arte a objetos inusitados, observa Ades (2000). O artefato é, portanto, deslocado de seu contexto habitual e inserido em uma significância estética. Para os dadaístas as dimensões estéticas e utilitárias dos objetos são conceitos passíveis de mutação, uma vez que, segundo Argan (1992 p. 358) o artista tem “uma atitude diferente em relação à realidade”, agindo com intervenções não planejadas com variedade dos meios técnicos.

A partir do dadaísmo a arte vai caracterizar mais as intenções dos artistas do que qualquer forma estética que ele possa produzir. Essa proposição de mudança de concepção e significado através de trocadilhos verbais e visuais tornou Duchamp um dos artistas mais influentes do século XX.

A arte de Muniz exacerba a ruptura do conceito de arte preconizada no Dadaísmo. Wood (2002 p. 12) ressalva que antes do movimento dadaísta não havia antecedentes na história que tratassem da ruptura do conceito de arte, na qual, por exemplo, um objeto cotidiano poderia se tornar uma obra de arte. Isso explica a importância de Duchamp para a história da arte, comumente destacada por diversos autores. Segundo Elger (2009 p. 80) “a obra de Marcel Duchamp revolucionou a arte como nenhuma outra. Ele foi indiscutivelmente o artista do século 20”. Já Wood (2002 p. 11) observa que os *ready-mades* de Duchamp foram “predecessores da arte conceitual<sup>15</sup>”.



Figura 39 – The Gift (1921) – Réplica – Man Ray (1958)  
Fonte: MoMA, 2012

Ades (2000) comenta que um *ready-made* recíproco ao de Duchamp é a obra de arte *The Gift* ou também conhecida como Presente (1921) de Man Ray (1890-1976), conforme mostra a figura 39, na qual um ferro de engomar comum é disposto com uma fila de 14 pregos de latão soldados em sua base. Man Ray confronta dois objetos mutuamente estranhos: os pregos e o ferro de engomar. O artista rompe

<sup>15</sup> Arte conceitual: Dempsey (2010 p. 240) afirma que a arte conceitual era designada como arte da informação, devido ao fato do movimento do final da década de 60, basear-se no preceito de que a verdadeira obra de arte é constituída de conceitos, renunciando completamente o objeto físico. Obras de Marcel Duchamp serviam de referências para o desenvolvimento do movimento, pois tornou o artista “protoconceitual”, uma vez que incitou-o a “privilegiar o conceito e favor de concepções tradicionais de estilo e beleza”.

com a identidade de cada um desses itens, transformando a combinação deles em algo novo e desconhecido.

Elger (2009 p. 88) afirma que desta forma o objeto “perde o seu propósito prático, surge um conflito irremediável entre a funcionalidade do objeto e o fracasso da sua função. É neste ponto que a atenção do espectador se passa a concentrar no potencial irônico” da obra. É importante notar que a obra de Man Ray incide no fato de incapacitar o objeto de cumprir sua função original.

Cada artista do dadaísmo seguia sua própria direção, isso quer dizer que o movimento teve caráter diferente conforme o local em que se instaurava. O pintor alemão *Hans Arp* (1886-1966) buscava na arte uma substituição do esteticismo gasto e irrelevante, combatendo as formas de arte institucionalizadas, apropriando-se de objetos do cotidiano e os inserindo dentro de um contexto histórico. Já o pintor francês Picabia mostrava-se impelido na destruição pela zombaria, ironizando também a identidade social do artista.

Ades (2000 p. 85) reforça que o dadaísmo foi “uma grande explosão de atividade que tinha por objetivo provocar o público, a destruição das noções tradicionais de bom gosto, e a libertação das amarras da racionalidade e do materialismo”.

Assim como muitas obras de Muniz, geralmente as obras do Dadá também eram transitórias por sua natureza e produzidas, com frequência, para provocar o público. As exposições continham um grande número de objetos descartáveis.

Outra importante ideia pregada pelo movimento, segundo Ades (2000 p. 87), é a “não-superioridade do artista como criador”. Francis Picabia defendia que na arte moderna as obras não eram realizadas por artistas, mas simplesmente, por homens, sendo a única intervenção pessoal possível, a escolha.

Segundo Queluz e Cresto (2010 p.123) os significados de um determinado objeto original “permanecem em sua materialidade, acrescidos de outros” através dessas apropriações e reusos propostos tanto nesses ready-made do Dadaísmo como na arte de Muniz.

Ono (2006) afirma que as funções de um artefato dividem-se em funções simbólicas, de uso e técnicas, estreitamente inter-relacionadas no universo contextual e perceptivo do usuário. A função simbólica está vinculada à percepção das formas, cores, texturas, aparência visual e associações afetivas. Desta forma, a função simbólica está conectada a um determinado contexto, no qual o artefato está

inserido. Ono (2006 p. 33) conclui que “assim como o contexto contribui para a significação dos objetos, qualquer variação do mesmo altera o significado destes”.

Muniz (2010 p. 167) afirma que não retrata o mundo simplesmente como o vê, pois o seu mundo atinge uma dimensão maior, feita de impressões e de uma complexidade tridimensional, são noções que se interceptam, afetando-se mutuamente. Além disso, Muniz (2010 p. 167) ressalta que tudo que ele faz é “uma forma de refletir a confusão entre o material e o símbolo”, e suas obras são permeadas pela complexa visão de mundo de cada indivíduo. Sua arte propõe uma nova maneira de olhar o mundo, cheia de possibilidades de significação, não só através dos objetos, mas também através da singular interação e interpretação por parte do expectador.

Lago (2009) ressalta que “tudo leva a crer que a linguagem nova proposta por Vik Muniz nos últimos 10 anos poderá vir a ser considerada tão importante quanto a de Andy Warhol”. Este artista, segundo Vik Muniz (2009), foi um importante referencial para seu trabalho, cuja arte é marcada pela quebra de consensos e pela incorporação artística do cotidiano.

## 5.1 EXPERIÊNCIAS DO USUÁRIO E DO EXPECTADOR

Segundo Lago (2009) Muniz consegue “desafiar e tranquilizar o espectador”, pois este reconhece a imagem familiar, o que por sua vez, o reconforta, faz a identificação do material, estimulando sua curiosidade e opera na fusão de vários níveis de percepção.

Margolin (1997 p. 228) argumenta que os objetos não são apenas artefatos de utilidade, são objetos particulares que se tornam parte da experiência do usuário. Esta reflexão ajuda a pensar as proposições da arte de Muniz que contam com a memória e as vivências do expectador no processo de percepção e interpretação.

Albuquerque e Oliveira (2009 p. 70-71) afirmam que a criação artística contemporânea traz novas linguagens estéticas que se alteraram ao longo dos anos, no qual o foco do objeto artístico não é mais a obra de arte e, sim, o sujeito. Este agora vai extrapolar a função de apenas observador, isso quer dizer que “a Arte Contemporânea expressa a grande ruptura que vem questionar a efetividade da obra num ambiente em que o sujeito se posiciona enquanto elemento ativo do

processo artístico”. Desta forma, o foco da arte migra do objeto para o conceito, elaborado agora de modo coletivo.

A arte moderna e contemporânea desenvolveu-se na senda do conceito. O artista tornou-se livre para desenvolver o seu trabalho em vários campos de experimentação, privilegiando algo imaterial que agora podia ser valorizado. Esta importância dada a uma característica da obra que não existe materialmente, que não se define numa realidade palpável, estabeleceu novas formas de compreensão da Arte, com paralelismo nos muitos acontecimentos culturais, sociais e políticos que forjaram a segunda metade do século passado. Especialmente com o início da aplicação dos meios de comunicação e das novas tecnologias no contexto artístico, tornou-se clara a necessidade de uma nova abordagem em termos de reflexão. (III CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARTE..., 2009 p. 72)

Margolin (1997 p. 228) reflete sobre o conjunto de objetos, serviços e áreas que atendem a vida cotidiana. O objeto é a parte material do sistema, enquanto os serviços são a parte imaterial. O autor afirma que essas áreas estão intimamente ligadas ao design, atividade responsável pela concepção e planejamento de um produto. Margolin cita o exemplo de um automóvel, como a parte material, e o código regulador de coleta de taxas, como a parte imaterial do sistema. Ele afirma que cada uma dessas partes envolve conclusões de uso que se manifestam na complexidade, no acesso, na interpretação e na experiência anterior do usuário.

A incorporação da experiência do usuário na relação produto-cliente, ou ainda, espectador-obra de arte é uma expansão da compreensão do perfil do usuário/observador. Margolin (1997 p. 228) alega que na tentativa de entender o perfil do usuário passamos da ideia de função para ação. A funcionalidade diz respeito à identidade mecânica do produto, enquanto a ação refere-se diretamente ao seu uso e, conseqüentemente, adiciona uma dimensão social ao mesmo. Essa dimensão deixa claro que a experiência do usuário é limitada ao seu conhecimento e as experiências vivenciadas.

As proposições de Margolin se aproximam das de Albuquerque e Oliveira quando refletem que tanto os objetos, como as obras de arte modernas, passam a se basear na relação do modo coletivo, uma vez que a experiência do usuário e os conceitos agregados ganham uma dimensão maior no ato criativo.

Todos esses fatores mostram a ampliação do conceito de arte. Outro fator que deixa explícita essa evolução é a apropriação da tecnologia para a criação artística. Podemos observar isso no trabalho de Muniz quando ele faz uso da fotografia para registrar suas obras. Elementos orgânicos como a geleia, a pasta de

amendoim ou a calda de chocolate podem ser registrados, documentados e posteriormente difundidos. A fotografia torna-se o meio de representação para registrar as instalações.

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. (INTERCOM..., 2009 p.4)

Rizolli (2009 p. 110) deduz que o conceito de arte contemporânea é o exercício. O expectador irá se deparar com novas linguagens visuais híbridas, com as quais ele pode reagir de maneiras diversas, podendo ter a sensação de estranhamento, de distanciamento ou de aproximação. Segundo Mendes, Rial e Ono (2009 p. 1) os “significados são atribuídos aos artefatos, em diferentes contextos, pelos indivíduos e sociedades, traçando biografias culturais dos mesmos”. Isso quer dizer que a interpretação do que é visto está intimamente relacionado com a experiência do usuário.

Velho (2004 p.129) explica que quando observamos algo, seja isto “familiar ou exótico”, essa realidade sempre será “filtrada por determinado ponto de vista do observador, ela é percebida de maneira diferenciada”. Ou seja, ao observar uma obra o expectador estará incutindo nessa experiência sua opinião, sua vivência e sua percepção individual.

Para Heskett (2008 p. 37) “as formas podem assumir sentido próprio de acordo com a maneira como são usadas, ou os papéis e valores a elas atribuídos”. Muniz se apropria dos materiais utilizando-os em outro contexto, diferente do usualmente previsto. Desta maneira, o significado e a forma de percepção se deslocam e são reinterpretadas.

Bürdek (2006 p. 333) afirma que os objetos destacam-se através de uma unidade, coerência e, principalmente, através de sua feição simbólica. É este universo simbólico que reflete “o discurso atual do design e com isto descreve a estreita relação de troca entre produtos e seu contexto”. Margolin (1997 p. 227) reforça o argumento de Bürdek quando afirma que a relação entre produtos e seus usuários, que por sua vez é parte integrante do contexto, tornou-se o tema central do discurso do design.

Herkenhoff (2009 p. 7) defende que o artista plástico vem subvertendo a “relação entre realidade e ilusão, figuração e abstração, meios e fins”. A arte de Muniz é fruto dessa estreita relação entre o produto e seu contexto, trabalhando com diversos níveis de abrangência:

Vik trabalha em vários níveis de compreensão: num primeiro momento, o que se vê é uma fotografia. Depois, você vê além: há todo um pensamento filosófico e sensorial por trás de cada imagem, repleta de duplos sentidos. Duplos ou triplos, Vik é, como suas fotografias, vários em um, desempenhando papéis, como pintor, escultor, desenhista, fotógrafo, escritor, criador, ilusionista e crítico. (HERKENHOFF, 2009 p. 7)

Bürdek (2006 p. 337) cita que na publicação “Semântica do Produto” de Klaus Krippendorff, a semântica do produto pode ocorrer de três maneiras: a linguística, a comunicativa e a cultural. A primeira se processa na investigação do significado dos termos, enquanto no “modelo comunicativo” o designer vai atuar fazendo diversas associações junto ao consumidor/receptor. A última, denominada de “modelo cultural”, pressupõe que os símbolos e elementos formais são constantemente interpretados pelo receptor. Muniz atuará principalmente explorando o padrão comunicativo e cultural, uma vez que a sua arte permitirá a recriação de possibilidade de apresentar e perceber o mundo na sua relação com o observador.

A obra é irreduzível ao *médium* técnico da fotografia e a seu jogo de aparências. Para não ser um espelho do olhar ingênuo, a crítica deve superar a descrição dos procedimentos que fascinam com base na descoberta da ambiguidade semântica da imagem. A operação analítica se centra no nível do significante, em que o sujeito enuncia a linguagem e a percepção é ativada. (HERKENHOFF, 2009 p. 137)

## 6 A RESIGNIFICAÇÃO DOS ARTEFATOS - EXERCÍCIOS COMPARATIVOS

Ao refletirmos sobre o trabalho desenvolvido por Vik Muniz é possível encontrar movimentos na história da arte e estabelecer comparações entre diversas obras que se aproximam da proposta estética e conceitos estabelecidos pelo artista. Esses exercícios comparativos ajudam a repensar no papel dos objetos/artefatos usados nas obras, rearticulando o mundo urbano, a sociedade industrial, o cotidiano e as expressões artísticas, reinventando a percepção e os significados das coisas. Um exemplo dessa aproximação pode ser abordado através das obras Dualizador (1988) de Vik Muniz e Um ruído Secreto (1916) de Marcel Duchamp, respectivamente ilustradas nas figuras 40 e 41.



Figura 40 – Dualizador - Vik Muniz (1988)  
Fonte: Lago (2009. p. 49)





Figura 41 – Um ruído Secreto - Marcel Duchamp (1916)  
 Fonte: TOUTFAIT, 2012

A obra Dualizador consiste em uma caixa de vidro, sustentada por hastes de ferro, assemelhando-se a concepção modular de um móvel. Este suporte de vidro comporta um ventilador que funciona normalmente ao ser ligado na tomada através de um cabo elétrico. A obra se constrói através da junção de elementos cotidianos como o ferro, o vidro e o ventilador. A utilização destes elementos gera uma sensação de familiaridade no expectador. Esta sensação incita o mesmo a criar um elo emocional com a obra. A partir desta narrativa, existe uma maior probabilidade de que o expectador não enxergue apenas a obra, e sim, a visão do artista nas entrelinhas que irá se mistura à sua percepção.

Vik Muniz reflete sobre onde termina o domínio utilitário e começa o estético, pois o ventilador irá girar suas hélices, no entanto, o objeto não alcança a sua função utilitária de ventilar, uma vez que o vento é barrado por paredes de vidro. Como este artefato – o ventilador – faz parte do cotidiano do observador, ele imagina que existe vento dentro da caixa de vidro, no entanto, não consegue senti-lo. A obra traz uma ambiguidade semântica, através da qual podemos refletir que a percepção acontece através de um processo de cognição.

A obra Um ruído secreto consiste em um emaranhado feito de corda que é disposto em duas folhas de bronze quadradas fixadas através de quatro parafusos

longos. Esta obra foi realizada por Duchamp com a colaboração de seu amigo Walter Arensberg. A peça é projetada para ser manuseada e não apenas observada, pois Duchamp pediu para Arensberg depositar secretamente um pequeno objeto dentro do rolo de barbante e nunca revelar para ninguém do que se tratava. O mistério sobre este objeto permanece até hoje. (LINEA MUERTA, 2012)

Da mesma forma que na obra de Muniz anteriormente analisada, Duchamp também explora a metáfora cognitiva, pois o observador é estimulado a manusear a obra, ouvindo assim um ruído constante que evoca diversas indagações e associações. O observador irá se questionar sobre a materialidade daquele objeto secreto, podendo ser uma moeda ou um diamante, no entanto, ele não encontrará uma resposta satisfatória.

O cerne desta obra é o constante questionamento e as diversas possibilidades que cada expectador irá criar, é uma abordagem lúdica para a produção do conhecimento. O ruído misterioso que supostamente ecoa da obra pretende reverberar em um eco reflexivo dentro do observador. O objetivo de Duchamp era evocar o barulho no leitor que ficará absorto na expectativa de descobrir o mistério de Um ruído Secreto.

Nas chapas de bronze, tanto na inferior como na superior, o artista escreveu uma combinação de palavras em inglês e em francês separadas propositalmente por espaços em brancos, conforme mostra a figura 42. Setas separam as palavras de forma a indicar sua continuidade a partir da placa inferior para a superior, no entanto, sem obter um significado, de forma que o ensaio torna-se ainda mais ambivalente.

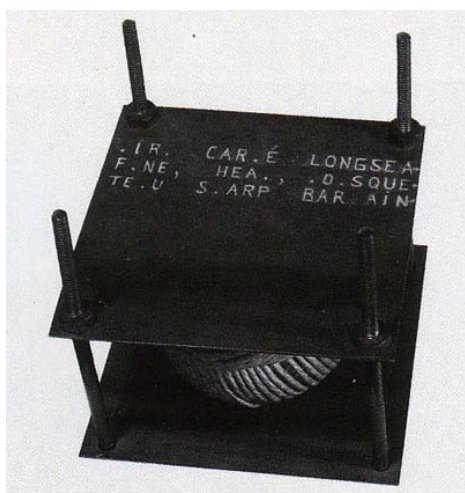


Figura 42 – Detalhes da obra Um ruído Secreto (1916)  
Fonte: TOUTFAIT, 2012

Estas obras deixam explícitas que o ato criador contemporâneo não é executado sozinho, o artista inicia um processo consistindo na escolha de um conceito que, posteriormente, será decifrado e interpretado pelo observador. Esta interpretação, por sua vez, é permeada por um conhecimento prévio que diz respeito às suas experiências. Este intercâmbio acaba por estabelecer uma relação de simbiose<sup>16</sup>, no qual tanto o artista como o observador são fatores fundamentais para o peso de uma obra de arte.

O conceito de arte contemporâneo mostra que a obra não ocorre isoladamente, que o centro não está no ato criador, e sim, está no público que faz o elo entre o artista e a obra. Em suma, a criação artística transforma-se em atividade, valorizando a experiência, conforme observa o historiador Rafael Cardoso Denis:

O design tende a se afastar da materialidade e caminhar em direção à experiência, ao uso e à emoção. Cada vez mais os objetos de design serão imateriais. O designer terá de aprender a projetar interações. Não basta projetar uma xícara, por exemplo. Daqui para frente será necessário projetar uma situação de consumo de bebidas quentes. É uma experiência de uso, de sociabilidade, de troca de informações. (CONTINUUM..., 2008. p. 25)



Figura 43 – Marilyn de Sangue – Vik Muniz (2001)  
Fonte: Lago (2009 p. 308)

A exploração do conhecimento prévio do público também é exacerbada de outra forma na arte de Vik Muniz: na reprodução a partir de imagens repetidas pela mídia e signos da comunicação em massa. Este recurso pode ser observado nas obras em que Muniz reproduz Marilyn Monroe em uma calda vermelha chamada Syrup (figura 43), na representação de Che Guevara através da utilização de feijões (figura 44) e na construção de Elvis Presley com calda de chocolate (figura 45).

<sup>16</sup> Amabis e Martho (2002 p. 42-44) explicam que o conceito de Simbiose foi criado pelo biólogo alemão Heinrich Anton de Bary e vem do grego *syn*, juntos, e *bios*, vida. O conceito refere-se a espécies de uma comunidade que apresentam relação ecológica próxima e interdependente. Um exemplo da simbiose é o mutualismo, no qual espécies se associam e interagem de forma a ambas obterem benefícios.



Figura 44 – Che Guevara – Vik Muniz  
Fonte: ZUPI, 2012



Figura 45 – Elvis Duplo – Vik Muniz (1999)  
Fonte: BALTIC, 2012

Estas três obras permitem a reflexão a cerca de questões importantes como o ato de copiar, arte feita a partir de elementos inusitados, aproximação da arte de Muniz com a Pop Arte:

- A reprodução ocupa um espaço importante no trabalho do artista. Esse recurso traz à tona a reflexão sobre a legitimidade do ato de copiar. Segundo Muniz

(2007 p. 89) “copiar é ampliar o valor simbólico de uma imagem através da infusão de uma nova tecnologia ou experiência, modernizando assim sua abordagem retórica”. A cópia apresenta-se na trajetória de Muniz como uma ferramenta para a construção do futuro. Além disso, também é uma forma de enaltecer os artistas que o antecederam e foram subsídio essencial para formar a base sólida para que ele pudesse traçar um caminho estético.

- A utilização de elementos orgânicos como a calda de chocolate e o feijão investiga temas relacionados à percepção e à memória. Estas obras de Marilyn Monroe, Che Guevara e Elvis Presley nos permitem a comparação com o trabalho do artista californiano Edward Ruscha. Assim como Muniz, Ruscha fazia uso de uma série de elementos incomuns para concepção de uma obra, como pólvora, suco de carne, alimentos, flores e graxa. O trabalho do artista estabelecia uma linguagem própria através da abordagem analítica da imagem, na qual ele doava fisicalidade, matéria e volume as palavras, conforme mostra os trabalhos desenvolvidos em 1973 (figuras 46 e 47).



Figura 46 – Composição feita de catchup e gema de ovo sobre tela – Ed Ruscha (1973)  
Fonte: ED RUSCHA, 2012



Figura 47 – Manchas de sangue sobre Cetim – Ed Ruscha (1973)  
Fonte: ED RUSCHA, 2012



Ruscha participou da 35ª Bienal de Veneza em 1970, na qual ele criou uma sala coberta com 360 folhas de papel que haviam sido mergulhadas em Chocolate Nestlé. As folhas eram dispostas nas paredes de forma a parecer um telhado feito de delicadas telhas de chocolates. (ED RUSCHA, 2012)

- As obras de arte assumem formas diferentes quando reinterpretadas ao longo da história. O recurso de apropriação como prática artística é observado em momentos anteriores da história da arte, a exemplo disso temos o movimento da década de 60, a Pop Arte. Este termo surgiu pela primeira vez em um artigo escrito pelo crítico Lawrence Alloway, designando o interesse dos artistas em criar arte através da cultura popular, através de imagens que tinham íntima relação com a realidade popular, observa Dempsey (2010 p. 217).

As primeiras obras que ganharam notoriedade eram feitas através de colagens de anúncios recortados de revistas populares, recurso observado no trabalho de Richard Hamilton (figura 48). Ao utilizar este material os artistas ironicamente estabeleciam o valor inverso proposto pelas distinções sociais da época: levar a cultura de massa a um patamar elevado, o da cultura ocidental. A obra permite o questionamento sobre o significado de elevado e de inferior, de elitista e de democrático.



Figura 48 – O Que exatamente toma os lares de hoje tão diferente, tão atraentes? – Richard Hamilton (1956)  
Fonte: McCarthy (2002 p. 7)

Dentro deste contexto, é possível posicionar o artista Andy Warhol como um dos expoentes da Pop Arte Americana, segundo Argan (1992 p. 688). Sua obra se caracterizava pela “documentação objetiva dos feitiços-símbolo da civilização de consumo”. Warhol escolhia uma iconografia reconhecível instantaneamente e as transformava em mercadorias, ao utilizar a transposição fotográfica e o processo de serigrafia<sup>17</sup> para reproduzir diversas imagens repetidas. Esse processo refletia sobre a análise da transformação mecânica a qual a imagem é submetida, através dos meios de comunicação de massa.

McCarthy (2002 p. 42) destaca que em 1962, “a ocasião da morte de Marilyn Monroe e a adoção da serigrafia deram a Warhol seu primeiro grande ícone e um veículo apropriado para lembrá-la”.



Figura 49 – Díptico de Marilyn – Andy Warhol (1962)  
Fonte: McCarthy (2002 p. 41)

<sup>17</sup> Serigrafia: Segundo Gavin e Paul (2009 p. 54) a serigrafia, ou silk screen, não é um método de impressão de grandes tiragens, trata-se de um processo versátil que permite a reprodução em uma quantidade razoável de substratos. A serigrafia “impõe uma imagem em um suporte forçando a passagem da tinta por uma tela que contém o design.



A figura 49, Díptico de Marilyn, expõe o trabalho no qual Warhol escolheu um fotograma<sup>18</sup> de publicidade de Monroe. Este fotograma expunha a atriz jovem, no auge de sua carreira, com os cabelos levemente despenteados, com os lábios ressaltados com batom vermelho, com um olhar sonolento e profundo. O artista recortou o fotograma de forma a destacar ainda mais Monroe. A obra se constrói através da repetição obsessiva da figura. Posteriormente, Warhol utiliza a serigrafia aliada a tons monocromáticos para reproduzir Monroe borrada e quase apagada, o que por sua vez permite a sugestão da “corrida acalorada de uma impressora”, observa McCarthy (2002 p. 42).

A obra foi realizada no mesmo ano em que a artista morreu e sua história de vida trágica foi revelada para as massas. É possível perceber na obra que a figura de Monroe evolui de uma harmonia complementar<sup>19</sup>, cujos detalhes estão bem definidos, seguida por uma sequência de tons monocromáticos<sup>20</sup> caracterizados intencionalmente pela descarga irregular de tinta, que por sua vez causa um efeito de falha na impressão, sugerindo o desaparecimento. Ao fazer essas associações, Warhol refletia questões importantes como a retirada da mitificação gradual de Monroe - assim como ocorreu na vida real.

Fraser e Banks (2007 p. 12) afirmam que “não é coincidência que o uso mais forte da cor é encontrado com frequência onde alguém está tentando lhe vender alguma coisa”. A harmonia complementar, portanto, tentava elucidar que a super exposição de Monroe na mídia tornou-a uma mercadoria da sociedade, que estava no ápice do sucesso. Já os contrastes do preto e do branco mostram justamente o oposto: a perda desse status e o desaparecimento na mídia.

O efeito de repetição na obra torna Monroe um produto fabricado, reduzindo-a a um ícone midiático, na qual a duplicação de seu rosto representa também a falta de conhecimento sobre a verdadeira personalidade da artista.

Costa (2009) reintera:

---

<sup>18</sup> Trata-se de uma unidade do filme fotográfico depois de processado, ou seja, do negativo. Isto significa que um filme de 36 poses gera, portanto, 36 fotogramas. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2012).

<sup>19</sup> Fraser e Banks (2007 p. 42-43) explicam que os esquemas de cores são chamados de harmonias por alguns autores. “Neste contexto, harmonia se relaciona com a expectativa de equilíbrio total ou neutralidade do olho/cérebro”, ou seja, ao utilizar o círculo cromático de maneira apropriada é possível selecionar combinações de cores que se equilibram uma a outra, de forma a causar uma aparência atraente no substrato na qual será utilizada. O esquema complementar é composto por cores em lados opostos no círculo cromático.

<sup>20</sup> Fraser e Banks (2007 p. 42-43) afirmam que o esquema monocromático é baseado em um “único matiz, com variações criadas inteiramente pelo ajuste de brilho ou de saturação”.

Contudo os ídolos se desgastam. Maryllin, (...), aparece nos primeiros quadrantes de Warhol radiante e cheia de cores, enquanto que, no decorrer da tela, sua mesma imagem perde cor, passa para o preto e branco e, enfim, sugere desaparecer. Assim são as figuras da cultura de mídia. Por um instante nos parecem projetar o sucesso e a glória, com o tempo perdem o seu poder de fixação na mente do público. Com isso, a indústria a retira de cena e a relega ao ostracismo frustrante, elegendo outras para ocupar o seu lugar. (COSTA, 2009, p.05)

Adorno (2002) nos ajuda a pensar ideias estabelecidas por Warhol quando reflete sobre a manipulação da imagem do ídolo por parte da mídia, a qual ao mesmo tempo em que expõe o ícone ao um elevado valor simbólico também o deixa desaparecer, dando espaço para que outros assumam o seu lugar.

A indústria cultural perfidamente realizou o homem como ser genérico. Cada um é apenas aquilo que qualquer outro pode substituir: coisa fungível, um exemplar. Ele mesmo como indivíduo é absolutamente substituível, o puro nada. (ADORNO, 2002, p. 26)

A obra Díptico de Marilyn também explora a ambiguidade semântica da imagem, pois a forma como a artista é disposta faz referência tanto a maneira como figuras religiosas eram representadas na antiguidade, como se confunde com as representações de “Madona dos tempos modernos”, ressalta McCarthy (2002 p. 42).



Figura 50 – Maria Madalena – Pietro Perugino  
Fonte: UM MINUTO DE ARTE, 2012

Ao analisarmos obras do Renascimento é possível refletir a referência da serenidade etérea na representação religiosa. A aproximação pode ser observada através de obras de Pietro Perugino, como por exemplo, na representação de Maria Madalena, figura 50. Importante artista da Alta Renascença Italiana, suas obras se destacavam pela predominância de temas religiosos e pela sensação de profundidade, conforme observa Gombrich (1999 p. 315).



Figura 51 – Foto de Madonna no filme *Surpresa de Shangai* (1986)  
Fonte: MADONNA, 2012

A ambiguidade semântica acontece quando comparamos as representações de Maria Madalena a da cantora Madonna (figura 51), cantora pop considerada pela revista *Time* uma das 25 mulheres que mais influenciaram o mundo (TIME SPECIALS, 2012). Assim como Marilyn Monroe, Madonna desperta o imaginário coletivo através de um simples estímulo visual, marcando a imagem da nova mulher e de padrões a serem seguidos. McCarthy (2002 p. 42) finaliza afirmando que Monroe parece “ser tanto a corporificação do prazer carnal quanto a imagem da perfeição etérea e santa, especialmente porque no díptico seu semblante aparece e desaparece da vista”,

A aproximação entre a arte de Muniz e de Warhol acontece através da quebra de consensos, da incorporação artística do cotidiano e pela afirmação de que a arte pode ser vivida através do dia a dia. Essas características são facilmente observadas através de obras como a Marilyn de Sangue (2001) e Elvis Duplo (1999), figuras 43 e 45, que fazem parte da exposição feita em Paris intitulada A partir de Warhol, comentada por Vik Muniz no trecho abaixo:

Warhol também é um grande apropriador de imagens. Ou melhor: um notável copiador – que é algo distinto. Trabalhar da mesma forma que ele – e sobre a obra dele – era algo que desejava fazer e que essa exposição felizmente permitiu. A série é uma espécie de *sampler de técnicas* e atitudes a que já me dedicara e que, apresentada em conjunto, poderia parecer desconexa. Reunida, porém, encontrou uma coerência, desenvolveu um sentido, um mesmo caminho, uma filosofia comum: a arte de Warhol, o estudo da imagem como algo plano, imediatamente reconhecível, que integra o mundo do espectador. (MUNIZ, LAGO, 2009 p. 306).

A produção contemporânea permite refletir que a arte converteu-se em um grande jogo de linguagem que incorporou novas realidades conceituais e plásticas, na qual o universo cotidiano tornou-se uma possibilidade de exploração para o artista.

Diversos são os novos artistas contemporâneos que exploram a riqueza da materialidade do cotidiano. O trabalho da artista britânica, Jane Perkins, traz proposições semelhantes à de Vik Muniz quando sua obra explora um jogo de sinestesia, no qual retratos icônicos são construídos através da utilização de materiais industriais. Perkins graduou-se em 2006 e desde a faculdade interessou-se por temas ligados a reciclagem.

Perkins decidiu estudar têxteis na Faculdade de Artes e Tecnologia em Somerset. Inspirando-se nas cabeleireiras do Equador que punham todo o tipo de materiais no cabelo - descobriu-as enquanto estudava para a sua tese - no último ano da faculdade começou a fazer alfinetes decorados com jóias partidas, brinquedos e outros objetos pequenos. Chamando-lhes "Alfinetes de Memória", recolhia objetos pessoais da infância para fazer estas peças, tornando cada uma delas totalmente única. (OBVIOUS, 2012)

Em 2008, ela iniciou um trabalho chamado *Plastic Classics*, que consistia na reinterpretação de obras de arte famosas. Perkins utilizou como matéria prima obras de impressionistas como Henri Matisse e Claudet Monet, mas a celeuma de seu

trabalho consistiu em diversas reinterpretações de Mona Lisa de Leonardo da Vinci (figura 52) e do quadro Sunflowers (Girassóis) de Vincent Van Gogh.



Figura 52 – Mona Lisa – Jane Perkins (2008)  
Fonte: BLUEBOWERBIRD, 2012

Além disso, a artista também utiliza ícones da mídia e da sociedade de consumo como subsídio para seus trabalhos. Dentre as personalidades escolhidas destacam-se, o presidente americano Barack Obama, o líder político africano Nelson Mandela, a rainha Elizabeth II e Marilyn Monroe (figura 53).



Figura 53 – Marilyn – Jane Perkins (2008)  
Fonte: BLUEBOWERBIRD, 2012

Perkins primeiramente reunia diversos materiais como bolinhas de gude, conchas, esferas, brinquedos de plástico, botões e miçangas que pegava em lojas de segunda mão ou em ferros velhos. A partir dos materiais encontrados ela trabalhava em algo novo. Nenhuma cor era adicionada aos substratos, a matéria prima deveria permanecer exatamente da maneira como foi encontrada. A artista utilizava uma fotografia como base e lentamente fixava cada objeto de maneira minuciosa. (BLUEBOWERBIRD, 2012)

As obras de Perkins promovem sinestésias semânticas, pois o expectador depara-se com o efeito da ironia ao ver uma obra de arte reconhecida pela cultura imagética ser reconstruída a partir de materiais que foram jogados fora e, portanto, destituídos de valor algum. O trocadilho semântico consiste no fato de que a ligação entre o expectador e a obra surge justamente a partir desses pequenos fragmentos que vão evidenciar, através da observação, o cotidiano de cada pessoa que se postará em frente à obra. O garfo, o botão ou o brinquedo de plástico serão os elementos de conexão e de identificação entre o elo obra-expectador.

É possível perceber que a arte contemporânea estimula, acima de tudo, o descondicionamento do olhar e das perspectivas de ver o mundo. Além de refletir sobre como o conceito de arte vem se modificando ao longo dos anos, é importante também observar que o descondicionamento do olhar ganha notabilidade no campo do design. Essa inovação técnica e configurativa, baseada na resignificação da materialidade dos objetos, já era observada na Itália na metade dos anos 60. Neste período arquitetos e designers iniciaram experiências com novos materiais. Bürdek (2006 p. 125) afirma que o que fomentou o trabalho dos italianos foi o desenvolvimento das tecnologias, que enriqueceram a metodologia do projeto. Além disso, a multiplicidade cultural foi importante no desdobramento de uma rica variedade formal.

Dempsey (2010 p. 181-182) explica que a abstração orgânica, trata-se de uma característica que permeou o trabalho de toda uma geração de designers de mobiliário, sobretudo na Escandinávia, Estados Unidos e na Itália. Também conhecida como abstração biomórfica é marcada pelas “formas arredondadas, baseadas naquelas que se encontram na natureza”.

A inovação técnica proposta pelos designers italianos Achille e Pier Giacomo Castiglioni possuíam uma conotação fortemente orgânica e exerceu papel fundamental na reconstrução do pós-guerra. Esse período é significativo para o



design, pois abre espaço para utilização de novos materiais, sobretudo do plástico, além do objeto ser reduzido a formas espontâneas que realçam a estrutura e a matéria prima do projeto.

A cadeira Mezzadro (figura 54) merece atenção especial, uma vez que ilustra o debate sobre a relação entre a arte, o design e a tecnologia. O banco é uma espécie de *ready-made*, pois faz a junção de objetos previamente desenvolvidos com propósitos diferentes. O assento é composto por 4 peças: uma estrutura de aço achatado cromado cuja fixação superior é feita através de uma trava que é utilizada em rodas de bicicleta, enquanto a parte inferior é composta por um pé em bétula maciça. Já a parte destinada para sentar trata-se de um assento de trator em metal esmaltado. Afonso (2010 p. 22) afirma que a justaposição entre a estrutura de aço, o assento e a base de bétula se estruturam de maneira a formar pontos de suporte exatos necessários para tornar o banco estável, conforme mostra a figura 55.



Figura 54 – Banco Mezzadro – Achille e Pier Giacomo Castiglioni (1957)  
Fonte: ACHILLECASTIGLIONI, 2012



Figura 55 – Estabilidade do Banco Mezzadro  
Fonte: ACHILLECASTIGLIONI, 2012

Outro exemplo que lembra as propostas de *ready-made*, produzido pelos irmãos Castiglioni, foi o banco Sella, figuras 56, 57 e 58. Este foi inspirado no banco do ordenhador de vacas, figura 59, que trata-se de um assento com uma perna só. O banco era preso à cintura do ordenhador através de uma faixa de couro a fim de evitar que o profissional infectasse suas mãos entrando em contato com outros objetos durante o momento da retirada do leite do animal. Levando em considerações estas questões, percebemos que Sella pretendia ser um assento provisório de apoio. O uso inusitado de materiais é evidenciado quando os designers escolhem um selim de bicicleta acoplado a uma base de aço cromado.



Figura 56 – Banco Sella – Achille e Pier Giacomo Castiglioni (1957)  
Fonte: ACHILLECASTIGLIONI, 2012



Figura 57 – Forma de utilizar o Banco Sella  
Fonte: ACHILLECASTIGLIONI, 2012



Figura 58 – Detalhes do Banco Sella  
Fonte: ACHILLECASTIGLIONI, 2012

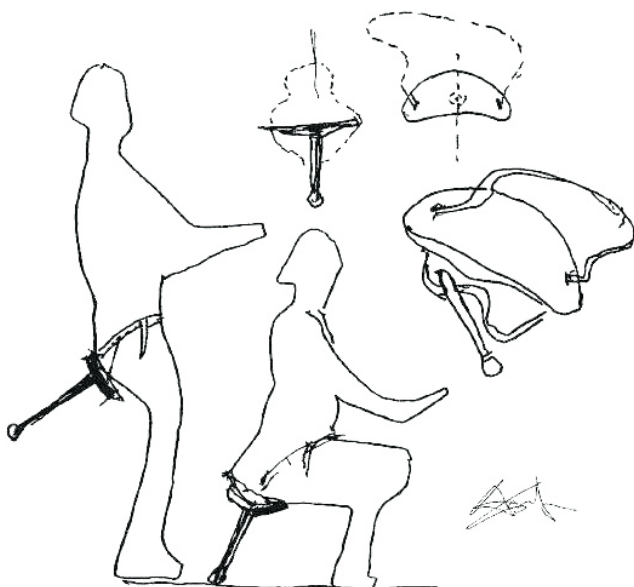


Figura 59 – Banco do ordenhador de vacas  
Fonte: Afonso (2010 p.32)

É possível perceber que o novo estilo que dominava o mobiliário italiano era marcado pela reconstrução associada às recentes tecnologias descobertas na época. As cadeiras Mezzadro e Sella são um desafio à lógica produtiva e funcional, criando um curto circuito com as expectativas do usuário. Bürdek (2006 p. 127) destaca que “o manejo, próximo ao lúdico, com formas, materiais e cores, marca indelevelmente” os produtos italianos.

A brincadeira com as conotações simbólicas e funcionais através de elementos orgânicos é destacada por Dempsey:

As inovações tecnológicas (tais como as novas técnicas de curvar a madeira e os novos laminados feitos com vários materiais) permitiram aos designers de mobiliário criar projetos cada vez mais orgânicos. Isso, aliado à percepção geral de que as formas arredondadas eram mais confortáveis, contribuiu para que o mobiliário orgânico parecesse ao mesmo tempo arrojada e acolhedor. (DEMPSEY 2010 p. 182)

O trabalho de Achille e Pier Castiglioni surge da observação minuciosa das coisas e atitudes do cotidiano. Eles conseguiram extrair diversas ideias interessantes a partir do que aparentemente era insignificante. Os irmãos ironizam com a configuração e recomposição dos elementos de forma a exacerbar o pluralismo do design pós-moderno. Cardoso observa:

A marca registrada da pós-modernidade é o pluralismo, ou seja, a abertura para posturas novas e a tolerância para posições divergentes. Na época pós-moderna, já não existe mais a pretensão de encontrar uma única forma correta de fazer as coisas, uma única solução que resolva todos os problemas, uma única narrativa que amarre todas as pontas" (CARDOSO, 2008 p. 234-235)

Percebermos uma aproximação das propostas de Vik Muniz, uma vez que o design italiano além de explorar o reaproveitamento dos materiais, mostra-se comprometido em comunicar emoções. O design passa a ser definido como uma atividade que veicula mensagens, cria estímulos, provoca reflexões e desperta emoções.

Ao pensar no reaproveitamento de materiais e em usos inesperados é possível pensar também no trabalho dos designers brasileiros, Fernando e Humberto Campana, mais conhecidos como Irmãos Campana. Ocupam espaço importante nas discussões sobre arte e design, pois trazem uma linguagem híbrida, cuja trajetória é marcada não só por práticas de reaproveitamento, mas também pela investigação dos materiais e os desvios de função. Cresto e Queluz (2008-2009 p. 128) afirmam que "Os irmãos Campana podem ser considerados os designers brasileiros de maior destaque na imprensa internacional na atualidade".

Em 1989, ocorreu a primeira mostra de seus trabalhos, intitulada Desconfortáveis. Esta exposição trazia peças que anunciavam a ruptura com a funcionalidade, pois os mobiliários eram confeccionados sem acabamento aparente,

utilizando chapas de metal, como as cadeiras Positivo/Negativo com encostos em espiral (figura 60).



Figura 60 – Cadeiras Positivo/Negativo da série Desconfortáveis – Vik Muniz (1989)  
Fonte: ART BONOBO, 2012

Cresto e Queluz (2008-2009 p. 129) explicam que as cadeiras causavam uma espécie de estranhamento no observador, em função da “frieza do material” e da “rigidez das formas”:

Na exposição Desconfortáveis, as cadeiras e sofás feitos em ferro e cobre transmitiam visualmente a sensação desagradável da dor e não ofereciam aspectos geralmente esperados de um móvel: conforto, beleza, harmonia, ergonomia e não eram um convite ao uso. Eram objetos que causavam certo estranhamento pelo caráter indefinido de sua natureza: eram móveis e ao mesmo tempo eram esculturas, rompendo com os aspectos prático e funcional. (ANAIS DO VI FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE, 2008-2009 p. 129).

Esta exposição não teve a repercussão planejada, no entanto, em 1998, participam da mostra no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMa), com curadoria de Paola Antonelli. Esta exposição foi responsável por torná-los conhecidos no mundo contemporâneo. Lucca (2010 p. 45) comenta que o grande diferencial destes designers é que “enquanto o design internacional caminhava para a industrialização, Fernando e Humberto seguiram em outra vertente. Resgataram o trabalho artesanal, teceram novas superfícies e valorizaram materiais muitas vezes considerados lixo”.



Um exemplo da utilização de substratos que causam um estranhamento no observador, por não serem usualmente utilizados em objetos de design, é a cadeira Anêmona (figura 61 e 62). Ela é composta por metros de mangueira de PVC amarrados a uma estrutura metálica, cuja proposição inicial era achar uma solução para o uso de materiais do dia a dia no design. (CAMPANAS, 2012).

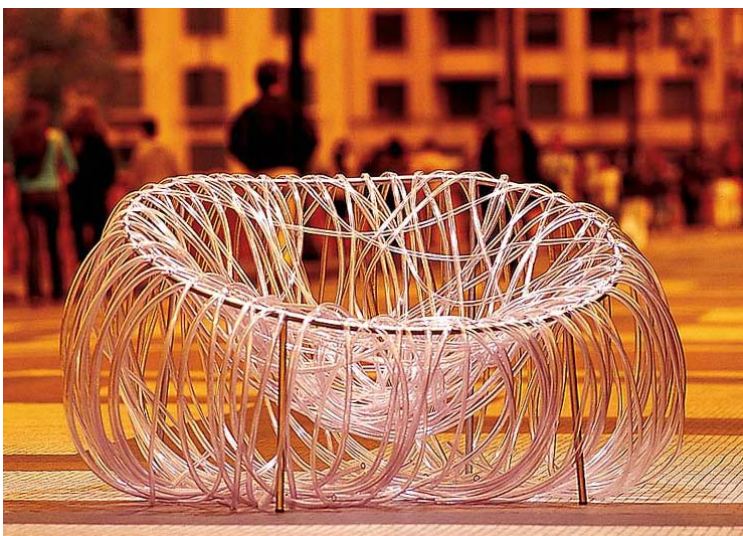


Figura 61 – Cadeira Anêmona – Irmãos Campana (2001)  
Fonte: CAMPANAS, 2012



Figura 62 – Forma de utilização da cadeira Anêmona  
Fonte: CAMPANAS, 2012

É possível perceber que as mangueiras escolhidas são propositalmente transparentes para se assemelhar com o meio de sobrevivência de uma anêmona, a água. A mangueira foi utilizada como substrato justamente para fazer alusão aos tentáculos de uma anêmona, de maneira a acolher e envolver o usuário.



Além disso, as mangueiras são utilizadas da mesma forma como são encontradas, sem nenhum acabamento de tinta ou verniz, são simplesmente amarradas à estrutura, sugerindo praticidade e leveza. Distanciando-se do convencional, a escolha por utilizar o substrato exatamente como ele é descartado incita a discussão sobre as interferências do homem no espaço natural e nas inúmeras possibilidades de reaproveitamento desses materiais entendidos como lixo e/ou descartáveis.

Lucca (2010 p. 48) comenta que a brasilidade permeia toda a obra dos Irmãos Campana, pois “é nas riquezas das florestas brasileiras, nos camelôs de rua, nos casebres de taipa e nas mais variadas manifestações artísticas” do Brasil que eles buscam inspiração para suas criações, no qual há uma zona limítrofe entre arte e design.

A cadeira Vermelha (figura 63) é exemplo importante para refletir a brasilidade inserida no trabalho destes designers. Ela é composta de cerca de 500 metros de corda tingida, minuciosamente entrelaçadas em uma estrutura de aço inoxidável. O projeto foi responsável pela projeção internacional do Irmão Campana, após sua exposição no MoMa. (CAMPANAS, 2012)



Figura 63 – Cadeira Vermelha – Irmãos Campana (1993-1998)  
Fonte: CAMPANAS, 2012

Ao observarmos essa composição dinâmica da cadeira é possível perceber que existe uma união entre o industrial, através da estrutura de aço, e do artesanal esboçado no método peculiar de entrelaçamento do substrato. A Cadeira Vermelha traz o simbolismo agregado dos trançados, o que por sua vez permite a aproximação do trabalho artesanal indígena.

A confecção de trançados representa uma atividade contínua no calendário indígena, inclusive porque constitui importante fonte de renda para muitos povos indígenas, entre os quais os Baniwa, Kaiabi, Wayana, Aparai, e os Waiãpi que habitam o estado do Amapá, os quais executam e transacionam cestos no comércio regional e através das associações indígenas. (FUNAI, 2007 p. 126)

Assim como os Irmãos Campana, os índios que habitam a região norte da Amazônia empregam diferentes matérias primas na confecção dos trançados, como folhas, tiras de diversos tipos de cipós, talos da planta silvestre arumã, entre outros. Além disso, a fabricação dos trançados não é um ato espontâneo, mas sim, uma série de técnicas que são obedecidas e dominadas através do aprendizado evolutivo, observa Velthem (2007).

A aproximação entre o trabalho dos Irmãos Campana e do artesanato indígena também pode ser pensada por meio da escolha da cor utilizada no primeiro exemplar que ganhou destaque no MoMa, o vermelho. O pigmento vermelho é extraído de uma planta chamada, urucum. A descoberta desta fonte natural de corante remonta das sociedades indígenas da época do descobrimento, na qual o tingimento do corpo, dos cabelos e artefatos era uma manifestação cultural de importante significado, observa Rohde, Silveira e Vargas (2006)

A cadeira se constrói através da materialidade do trançado que provoca o desejo de tocar ou experimentar, reforçando a ideia do despertar de emoções. Além disso, há uma mistura entre o tradicionalismo (a brasilidade) e do ato inovar (materialidade do cotidiano).

As proposições dos Irmãos Campana e de Muniz convergem a um mesmo ponto quando mostram que a arte e o design contemporâneo abrigam uma área múltipla: rica em hibridismos e movimentos de transgressão. Cardoso (2008) complementa sobre o ecletismo do design quando afirma:

Não resta dúvida de que há espaço para todos, principalmente se alargarmos os horizontes para pensar o design em seu sentido maior: como

uma área múltipla, capaz de abarcar desde a criação de interfaces de navegação visual até o reaproveitamento de garrafas PET, como um meio profissional plural, que posso acomodar, sem faccionismo, produções tão diversas quanto os móveis dos irmãos Campana e os quadros de Angeli. (CARDOSO 2008 p. 252-253)

Esses movimentos de transgressão que consistem no descondicionamento do olhar e das perspectivas de ver o mundo, primeiramente, causam um estranhamento no espectador. No entanto, posteriormente, o observador é involuntariamente incitado a misturar-se à obra, evocando suas emoções e construindo significados.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base no presente estudo, é possível perceber que Vik Muniz, desde pequeno, expressava características muito peculiares de observar o mundo, a exemplo disso, destaca-se sua curiosa experiência da infância em documentar as mudanças de uma mancha de umidade na parede.

Seus primeiros trabalhos revelam características fortes que vão permear grande parte de sua produção: cada obra de arte era fundamentada em um estudo minucioso dos objetos com relação às suas funcionalidades, avaliando também as potencialidades de cada substrato escolhido. Além disso, o artista incitava respostas físicas e perceptuais no expectador, através de um jogo entre o humor, a ironia e cognição, ferramentas potenciais para apreciação/interação de uma obra.

Foi a partir de 1996, com a série “Crianças de Açúcar”, que Muniz firma seu caminho estético, primando pelo estudo dos objetos e substratos, tirando-os do senso comum e permitindo interpretações polissêmicas sobre suas representações.

Frente às possibilidades apresentadas pela tecnologia, Muniz passou a empregar a fotografia como meio de representação de suas instalações. Essa inserção na criação artística foi um elemento essencial em seu trabalho, pois abriu novos caminhos e concepções para a produção, uma vez que muitas de suas criações eram compostas por materiais perecíveis. O caráter propositalmente efêmero reforçava a necessidade do registro fotográfico. Ao trabalhar com substâncias comestíveis como o chocolate, a pasta de amendoim ou a geleia, Muniz revela uma distinta dimensão de significado da imagem: o paladar, impelindo ao expectador a memória do gosto dessas substâncias.

Da escultura à fotografia, as obras de Muniz passaram a significar através da imagem, como uma ideia, lançando o artista a criar planos vazios, no qual gradativamente as suas esculturas tornavam-se bidimensionais e a necessidade do observador circundar uma escultura perdeu seu sentido. A tecnologia passa então a ser um suporte de divulgação na própria criação do objeto artístico. No entanto, é importante perceber que a tecnologia não é empregada de forma determinista e mecanicista, ou seja, para acelerar a produção em série e a compra em grande escala, como ocorre na indústria. A apropriação do aparato técnico é apenas uma forma de expressar e perpetuar uma ideia, a fim de uma percepção singular, conduzida por cada expectador. Sendo assim, a arte de Muniz entra em choque com

a indústria de consumo, visto que critica padrões estabelecidos, desvia a função original dos objetos da indústria capitalista, propõe novas formas de reaproveitamento de materiais descartados pela sociedade, além de brincar ironicamente com os ícones produzidos pela mídia. Por outro lado, faz parte de um mercado de arte.

Foi frequentemente notado que o trabalho de Muniz consiste em uma constante revisão da história da arte, uma vez que toma como referências imagéticas obras de importantes artistas como Jean-Baptiste Camille Corot, Caravaggio, Botticelli, Correggio, Leonardo da Vinci, Jackson Pollock, Andy Warhol, entre outros. Desta forma, o passado é utilizado como embasamento para a construção do futuro, para a visão crítica do presente. Muniz traz conceitos antigos, mistura a eles a tecnologia e o substrato, trazendo à tona situações de estranhamento que vão se conectar diretamente com as experiências do indivíduo. A arte de Muniz traz, portanto, a mudança cultural na abordagem de determinada imagem, além de instigar o expectador a ter uma participação ativa na apreensão da obra.

Essas associações nos permitiram descobrir que a criação artística contemporânea propõe o centro do objeto artístico não mais como a obra de arte e, sim, o processo, apagando e/ou tensionando as fronteiras da autoria, dando agência ao sujeito. Este agora vai extrapolar a função de apenas observador, participando de forma ativa na produção de significados. É importante ressaltar que a interpretação/ação do usuário é somada ao seu conhecimento e às experiências vivenciadas: ao observar uma obra o expectador estará juntando a proposta do artista com sua experiência, sua opinião, sua vivência e sua percepção individual. O foco da arte migra do objeto para o conceito, elaborado agora de modo coletivo, a experiência do usuário e os conceitos agregados ganham uma dimensão maior no ato criativo.

Nesse contexto, a percepção ocupa o papel de protagonista, pois será permeada pela experiência individual do expectador. O valor simbólico atribuído a cada interpretação de uma mesma peça de arte ou de um mesmo objeto será único e particular. Este intercâmbio acaba por estabelecer uma relação de simbiose, no qual tanto o artista como o observador são fatores fundamentais para o peso de uma obra de arte.

O trabalho com as crianças da Cracolândia despertou o interesse de Muniz para uma nova possibilidade: a arte construída através de resíduos. As séries *Ulterior*, *Imagens de Sucata* e *Imagens do Lixo* são importantes trabalhos que vão embasar a produção do documentário *Lixo Extraordinário*. Nesse momento vemos uma nova característica delimitar a arte de Muniz: a brincadeira com a mudança de escala. Os resíduos eram minuciosamente selecionados e dispostos de maneira a formar as nuances, sendo que cada objeto tinha seu tamanho original preservado. O artista queria estabelecer uma relação ergonômica, na qual o observador veria um pneu na fotografia diminuta, por exemplo, e, automaticamente sua memória reconheceria aquele objeto e suas reais proporções. A ilusão de ótica assume então um papel fundamental nas representações, uma vez que quando observadas de longe as obras revelariam uma determinada configuração e quando analisadas de perto seria possível desvendar cada fragmento de sua composição.

O termo 'desviar' parece um dos principais verbos aptos a qualificar o trabalho desenvolvido por Vik Muniz, uma vez que ele reutiliza substratos, criando um curto circuito diante do que o observador espera e do que ele encontra nas imagens que se afastam dos regimes convencionais de percepção.

Essa prática de transferência semântica exacerbada no trabalho de Muniz se aproxima aos princípios do movimento de contestação Dadaísta. O estudo de algumas obras de Francis Picabia e de Marcel Duchamp permitiu a conclusão de que a aproximação ocorre através da ruptura com as expectativas convencionais do público em relação à obra de arte, através de trocadilhos não só verbais como visuais. Os artefatos são deslocados de seu contexto habitual e inseridos em uma significância estética, desta forma, percebemos que as dimensões estéticas e utilitárias dos objetos tornam-se conceitos passíveis de mutação. Além disso, geralmente as obras dadaístas tinham o caráter efêmero e as exposições continham um grande número de objetos descartáveis.

Muniz se aproxima das proposições do Pop Arte quando explora o conhecimento prévio do público e o recurso de apropriação como prática artística, reproduzindo imagens repetidas pela mídia e signos da comunicação em massa, como Marilyn Monroe, Che Guevara e Elvis Presley. Além de fazer uma revisão da história da arte, a cópia apresenta-se na trajetória de Muniz como uma ferramenta para discutir o tempo e o espaço presentes no ato da criação da obra e da fruição.



Comparativos feitos com os trabalhos de Vik Muniz e do expoente da Pop Arte, Andy Warhol, colaboraram para conclusão de que a aproximação destes dois contextos acontece através da quebra de consensos, da incorporação artística do cotidiano e pela afirmação de que a arte pode ser vivida através do dia a dia. A produção contemporânea permite refletir que a arte converteu-se em um grande jogo de linguagem que incorporou novas realidades conceituais e plásticas, na qual o universo cotidiano tornou-se uma possibilidade de exploração para o artista.

O pluralismo do design pós-moderno e a proposta de descondicionar o olhar/corpo do expectador na incorporação do cotidiano ocupam espaço importante com as inovações técnicas propostas pelos designers italianos Achille e Pier Giacomo Castiglioni e pelos usos inesperados e reaproveitamentos propostos pelos Irmãos Campana. Com base nisso, é possível afirmar que esses objetos do design não demonstram apenas funcionalidade ou uma conjectura, eles transmitem emoção, informação e significado crítico. Os materiais e as técnicas utilizadas na construção dessas peças são essenciais para se obter possibilidades heterogêneas e descondicionar as pessoas.

Objetos passam a expressar tempo e cultura, de forma que o produto do design contemporâneo abriga não só qualidades funcionais, mas também estéticas, sociais, simbólicas, críticas e emocionais intrínsecas. A produção contemporânea, portanto, assume um caráter híbrido e permissivo, no qual é possível brincar e fazer sobreposições com estilos, formas, cores, tempos funções e valores.

Os designers acabam por assumir um papel cada vez mais importante perante a evolução da sociedade, pois estarão diretamente comprometidos em propor novas soluções, revalorizando o comum, inovando sua forma, adquirindo significados diversos em suas metáforas e sinestésias semânticas. Podemos concluir que o designer assume então o papel de artista, pois a partir do domínio das técnicas e através do estudo dos meios mais adequados, ele é capaz de resolver os problemas de design e as necessidades da sociedade, independente de qualquer preceito estilístico. Portanto, a arte e o design borram seus limites, estabelecendo um rico diálogo, estabelecendo relações de proximidades de modo a somar, contribuir e ampliar a ação da própria área.

## REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. Dada e Surrealismo. In: STANGOS, Nikos. **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e Sociedade**. 5ª. ed., São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AMABIS, José Mariano; MARTHO, Gilberto Rodrigues. **Fundamentos da Biologia Moderna**. 3ª edição. São Paulo: Moderna, 2002.

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **Impressão & Acabamento**. Porto Alegre: Bookman, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 32ª edição. São Paulo: Cultrix, 1994.

BUENO, Alexei; MUNIZ, Vik. **Lixo Extraordinário**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Editora G. ERMAKOFF, 2010.

BÜRDEK, Bernhard E. **História, teoria e prática do design de produtos**. São Paulo: Edgar Blücher, 2006.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. 3ª edição. São Paulo: Edgard Blücher, 2008.

CAVALHEIRO, Edgard. **Monteiro Lobato: vida e obra**. São Paulo: Companhia Distribuidora de Livros, 1955.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas & Movimentos: Guia Enciclopédico da Arte Moderna**. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ELGER, Dietmar. **Dadaísmo**. Kohn: Taschen, 2010.

ELKINS, James. **O mais interessante a se fazer com a representação**. In Obra incompleta. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2004.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 2ª edição. São Paulo: Edusp - Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

FRASER, Tom; BANKS, Adam. **O guia completo da cor**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. 16ª edição. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1999.

HERKENHOFF, Paulo. **VIK**. Rio de Janeiro: Editora Aprazível, 2009.

HESKETT, John. **Desenho Industrial**. 2ª edição. São Paulo: Editora José Olympio, 1980.

LAGO, Pedro Corrêa do (organizador); MUNIZ, Vik. **Vik Muniz: Obra Completa 1987-2009**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2009.

MARGOLIN, Victor. **The politics of the artificial: essays on design and design studies – Getting to know the user**. Vol 18 N° 3. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

MCCARTHY, David. **Arte Pop**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de Comunicação como extensões do homem**. 8ª edição. São Paulo: Cultrix, 1996.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W.; **História da Design Gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

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

ONO, Maristela Mitsuko. **Design e Cultura: sintonia essencial**. Curitiba: editora da autora, 2006

POMPÉIA, Raul. **O Ateneu**. Campinas: Editora Komedi, 2008.

QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro; CRESTO, Lindsay. Nós e as Coisas: como re-significamos os artefatos através do uso. In: QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro (org.) **Design & Consumo**. Curitiba: Editora Peregrina, 2010 p. 115-140.

REALE, Giovanni; DARIO, Antiseri. **História da Filosofia: Do Humanismo a Kant – Volume 2**. 2ª edição. São Paulo: Paulus, 1990.

SERRES, Michel. **Júlio Verne: a ciência e o homem contemporâneo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

SEVCENKO, Nicolau. **O Renascimento**. 5ª edição. São Paulo: Editora Atual - Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1987.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura: notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea**. 7ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

## SITES CONSULTADOS

**A WORLD HISTORY OF ART.** Disponível em < <http://www.all-art.org/Architecture/24-1.htm>>. Acesso em 09 jul. 2012.

**ABC GALLERY.** Disponível em <<http://www.abcgallery.com/P/picabia/picabia.html>>. Acesso em 09 jul. 2012.

**ACHILLECASTIGLIONI.** Disponível em < <http://www.achillecastiglioni.it/>>. Acesso em 09 set. 2012.

AFONSO, Ana Carla Silva. **O artefacto anónimo como potenciador do desenvolvimento em design.** Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro, Portugal, 2010. Disponível em < <ria.ua.pt/bitstream/10773/3504/1/4346.pdf>>. Acesso em 09 set. 2012.

ALBUQUERQUE, Inês Mécia de; OLIVEIRA, Rosa Maria Pinho de. Do objecto ao sujeito: uma estética do indivíduo? **III Congresso Internacional de Arte, Novas Tecnologias e Comunicação.** Universidade de Aveiro, Portugal, out. 2009 p. 70-74. Disponível em: <[http://brasil.academia.edu/CamilaHamdan/Books/146228/III\\_Congresso\\_Internacional\\_de\\_Arte\\_Novas\\_Tecnologias\\_e\\_Comunicacao\\_Universidade\\_de\\_Aveiro\\_Portugal\\_2009](http://brasil.academia.edu/CamilaHamdan/Books/146228/III_Congresso_Internacional_de_Arte_Novas_Tecnologias_e_Comunicacao_Universidade_de_Aveiro_Portugal_2009)>. Acesso em 09 jun. 2012.

**ART BONOBO.** Disponível em <<http://www.art-bonobo.com/artes/irmaoscampana/16camp.htm>> Acesso em 17 set. 2012.

**BALTIC.** Disponível em < <http://www.balticmill.com/whats-on/exhibitions/detail/vik-muniz>>. Acesso em 15 ago. 2012.

**BLUEBOWERBIRD.** Disponível em < <http://www.bluebowerbird.co.uk/>>. Acesso em 08 set. 2012.

BUITONI, Dulcília H. Schroeder. **Reconfigurações Fotográficas, Escritas Indiciais: Vik Muniz e Sebastião Salgado.** INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Curitiba, 4 a 7 de Setembro de 2009. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-0308-1.pdf>>. Acesso em 23 abr. 2012.

**CAMPANAS.** Disponível em <<http://campanas.com.br/>>. Acesso em 17 set. 2012.

COSTA, Thiago Ramires da Costa. **A Construção do Popstar: A Figura Estratégica do Ídolo das Massas na Indústria Cultural.** Artigo Científico publicado na Revista Anagrama. Revista Científica Interdisciplinar da Graduação – Ano 3 – Edição 2 – Dez/2009 – Fev/2010. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/anagrama/article/view/6717/6088>>. Acesso em: 02 set. 2012.

CRESTO, Lindsay Jemima; QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. **A presença do Dadaísmo e do Surrealismo na Obra dos Irmãos Campana.** Anais do VI Fórum de Pesquisa Científica em Arte da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba, 2008-2009, p. 128-137. Disponível em: <<http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/anais-vi/13LindsayCrestoeMarildaQueluz.pdf>>. Acesso em: 17 set. 2012.

**ED RUSCHA.** Disponível em <<http://www.edruscha.com/>>. Acesso em 16 ago. 2012.

**ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL.** Disponível em <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3869](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3869)>. Acesso em 02 set. 2012.

FABRIS, Annateresa. O corpo como território do político. **Baleia na Rede: Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura**, São Paulo, Vo I. 1, nº 6, Ano VI, Dez/2009. Disponível em: <[http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/2cCorpoPolitico\\_imagens.pdf](http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/2cCorpoPolitico_imagens.pdf)>. Acesso em 21 abr. 2012.

FIOCHI, Marco Aurélio. Una cosa mentale. **CONTINUUM – Itaú cultural – O desenho de ideias.** São Paulo, 10 maio 2008. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/000701.pdf>>. Acesso em 19 ago. 2012.

**FOTOGRAFIA: O EXERCÍCIO DO OLHAR.** Disponível em <[http://www.artenaescola.org.br/dvdteca/pdf/arg\\_pdf\\_9.pdf](http://www.artenaescola.org.br/dvdteca/pdf/arg_pdf_9.pdf)>. Acesso em 01 mai. 2012.

KASPER, Christian Pierre. **Habitar a Rua.** Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Doutorado em Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Laymert Garcia dos Santos, 2006. Disponível em:



<[http://cteme.files.wordpress.com/2009/06/kasper\\_2006\\_habitar-a-rua\\_tesedoutifch-unicamp.pdf](http://cteme.files.wordpress.com/2009/06/kasper_2006_habitar-a-rua_tesedoutifch-unicamp.pdf)>. Acesso em 01 jun. 2012.

**LINEA MUERTA.** Disponível em <<http://lineamuerta.blogspot.com.br/>>. Acesso em 11 ago. 2012.

**LIXO EXTRAORDINÁRIO.** Disponível em <<http://www.lixoextraordinario.net/downloads.php>>. Acesso em 22 abr. 2012.

LUCCA, Gabriella de. **A Coragem dos Inventivos Irmãos Campana.** Revista Getúlio da Biblioteca Digital da Fundação Getúlio Vargas. Edição 21 de Maio de 2010. Disponível em: <[http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/7135/Ed.%2021%20-%20Perfil%20Irmãos%20Campana%20-%20\(Site\).pdf?sequence=1](http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/7135/Ed.%2021%20-%20Perfil%20Irmãos%20Campana%20-%20(Site).pdf?sequence=1)>. Acesso em: 17 set. 2012.

**MADONNA.** Disponível em <<http://www.madonna.com/media/photos/5>>. Acesso em 02 set.2012.

**MARCEL DUCHAMP.** Disponível em <<http://www.marcel Duchamp.net/L.H.O.O.Q.php>>. Acesso em 09 jul. 2012.

MENDES, Mariuze Dunajski; RIAL, Carmen Silvia; ONO, Maristela Mitsuko. **Artefatos e significados sociais: contextualizando a atividade de design para um projeto de sustentabilidade.** Disponível em: <<http://www.faac.unesp.br/ciped2009/anais/Eco-design/Artefatos%20e%20Significados%20Sociais.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

**MOMA.** Disponível em <[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=81212](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81212)>. Acesso em 01 mai. 2012.

**OBVIOUS.** Disponível em <[http://obviousmag.org/archives/2010/01/jane\\_perkins\\_arte\\_lixo.html](http://obviousmag.org/archives/2010/01/jane_perkins_arte_lixo.html)>. Acesso em 08 set. 2012.

**ODISSEIA NO CINEMA.** Disponível em <<http://odisseianocinema.blogspot.com.br/2011/02/em-cartaz-lixo-extraordinario.html>>. Acesso em 01 mai. 2012.

RIZOLLI, Marcos. **A arte contemporânea e o espectador criativo. III Congresso Internacional de Arte, Novas Tecnologias e Comunicação.** Universidade de Aveiro, Portugal, out. 2009 p. 110-116. Disponível em: <[http://brasil.academia.edu/CamilaHamdan/Books/146228/III Congresso Internacional de Arte Novas Tecnologias e Comunicacao. Universidade de Aveiro Portugal 2009](http://brasil.academia.edu/CamilaHamdan/Books/146228/III_Congresso_Internacional_de_Arte_Novas_Tecnologias_e_Comunicacao.Universidade_de_Aveiro_Portugal_2009)>. Acesso em: 10 jun. 2012.

ROHDE, Dayana Cardozo; SILVEIRA, Sergio Oliveira; VARGAS, Vera Regina Andrade. **O uso do corante urucum (Bixa orellana L.) na técnica de coloração histológica.** O artigo publicado na RBAC, Revista Brasileira de Análises Clínicas. Rio Grande do Sul, Vol. 38(2): 119-121, 2006. Disponível em: <[http://www.sbac.org.br/pt/pdfs/rbac/rbac\\_38\\_02/rbac3802\\_11.pdf](http://www.sbac.org.br/pt/pdfs/rbac/rbac_38_02/rbac3802_11.pdf)>. Acesso em: 17 set. 2012.

**TANIA MENAI.** Disponível em <[http://www.taniamenai.com/folio2/2006/10/vik\\_muniz\\_1.html](http://www.taniamenai.com/folio2/2006/10/vik_muniz_1.html)>. Acesso em 01 mai. 2012.

**TIME SPECIALS.** Disponível em <[http://www.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2029774\\_2029776\\_2031853,00.html](http://www.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2029774_2029776_2031853,00.html)>. Acesso em 08 set. 2012.

**TOUTFAIT.** Disponível em <[http://www.toutfait.com/unmaking\\_the\\_museum/Hidden%20Noise.html](http://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Hidden%20Noise.html)>. Acesso em 13 ago. 2012.

**TRINITY NEWS.** Disponível em <<http://trinitynews.ie/wordpress/archives/category/culture/theatre/reviews/page/2>>. Acesso em 01 mai. 2012.

**UM MINUTO DE ARTE.** Disponível em <<http://umminutodearte.blogspot.com.br/2011/10/pietro-perugino.html>>. Acesso em 02 set.2012.

**UM OLHAR SOBRE O MUNDO DAS ARTES.** Disponível em <<http://umolharsobreomundodasartes.blogspot.com.br/2010/12/arte-moderna-arte-renascentista-ou-do.html>>. Acesso em 01 mai. 2012.

VELTHEM, Lucia Hussak Van. **Traçados indígenas norte amazônicos: fazer, adornar, usar.** FUNAI, Revista de Estudos e Pesquisas, Brasília, v.4, n.2, p.117-146, dez. 2007. Disponível em: <[http://www.funai.gov.br/projetos/Plano\\_editorial/Pdf/REP4-](http://www.funai.gov.br/projetos/Plano_editorial/Pdf/REP4-)

2/Artigo\_3\_Lucia\_Hussak\_Trancados\_indigenas\_norte\_amazonicos\_fazer\_adornar\_usar.pdf>. Acesso em: 17 set. 2012.

**VIK MUNIZ.** Disponível em: < <http://www.vikmuniz.net/>>. Acesso em 10/fev/2012.

**ZUPI.** Disponível em < [http://zupi.com.br/vik\\_catalogado/](http://zupi.com.br/vik_catalogado/)>. Acesso em 15 ago. 2012.

\_\_\_\_\_. Disponível em <[http://zupi.com.br/site\\_zupi/view/mole\\_thomas](http://zupi.com.br/site_zupi/view/mole_thomas)>. Acesso em 30 abr. 2012.