

MATÉRIA CANCELADA

Verônica Stigger *

Resumo: O trabalho de Vik Muniz vem sendo examinado dos mais variados ângulos nos últimos anos, mas ainda não se destacou com a ênfase necessária aquele que parece ser seu procedimento decisivo, o registro fotográfico que se segue à construção plástica. Pretende-se aqui verificar o que está implicado neste processo, a começar pelo cancelamento da materialidade original da obra.

Palavras-chave: arte, fotografia, Vik Muniz.

A reprodução fotográfica de obras de arte como uma fase do embate entre fotografia e pintura.

Walter Benjamin, *Passagens*

1.

A obra de Vik Muniz vem sendo examinada dos mais variados ângulos nos últimos anos, sobretudo a partir de uma noção de *representação* que contrapõe realidade e ilusão, cópia e original, contudo ainda não se destacou com a devida ênfase aquele que, a meu ver, é o seu procedimento decisivo: o registro fotográfico que se segue à construção plástica – não por acaso seu livro autobiográfico se chama *Reflex*. O que pretendo examinar nesta comunicação é justamente o que está implicado em tal procedimento, observar como ele se organiza e por que ele se organiza em torno da fotografia.

Vik Muniz começou fazendo esculturas no final da década de 1980. Nessa época, suas peças criavam um interessante e divertido jogo visual: como numa falsa arqueologia, um suposto passado era revelado e trazido ao presente. Daí seu crânio com nariz de palhaço, seu *joystick* com feições de objeto axânti ou sua cafeteira pré-colombiana. Com a venda das peças, foi preciso fotografá-las, não apenas para documentá-las como também para divulgá-las. Com isso, Vik Muniz viu-se, de repente, diante de reproduções mecânicas de suas próprias obras – reproduções estas que lhe provocaram um certo desconforto: «Por um lado, as imagens eram tão reais que pareciam funcionar como se fossem os próprios objetos, a ponto de poderem substituí-los. Por outro, as esculturas representadas já não pareciam minhas – era como se tivessem sido criadas e produzidas pelo fotógrafo que tirou os retratos».[1] Foi esse desconforto diante das fotografias de suas obras, tiradas por uma outra pessoa, que o fez comprar sua primeira máquina fotográfica e registrar ele próprio aquelas mesmas peças – com a velocidade errada, a luz errada, o filme errado. Mesmo com tudo errado, ele gostou mais de suas próprias reproduções: elas eram, afinal, tão suas como suas esculturas.

O que talvez tenha fomentado, em Vik Muniz, a necessidade de registrar ele próprio suas obras foi, diante da visão do outro acerca de seus trabalhos, a percepção de que a fotografia nunca é um mero registro ou, melhor dizendo, que a fotografia nunca é um registro ingênuo. Ela pressupõe sempre um determinado olhar sobre um determinado dado da realidade. Como bem notou Rosalind Krauss, quando examinava a série *Equivalentes* de Alfred Stieglitz (série, aliás, que inspirou um conjunto de trabalhos de Vik Muniz), há um aspecto essencial para a definição da fotografia, um aspecto que, segundo ela, vinha sendo esquecido, e que «é o reconhecimento do corte da realidade, do fato de que, se a fotografia reproduz bem o mundo, ela só o faz por fragmentos».[2] Poderíamos acrescentar, evocando Roland Barthes, que é precisamente esse corte da realidade que faz com que a fotografia não seja um simples *analogon* do mundo, mas antes uma visão específica sobre ele.[3] É disso que se deu conta Vik Muniz:

O meu primeiro encontro com a fotografia ajudou-me a entender esse meio pelo que ele é. A fotografia não revela o mundo como um todo, mas como uma versão dele, cuidadosamente editada. Ela não está presa à verdade em qualquer circunstância que seja, pois está ligada a uma opinião, o que, aliás, a faz mais humana do que mecânica. Além do mais, a fotografia tem o poder de transmitir os dados visuais não como o olho os percebe, mas como o cérebro os desenvolve, isto é, como um produto intelectual acabado.[4]

Numa entrevista, Vik Muniz precisou ainda:

Eu acho que uma fotografia é sempre algo que você fez antes de apertar o obturador. Talvez a primeira fotografia a ser feita, a vista dos telhados sobre Saint-Loup-de-Varennes de Niepce, fosse verdadeiramente uma fotografia pura. Na segunda imagem que fez, ele já estava comparando a natureza à primeira fotografia que tinha feito. Quando o conceito de aprimoramento entra na observação da realidade, não podemos mais separar a mente do fenômeno, tudo se torna uma colaboração, uma conversa, um julgamento.[5]

E se quiséssemos insistir em examinar a obra de Vik Muniz a partir da noção de *representação*, talvez devêssemos nos valer da definição de Barthes: “A representação”, segundo ele, “não se define diretamente pela imitação: se abandonarmos noções de ‘real’, de ‘verossímil’, de ‘cópia’, haverá sempre ‘representação’, enquanto alguém (autor, leitor, espectador) dirigir seu *olhar* para um horizonte e nele recortar a base de um triângulo de que seu olho (ou sua mente) será vértice”.[6]

2.

A primeira série em que a fotografia se tornou o resultado final do trabalho de Vik Muniz foi *Best of Life*, realizada entre 1988 e 1990. Tão logo chegou aos Estados Unidos, no início da década de 1980, ele adquiriu, numa espécie de *Família Vende Tudo* americana, um livro que recolhia os melhores instantâneos publicados pela revista *Life*. Encontravam-se nele fotografias que registravam fatos históricos e que foram bastante difundidas ao longo dos anos. Por essa razão, davam a Vik Muniz uma forte sensação de familiaridade. Para ele, as fotografias do livro se tornaram «a única referência de “família” que ele teve na época».[7] Por isso, ele andava sempre acompanhado deste livro – até que o perdeu, em 1987.

Como se tratava de fotografias históricas – fotografias que todos conhecemos e que Muniz talvez as conhecesse ainda mais por ter folheado infinitas vezes o livro –, ele decidiu tentar reconstituí-las de memória. Começou, então, a desenhá-las, sem ceder à tentação de cotejar o desenho feito de memória com as próprias fotografias. Conforme se lembrava de um detalhe, acrescentava imediatamente esse detalhe ao desenho com o que estivesse ao alcance. Em função disso, os desenhos misturavam traços a caneta e a lápis. Foi quando o *marchand* americano de Vik Muniz sugeriu expô-los que o artista decidiu fotografá-los. Para Muniz, os desenhos, por si só, pareciam por demais imperfeitos para serem exibidos. Mas, ao fotografá-los, Vik Muniz optou por utilizar recursos que os deixassem indefinidos, nebulosos, com uma atmosfera imprecisa.[8] A idéia era, segundo ele próprio, apagar qualquer vestígio do trabalho manual.[9] Como resultado, suas imagens parecem ser, de longe, fotografias mal feitas – sem foco – de eventos reais. Em algumas delas, como na que mostra o homem pisando na lua, não se distingue claramente, numa primeira vista, o trabalho da mão. Porém, a marca manual nunca é totalmente disfarçada, nunca é completamente mascarada a ponto de criar a ilusão perfeita de ser uma foto ruim de um acontecimento. Ao nos aproximarmos, percebemos do que se trata: vemos mais claramente que não se trata de uma fotografia de algo que

aconteceu, mas da fotografia de um desenho reproduzindo uma fotografia de algo que aconteceu – e esse algo que aconteceu nos é uma imagem familiar, o que contribui ainda mais para o nosso estranhamento diante dessas múltiplas reproduções. Em última instância, a fotografia funciona aqui como um expediente que interfere e altera a percepção do desenho.

Alguns anos depois desta série, mais precisamente em 1992, Vik Muniz tinha à sua disposição, em seu estúdio, apenas um pequeno pedaço de plasticina branca e uma máquina fotográfica. Ele, então, se pôs a esculpir pequenas esculturas em formas que, calculadamente, oscilavam entre o geométrico e o orgânico. Quando terminava uma dessas pequenas esculturas, a fotografava – também sem foco, em preto e branco, dando a elas um ar meio irreal, meio onírico. Tão logo a fotografava, voltava a trabalhar o pedaço de plasticina numa nova forma. Foram sessenta esculturinhas em sessenta instantâneos. Estavam criados os *Indivíduos* (1992-93), série que registrava diferentes esculturas – ou diferentes formas –, mas que eram, na verdade, *uma e a mesma* coisa: todas derivaram do mesmo pedaço de plasticina, que fora sessenta vezes retrabalhado. Germano Celant faz uma observação precisa acerca desta série: “as fotografias são afirmações de uma imagem que nasce da destruição de uma outra”. E acrescenta ainda: “O resultado é algo que engana [s]plazza] a percepção: uma representação estranha e autônoma, que nasce da técnica de fotografar mas não do real, que desaparece sistematicamente ao olhar do artista”. [10] Foi esta série que fez com que Vik Muniz decidisse de vez se dedicar à fotografia como meio.

Em seguida, iniciou outra série em que empregou o mesmo procedimento da anterior. Só que, em vez de trabalhar com plasticina, recorreu ao algodão, e em vez de se valer do preto e branco, utilizou a sépia, forjando uma passagem de tempo – e talvez sugerindo, com isso, serem essas imagens imagens do passado ou, em outras palavras, imagens de memória. Nesta série, Vik Muniz brinca, de maneira divertida, com nossa tendência a distinguir formas reconhecíveis em meio ao que pode haver de mais abstrato e informe, como as nuvens. Fez, assim, do algodão, nuvem, e deu a ele formas facilmente identificáveis: remador, gatinho, mãos etc. O nome do conjunto faz uma homenagem à série homônima de Alfred Stieglitz – série que também é sobre nuvens, mas sobre nuvens de verdade.

Em *Equivalentes* (1993), como em *Indivíduos*, um mesmo pedaço de algodão deu origem a diferentes formas: a construção da próxima peça também dependia da destruição da anterior. Nestas duas séries, a fotografia documenta algo que, no momento seguinte, deixa de existir como tal. A coisa em si ou as diferentes formas, dadas pela plasticina ou pelo algodão, sobrevivem apenas em imagem. Elas deixam de ser objeto para se tornar imagem.

3.

A partir de então, Vik Muniz passou a trabalhar em séries em que produz desenhos ou recria imagens conhecidas com materiais inusitados: chocolate, geleia, *ketchup*, pimenta, pasta de amendoim, açúcar, gel de cabelo, terra, poeira, linha de costura, lixo etc. As imagens reproduzidas podem ser tanto imagens oriundas da história da arte – obras de Leonardo, Courbet, Warhol por exemplo – quanto imagens inúmeras vezes reproduzidas em jornais, revistas, livros – como as fotos de Freud, das divas do cinema, de Pollock em plena ação sobre uma tela etc. Não se trata mais, portanto, de produzir pequenas esculturas, como em *Equivalentes* ou *Indivíduos*, mas o que ele mesmo chama de *Pictures* (*Quadros*) – quadros cuja qualificação identifica o material usado: *Quadros de Chocolate* (2000), *Quadros de Arame* (1995), *Quadros de Linha* (1996), *Quadros de Poeira* (2000), *Quadros de Sucata* (2006) e assim por diante. Como em *Equivalentes* e *Indivíduos*, o produto final de todo o processo não é o objeto em si – nestes casos, o «quadro» –, mas a fotografia que é feita deles; e, agora, uma fotografia colorida e ampliada em grande escala, aumentando, por tabela, as dimensões do “quadro” original.

Na série seguinte a *Indivíduos* e *Equivalentes*, Vik Muniz utilizou o arame como se fosse grafite. Modelou este material sobre um papel criando figuras singelas, como um rolo de papel higiênico ou um copo ao lado de um cinzeiro com um cigarro aceso. Em outras séries posteriores, reproduziu obras – como *O sonhador* de Corot, *Natureza-morta com três cachorrinhos* de Gaguin, e *A descida da cruz* e *Narciso*, ambas de Caravaggio – com, respectivamente, linha, revista, chocolate e sucata. De todas, *Narciso*, a mais recente, foi a construída em grande escala. A mesma lógica construtiva ordenou a releitura de *O mendigo com capa longa* de Rembrandt, toda feita com alfinetes, ou de obras minimalistas, como o *Prop* de Richard Serra [11], realizada com poeira, ou as estrelas de cinema, como Elizabeth Taylor e Marlene Dietrich, cujas fotografias foram reproduzidas com diamantes, ou os monstros, como Frankenstein e a Criatura da Lagoa Negra, pintados com caviar, ou ainda o presidente da República, feito de recortes de revistas. Em todas essas séries, preserva-se o mesmo método de *Indivíduos* e *Equivalentes*: montado o quadro, isto é, realizado o desenho ou a reprodução de uma imagem com uma dada substância, Vik Muniz os fotografou e descartou o – digamos, assim – “original”; com exceção feita, pelo menos, à série *Crianças de Açúcar* (1996), em que Vik Muniz reproduziu com açúcar as fotografias que fez das crianças com que teve contato numa viagem ao Caribe. Neste caso, o açúcar usado em cada um dos quadros foi recolhido e colocado em potes de vidro identificados com o instantâneo de cada uma das crianças – como se fossem reliquias.

O descarte do «original» está, em alguns casos, associado à perecibilidade do material utilizado. Vik Muniz conta, por exemplo, que era obrigado a trabalhar muito rapidamente nos *Quadros de Chocolate* porque a calda de chocolate logo começava a secar e a criar uma casca. [12] A partir disso, poderíamos pensar que, enquanto em *Indivíduos* e *Equivalentes* a destruição de uma forma determinava a construção de uma outra, aqui a construção do “quadro” já se inicia, de um certo modo, pela própria destruição. E essa observação não vale apenas para aqueles trabalhos feitos com substâncias perecíveis – as quais, elas mesmas, estão em pleno processo de decomposição –, mas também para outras que partem de materiais que eles próprios iniciam a destruição – como o lixo, a sucata, a poeira, ou até mesmo os pedaços de revistas. Isso me faz lembrar Didi-Huberman quando afirma que “as coisas da arte começam freqüentemente no sentido inverso [a *au rebours*] das coisas da vida. A vida começa com um nascimento, uma obra pode começar sob o império da destruição: reino de cinzas, recurso ao luto, retorno de fantasmas, necessária aposta na ausência”. [13] E, indaga ele ainda: “a poeira seria o emblema metafísico perfeito para nossos tempos de destruições maiores?”. [14]

4.

Há algo de teatral nessas séries de Vik Muniz. Germano Celant já chamou a atenção para isso quando escreveu que “a fotografia é uma cena, uma pantomima de eventos e de objetos que sobre a superfície se misturam para criar ilusões e cenografias”. Celant estava pensando em trabalhos como *Arrangement* (1989), “onde a troca entre objeto e imagem fotográfica está submetida a uma inversão especular: um transborda sobre o outro, e vice-versa, para conferir a ambos uma existência ampliada”. [15] Essa espécie de colocação em cena produz, segundo Celant, “uma desmitização do passado que tolhe da fotografia todo resíduo de *conhecimento* e *experiência* do mundo, para fazê-la voltar a ser uma *prática*, um exercício, um modo de tratar qualquer argumento e qualquer situação”: “Um mover-se livre, típico da arte, que permite ampliar a coisa mesma e torná-la diferente do que era antes”. [16] Ao se transformar em prática, a fotografia se torna, ainda segundo Celant, “*performativa*”, isto é, ela produz ação. [17] No caso de obras como *Arrangement*, Vik Muniz cria efetivamente uma cena dentro do ambiente da galeria: nessa obra, ele repete várias vezes uma mesma fotografia de um pássaro em voo e dispõe as cópias de tal modo na parede da sala que forja a visão de uma revoada. Creio que é possível dilatar a percepção de Celant e vislumbrar, nas séries anteriormente citadas, no procedimento de trabalho de Vik Muniz, o que podemos chamar de um teatro fotográfico.

O próprio Vik Muniz afirmou numa entrevista: “O teatro é possivelmente o componente mais importante do meu trabalho hoje”. [18] Não por acaso, assim que chegou a Nova York, em 1984, começou a cursar direção teatral e cenografia, na New York University e na New School, antes mesmo de se dedicar às artes plásticas em terras americanas. Para ele, “todas as artes são de algum modo teatrais, mas a fotografia encoraja de modo sinistro a *performance*”. [19] Ilustrativo disso é uma história que ele gosta de contar.

Certa feita, Vik Muniz pagou uma boa soma de dinheiro para assistir a uma encenação de *Rei Lear*, com Anthony Hopkins no papel principal:

Cinco minutos de representação foi o suficiente para eu perceber que havia desperdiçado meu dinheiro. Tão logo o grande ator entrou em cena, sua mestria mostrou-se tão convincente que ele desapareceu inteiramente, ficando no palco somente seu personagem. Eu havia pago para ver Anthony Hopkins e tudo que tinha diante de mim era um rei agonizante! [20]

É aí que Vik Muniz lembra que havia gasto, uma outra vez, apenas três dólares e duas passagens de ônibus para ver uma montagem de *Otelo* feita por amadores num posto de bombeiros abandonado do Queens. Quem representava o protagonista era um encanador. Na descrição de Vik Muniz, “um homem baixote com uma barriga de cerveja”, que «trabalhava em tempo integral, era casado e tinha dois filhos”:

Nos primeiros momentos da peça, Joey, com o rosto pintado de marrom, comportou-se à maneira do general mouro que desesperadamente busca por maus conselhos. À medida, no entanto, que a representação foi desenvolvendo-se, Joey não conseguiu mais pôr-se como

alter ego do general e passou a descambar para sua identidade de encanador. Daí por diante, durante todo o resto da peça, ele não faz outra coisa senão alternar personas – encanador, general, encanador, general –, e por aí vai. Dessa forma, por três dólares pode assistir a duas tragédias pelo preço de uma.[21]

Da confrontação dessas duas experiências, Vik Muniz tira um ensinamento:

Enquanto um bom ator, como Anthony Hopkins, pode dar uma interpretação perfeita do personagem, o mau ator proporciona uma experiência mais rica do teatro em si. As metamorfoses alternantes de Joey pontuavam persistentemente os fragmentos de tempo, quando algo se transforma em uma outra coisa: aqueles instantes transcendentais, um momento decisivo, um nascimento.[22]

Por isso,

Somente o mau ator é capaz de contar com um público que simultaneamente acompanha a peça e mantém-se atento à natureza conceitual da performance.

E aí está a chave para as suas obras:

Eu vejo minhas fotografias como representações muito curtas, uma fração de segundo em que um mau ator – vamos dizer, por exemplo, algodão ou barro ou melado – faz o papel de um objeto, de uma pessoa ou de uma paisagem diante de uma câmera.[23]

Portanto, para o próprio Vik Muniz, há algo de teatral no seu procedimento. Não é à toa que ele também se refere a suas fotografias como “meus pequenos *happenings* privados”. [24] Ele atua como uma espécie de diretor – função para a qual, não esqueçamos, ele estudava em Nova York –, um diretor que faz seus «atores», isto é, seus materiais, encenarem um determinado número: o Pollock em ação, Freud, Liz Taylor, a *Santa Ceia* de Leonardo, *A descida da cruz* de Caravaggio etc. [25]

Em alguns casos, o teatro fica evidente, como em *Clayton Days* (2000). Nesta série, o material de que Vik Muniz se vale é o *staff* da Casa Clayton e seus familiares. Isto é, seus atores, desta vez, são pessoas. A Casa Clayton é ligada ao Frick Art and Historical Center, em Pittsburg, que guarda parte da coleção de Henry Clay Frick. Vik Muniz havia sido convidado para participar de um programa experimental, em que, a partir de suas pesquisas no acervo, deveria sugerir e organizar uma exposição. Sua proposta consistiu em expor, juntas, fotografias de época e fotografias tiradas por ele em que o pessoal da casa e seus familiares desempenhavam determinados papéis.

Um mesmo caráter teatral é perceptível para além das séries dos *Quadros*, mesmo porque essas outras séries preservam o procedimento básico de Vik Muniz: construção de alguma coisa, registro fotográfico dessa coisa e consequente descarte do que foi construído. Em *Brooklyn, Nova York* (1997), Vik Muniz encenou a grande *Spiral Jetty*, que Robert Smithson produziu em Salt Lake City. Ele a replicou numa maquete, de pequenas dimensões, em seu estúdio – estúdio localizado no Brooklyn, daí o título da série. Anos depois, glosou as peças de *land art* nos trabalhos elencados sob o título *Earthworks* (2002) – estes, sim, em proporções equivalentes àqueles dos trabalhos de *land art*. Ele as realizou, em sua maioria, numa mina de ferro no Brasil central e as fotografou de um helicóptero. Mas, em contraposição às obras de *land art*, suas intervenções na paisagem colocavam em cena desenhos banais, quase infantis, como tesouras, óculos, cachimbo etc.

5.

Se, de fato, existe algo de teatral no procedimento de trabalho de Vik Muniz, de que tipo de teatro estamos falando? Parece-me que podemos vislumbrar, em seu teatro fotográfico, aspectos do teatro de Bertolt Brecht. Penso especificamente no que Brecht denomina de *efeito de distanciamento*. Para ele, os atores devem manter uma distância em relação ao personagem; ou seja, eles não devem consumir completamente a sua transformação no outro. Comenta Brecht: “É condição necessária para se produzir o efeito de distanciamento que, em tudo o que o ator mostre ao público, seja nítido o gesto de mostrar”. [26] Explica ainda:

O ator, em cena, jamais chega a metamorfosear-se integralmente na personagem representada. O ator não é nem Lear, nem Harpagon, nem Schweik, antes os apresenta. Reproduz suas falas com a maior autenticidade possível, procura representar sua conduta com tanta perfeição quanto sua experiência humana o permite, mas não tenta persuadir-se (e dessa forma persuadir, também, os outros) de que neles se metamorfoseou completamente. Será fácil aos atores entenderem o que se pretende se, como exemplo de uma representação sem metamorfose absoluta, indicar-se a forma de representar de um encenador ou de um ator que estejam mostrando como se deve fazer determinado trecho de uma peça. Como não se trata do seu próprio papel, não se metamorfoseiam completamente, acentuam o aspecto técnico e mantêm a simples atitude de quem está fazendo uma proposta.[27]

E arremata: “Se tiver renunciado a uma metamorfose absoluta, o ator nos dará o seu texto não como uma improvisação, mas como uma citação”. [28]

Essa noção de *distanciamento* Brecht provavelmente buscou na idéia de arte como um deslocamento da percepção que Victor Chklóvski desenvolveu em *A arte como procedimento*, em 1917. [29] Para Chklóvski, “o objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento”. [30] Ou seja, “o objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento”. [31] A percepção automatizada, isto é, a percepção rápida, cotidiana, de um objeto não é o que interessa a Chklóvski. O que lhe interessa é o efeito de estranhamento que se pode produzir a partir deste objeto, é criar um distanciamento entre o objeto e a sua percepção corriqueira: não se deve reconhecê-lo, mas re-conhecê-lo, ou seja, vir a conhecê-lo novamente, vê-lo com outros olhos. É por isso que esse procedimento “consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção”. [32] Assim, transfere-se um objeto “de sua percepção habitual para uma esfera da nova percepção”. [33]

No teatro tal qual concebido por Brecht, a distância é o que torna os acontecimentos extraordinários. [34] E essa distância se traduz numa quebra da ilusão, ou, para usarmos termos do próprio Brecht, numa busca pela eliminação da “atmosfera mágica”, evitando assim o que nomeia de “campo da hipnose”, em que os espectadores se deixam levar pela encenação. [35]

Não se intentava, assim, criar em cena uma atmosfera de um determinado tipo de espaço (um quarto à noite, uma rua no outono), nem tampouco produzir, através de um ritmo adequado da fala, determinado estado de alma. Não se pretendia “inflamar” o público dando-se rédea solta ao temperamento nem “arrebata-lo” com uma representação feita de músculos contraídos. Não se aspirava, em suma, pôr o público em transe e dar-lhe a ilusão de estar assistindo a um acontecimento natural, não ensaiado. [36]

Com a quebra da ilusão, colocam-se a nu os procedimentos mesmos do teatro. [37] A encenação se apresenta como tal: ela nunca esconde o fato de ser encenação.

Como não lembrar dos “maus atores” de Vik Muniz? Segundo ele mesmo disse em entrevista: “Quando as pessoas olham para uma de minhas composições, não quero que vejam algo representado. Prefiro que vejam como uma coisa vem a representar outra”. [38] Como o teatro de Brecht, o trabalho de Vik Muniz é anti-ilusório. Talvez por isso ele se refira ao que faz como “ilusões ruins”. [39] Em outro momento, afirmou ainda:

Eu seleciono «maus atores» porque não quero que as pessoas vejam simplesmente a

representação de alguma coisa: quero que elas saibam *como* ela acontece. Considero esse momento de conscientização como a incorporação de uma experiência espiritual.[40]

Também para Vik Muniz a quebra com a ilusão completa pode levar a uma conscientização. Mas – e aí se distanciando de Brecht – não uma conscientização que determine uma tomada de posição política, mas uma conscientização em que, somente por meio dela, se abre a possibilidade de ascender a uma “experiência espiritual”: “No meu trabalho – diz Vik Muniz – há sempre algo que busca se transformar em outra coisa, que busca dar voz à eterna tensão da imagem *versus* a transcendência”.[41]

6.

Nas séries que vimos aqui, o teatro se dá no exato instante em que Vik Muniz aperta o disparador e a “cortina” do obturador se abre. Este é o instante em que a matéria se transforma em imagem – em que aquilo que ele construiu se transmuta em imagem. Para ele, este é um instante de libertação: “O objeto no retrato parecia satisfazer um eterno desejo por sua própria sublimação – um corpo libertado da materialidade infinita que vai ao encontro de seu espírito”.[42] Talvez por isso só a fotografia poderia ser seu produto final. Ela é o que completa a destruição que parece estar em curso na construção mesma de seus “quadros” ou de seus objetos – com as substâncias perecíveis e com as pequenas esculturas que se moldam a partir da destruição das anteriores – ou a destruição que é apenas indicada pela escolha de materiais – com os “quadros” de sucata, de poeira, de lixo etc. Ao reter do objeto a sua imagem, a fotografia cancela a materialidade do trabalho. Transforma o que era matéria em vestígio, ou, em termos peirceanos, tão frequentemente usados para definir as peculiaridades da fotografia, em índice, índice que testemunha que aquela matéria, que agora resta apenas em imagem, esteve um dia ali.

Barthes já observou que “a fotografia instaura, na verdade, não uma consciência do *estar aqui* do objeto (o que qualquer cópia poderia fazer), mas a consciência do *ter estado aqui*”. E é a “conjunção ilógica entre o *aqui* e o *antigamente*”, isto é, entre uma percepção “local-imediata” e uma “temporal-anterior”, que determina a “irrealidade real” da fotografia: “sua irrealidade é a irrealidade do *aqui*, pois a fotografia nunca é vivida como uma ilusão, não é absolutamente uma *presença*, e é necessário aceitar o caráter mágico da imagem fotográfica; sua realidade é a de *ter estado aqui*, pois há, em toda fotografia, a evidência sempre estarrecedora do *isto aconteceu assim*: temos, então, precioso milagre, uma realidade da qual estamos protegidos”.[43]

7.

Para finalizar, gostaria de chamar a atenção para mais um aspecto envolvido neste teatro encenado por Vik Muniz. Seu procedimento encerra um processo dialético – e de uma dialética muito próxima da noção de *Aufhebung*, de Hegel, traduzida, em alguns momentos, para o português como *suprassunção*. Para Hegel, em linhas gerais, “a *Aufhebung* apresenta sua dupla significação verdadeira»: «é ao mesmo tempo um *negar* e um *conservar*”.[44] E não poderíamos deixar de mencionar que Hegel se refere a esse movimento dialético em relação à apreensão sensível, o mesmo tipo de apreensão que encontramos na fotografia, pelo menos na fotografia tal qual utilizada por Vik Muniz. No procedimento de trabalho deste último, o cancelamento da materialidade só se dá a partir de um momento anterior, em que esta materialidade é afirmada. O seu teatro se situa justamente nesse intervalo entre a afirmação e o cancelamento, ou, em termos hegelianos, entre a negação e a conservação – por isso um teatro fotográfico. Como, ao ser fotografada, a materialidade resta em imagem, não se pode dizer que ela é cancelada de todo – ainda mais se considerarmos que esse cancelamento se dá por meio da fotografia, cuja peculiaridade reside em ter uma relação física com aquilo que reproduz: ela consiste, *grasso modo*, na fixação em papel sensível da luz tal qual devolvida pelo que é fotografado. Nesse sentido, a materialidade se imprime na fotografia – e a impressão, nos ensina Didi-Huberman, “nos obriga a pensar a destruição a partir de seu resto, a renunciar às purezas do nada”.[45]

Referências

- BARTHES, Roland. “Diderot, Brecht, Eisenstein”, In: *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BRECHT, Bertolt. “A nova técnica da arte de representar”. In: *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CELANT, Germano, “La mimesi della mimesi: Vik Muniz”. In: *Vik Muniz*. Milano: Mondadori Electa, 2003.
- CHKLOVSKI, Victor. “A arte como procedimento”. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio Carlos Hohfeldt. Porto Alegre: Globo, 1973.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu: air, poussière, empreinte, hantise*, Paris: Éditions de Minuit, 2001.
- KRAUSS, Rosalind. “Stieglitz: équivalents”. In: *Le photographique: pour une théorie des ecarts*. Trad. Marc Bloch e Jean Kempf. Paris: Macula, 1990.
- MUNIZ, Vik. *Reflex: Vik Muniz de A a Z*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
-

Recebido em 05/11/2008. Aprovado em 08/12/2008.

Resumos

Title: Canceled Matter

Author: Verônica Stigger

Abstract: Along the last years the work of Vik Muniz has been examined under the most varied angles, but until now it hasn't been stressed enough that which seems to be his decisive procedure, namely the photographic record that follows the plastic construction. Here one intends to verify what is implied in that process, beginning with the canceling of the materiality of the work.

Keywords: art, photography, Vik Muniz.

Titre: Matière supprimée

Auteur: Verônica Stigger

Résumé: Le travail de Vik Muniz est en train d'être analysé sous plusieurs angles dans les dernières années, cependant on n'a pas encore détaché avec emphase celui qui paraît être son procédé décisif, l'enregistrement photographique qui suit à la construction plastique. On veut ici vérifier ce qui est impliqué dans ce procès, commençant par l'annulation de la matérialité originelle de l'œuvre.

Mots-clés: Vik Muniz, photographie.

Título: Materia cancelada

Autor: Verônica Stigger

Resumen: En los últimos años, el trabajo de Vik Muniz ha sido examinado por varios ángulos, pero todavía no se ha destacado con la énfasis necesaria el que parece ser su procedimiento decisivo, el registro fotográfico que sigue a la construcción plástica. Intentamos, verificar que está implicado en este proceso, empezando por la anulación de la materialidad original de la obra.

Palabras-chave: Vik Muñiz, fotografía.

Notas

[1] Vik MUNIZ, *Reflex: Vik Muniz de A a Z*, São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 19.

- [2] Rosalind KRAUSS, "Stieglitz: équivalents", em *Le photographique: pour une théorie des écarts*, trad. Marc Bloch et Jean Kempf, Paris: Macula, 1990, p. 131.
- [3] Roland BARTHES observa que "esse estatuto puramente 'denotante' da fotografia, a perfeição e a plenitude de sua analogia, isto é, sua "objetividade", tudo isso corre o risco de ser mítico (são as características que o senso comum atribui à fotografia): pois há, de fato, uma grande probabilidade (e isto será uma hipótese de trabalho) de que a mensagem fotográfica (pelo menos a mensagem jornalística), seja, ela também, conotada. [...] O paradoxo fotográfico consistiria, então, na co-existência de duas mensagens: uma sem código (seria o análogo fotográfico) e a outra codificada (o que seria a 'arte' ou o tratamento, ou a 'escritura', ou a retórica da fotografia)." ("A mensagem fotográfica", em *O óbvio e o obtuso*, trad. Léa Novaes, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 14).
- [4] Vik MUNIZ, *Reflex* cit., p. 21.
- [5] Em entrevista a Peter Galassi, citado por Sally RICE, "A insustentável semelhança de ser Vik Muniz. Um diálogo deslocado por Vik Muniz", em *Vik Muniz: Obra incompleta*, Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2004, p. 63.
- [6] Roland BARTHES, "Diderot, Brecht, Eisenstein", em *O óbvio e o obtuso* cit., p. 85.
- [7] Vik MUNIZ, *Reflex* cit., p. 31.
- [8] Ele se valeu de *soft focus*, por meio do qual as margens não ficam bem delineadas, e para imprimi-los, usou um filtro *half-tone*, que produz um efeito de pontilhismo (cf. Vik MUNIZ, *Reflex* cit., p. 32).
- [9] Vik MUNIZ, *Reflex* cit., p. 32.
- [10] Germano CELANT, "La mimesi della mimesi: Vik Muniz", em *Vik Muniz*, Milano: Mondadori Electa, 2003, p. 15.
- [11] Escultura exposta no Whitney Museum na mostra *Contemporary American Sculpture: Selection 2*, de 4 de abril a 5 de maio de 1969.
- [12] Vik MUNIZ, *Reflex* cit., p. 76.
- [13] Georges DIDI-HUBERMAN, *Génie du non-lieu: air, poussière, empreinte, hantise*, Paris: Éditions de Minuit, 2001, p. 9.
- [14] Georges DIDI-HUBERMAN, *Génie du non-lieu* cit., p. 54.
- [15] Germano CELANT, "La mimesi della mimesi: Vik Muniz" cit., p. 14.
- [16] *Idem*, p. 15.
- [17] *Idem, ibidem*.
- [18] Vik MUNIZ em entrevista a Charles Ashley Stainback, citado por Sally RICE, "A insustentável semelhança de ser Vik Muniz. Um diálogo deslocado por Vik Muniz" cit., p. 59.
- [19] Vik MUNIZ em entrevista a Danilo Echer, compilada em *Vik Muniz*, Milano: Mondadori Electa, 2003, p. 23.
- [20] Vik MUNIZ, *Reflex* cit., p. 47.
- [21] *Idem, ibidem*.
- [22] *Idem, ibidem*.
- [23] *Idem*, pp. 47-50.
- [24] Vik MUNIZ em entrevista a Charles Ashley Stainback, citado por Sally Rice, "A insustentável semelhança de ser Vik Muniz. Um diálogo deslocado por Vik Muniz" cit., p. 59.
- [25] Vale ressaltar que tanto *Santa Ceia*, de Leonardo, quanto *A descida da cruz*, de Caravaggio, são, por si só, altamente teatrais. Pretendo, na versão final deste texto, aprofundar esse ponto.
- [26] Bertolt Brecht, "A nova técnica da arte de representar", em *Estudos sobre teatro*, trad. Fiana Pais Brandão, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 104.
- [27] *Idem*, p. 106.
- [28] *Idem*, p. 106.
- [29] Lucrécia D'Aléssio FERRARA aproxima a noção de Brecht daquela de Chklóvski e aponta ainda que Brecht se apropria do conceito de estranhamento de Chklóvski por volta de 1935 e o inclui em sua obra a partir de 1936 (*A estratégia dos signos*, São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 36).
- [30] Victor Chklóvski, "A arte como procedimento", em *Teoria da literatura: formalistas russos*, trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio Carlos Hohlfeldt, Porto Alegre: Globo, 1973, p. 45.
- [31] *Idem*, p. 50.
- [32] *Idem*, p. 45.
- [33] *Idem*, p. 54.
- [34] Bertolt Brecht, "A nova técnica da arte de representar" cit., p. 110.
- [35] *Idem*, p. 103.
- [36] *Idem*, pp. 103-104.
- [37] Como explica Benjamin: "A tarefa maior da direção épica é exprimir a relação existente entre a ação representada e a ação que se dá no ato mesmo de representar. Se todo o programa pedagógico do marxismo é determinado pela dialética entre o ato de ensinar e o de aprender, algo de análogo transparece, no teatro épico, no confronto constante entre a *ação* teatral, mostrada, e o *comportamento* teatral, que mostra essa ação. O mandamento mais rigoroso desse teatro é que 'quem mostra' – o ator como tal – deve ser 'mostrado' ("Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht", em *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*, trad. Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 88).
- [38] Vik Muniz em entrevista a Linda Benedict-Jones, citada por Sally RICE, "A insustentável semelhança de ser Vik Muniz. Um diálogo deslocado por Vik Muniz" cit., p. 63.
- [39] Vik Muniz citado por Sally RICE, «A insustentável semelhança de ser Vik Muniz. Um diálogo deslocado por Vik Muniz» cit., p. 59.
- [40] Vik Muniz, *Reflex* cit., p. 50.
- [41] Vik Muniz em entrevista a Danilo Echer, compilada em *Vik Muniz*, Milano: Mondadori Electa, 2003, p. 25.
- [42] Vik MUNIZ, *Reflex* cit., p. 26.
- [43] Roland BARTHES, "A retórica da imagem", em *O óbvio e o obtuso* cit., p. 36.
- [44] G. W. F. Hegel, *Fenomenologia do espírito*, trad. Paulo Meneses, Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: USF, 2002, p. 96.
- [45] Georges DIDI-HUBERMAN, *Génie du non-lieu* cit., p. 55.

