

ARTE E SUAS INSTITUIÇÕES

XXXIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Setembro 2013





Sobre a imagem da capa: Trabalho de CARLOS ZÍLIO - "Rubens on the beach II, 2007, óleo e bastão de óleo sobre tela, 140x180cm".

Os três “clichês” de Vik Muniz: a participação, a iconografia e o artista

Stéphane Huchet - Prof. Associado na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais e Pesquisador do CNPq

Resumo: Em *Lixo Extraordinário* (2010), Vik Muniz encena várias matrizes simbólicas: a “participação” social no processo artístico; as imagens da arte; a soberba do artista. O segundo e o terceiro constituem elementos da *instituição* artística e de sua memória; o primeiro, um componente quase *readymade* do fazer artístico brasileiro. O uso da técnica participativa é posto a serviço de um mixto de reificação e reencantamento dos ícones pictóricos “reproduzidos”. A filantropia que caracteriza a atual arte ativista é redirecionada para a produção de imagens. O filme faz pairar a figura do artista como última ficção e último reduto mítico da arte. Constitui uma alegoria perturbadora da representação do artista como *diferença social*.

Palavras-chave: Vik Muniz. Iconografia. Participação

Résumé: Dans *The Waste Land* (2010), Vik Muniz met en scène diverses matrices symboliques: la “participation” sociale au processus artistique; les

images de l'art; la gloire de l'artiste. La seconde et la dernière constituent des éléments de *l'institution* artistique et de sa mémoire; la première, un composant presque *readymade* de l'art brésilien. L'usage d'une technique participative est mise au service d'un mélange de réification et réenchantement des icônes picturales "reproduites". La philanthropie qui caractérise l'art activiste actuel est réorientée vers la production d'images. Le film fait flotter la figure de l'artiste comme ultime fiction et dernier réduit mythique de l'art. Il constitue une allégorie perturbante de la représentation de l'artiste comme *différence sociale*.

Mots-clés: Vik Muniz. Iconographie. Participation

Vik Muniz, em *Waste Land [Lixo Extraordinário]* (Figura 1), filmado por Lucy Walker, apresenta ao público um exemplo do uso singular de certos recursos artísticos. Tem valor de sintoma. Sua *ironia* revela uma tendência reificante que o espetáculo – barroco, operático – não pode esconder. De que se trata? Sabemos como, desde os anos de 1990, Muniz tem com a história da arte e sua iconografia uma relação privilegiada. Suas grandes telas fotográficas são instrutivas, já que as técnicas mesclam referências impressionista e colagem modernista. Ele "ataca" os *clichês*. Muniz só "ataca" os *clichês* para desfazer e refazer-lhes o valor paradoxal. Ele "ataca" os valores do patrimônio visual e um número considerável

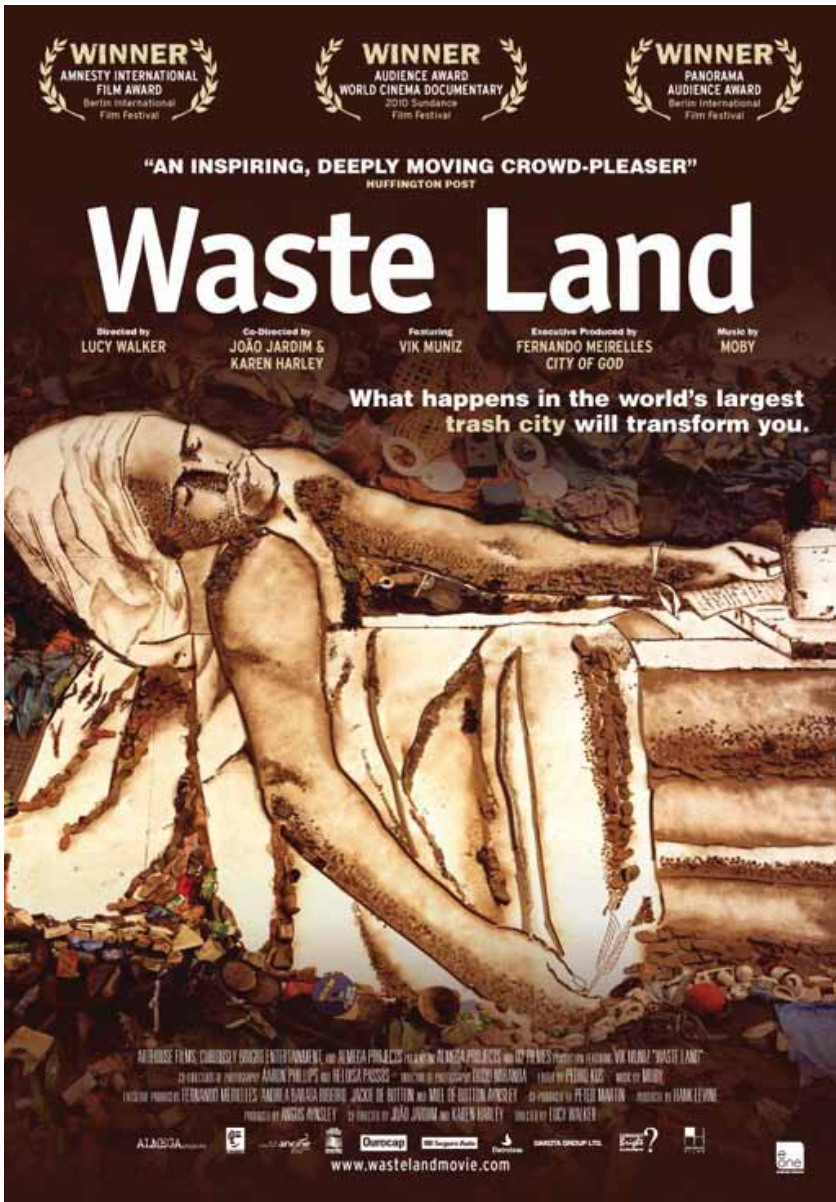


Figura 1 - Cartaz do filme de Lucy Walker, (2010), com reprodução do *Marat Assassinado*, after Jacques-Louis David

de referências enciclopédicas, refazendo, reproduzindo as imagens escolhidas através de uma *mimesis* irônica.

Podemos caracterizá-la, inclusive, de cínica, capaz que é, conforme o ponto de vista de cada observador, de atribuir um valor visual espetacular àquilo que ela maltrata e metamorfoseia ao mesmo tempo. Sua estética, voluntariamente atrelada a um mixto de desmistificação e de reencantamento do *clichê*, é uma afirmação explícita de que o valor da arte é sempre *representação*. Esse elogio muniziano do *clichê* permite entender porque ele fez da produção da imagem do artista e da imagem de arte como patrimônio iconográfico os principais motivos de *Lixo Extraordinário*.

Mas o filme constitui também um exemplo sintomático de encenação da interação social. O projeto é o seguinte: reunir alguns catadores de lixo que apanham e selecionam dejetos e detritos no lixão do Jardim Gramacho na periferia da cidade do Rio de Janeiro; proceder a uma montagem dos objetos selecionados sobre o chão de grandes hangares desafetados, gerando uma composição em grande tamanho (trata-se de obras no gênero do retrato, da iconografia da *Madonna*, por exemplo, ou outras referências da história da arte). Essa composição é fotografada, exposta como quadro-fotografia numa galeria, e vendida. O produto financeiro da venda do próprio retrato é dado aos participantes. O ponto que me parece importante é o seguinte fato: fiel à estética “participativa”, que corresponde a um verdadeiro “gênero” permitindo que muitos artistas legitimem suas ações através de uma categoria consagrada da arte contemporânea, Muniz outorga-se o direito de usar esse “gênero” para produzir

um agenciamento de diversas e múltiplas operações artísticas. O uso da técnica “participativa”, que comprovou sua eficácia prática, repousa sobre a convergência entre os participantes, os diversos processos de mediação, o espaço da imagem, a instituição-mercado, sob regência geral do artista-*magister*.

O fato de filmar o trabalho de recuperação de objetos num lixão público e a composição da imagem em grande formato através da documentação cinematográfica de todas as fases desse mega-processo têm três finalidades: 1) mostrar, através de uma encenação dinâmica, uma ação social com a arte, pela arte; 2) produzir imagem, criar imagens, fazer um filme que mostra como se chega a fazer imagens com procedimentos totalmente inconcebíveis, numa espécie de ateliê a céu aberto; 3) enfim, objetivar o poder do artista. Muniz associa seus parceiros sociais à seleção, ao recolhimento, à construção e à montagem de imagens que reproduzem ou reconstituem, em grande escala, célebres cenas, pinturas ou fragmentos de tela da arte clássica. Mas Muniz o faz utilizando uma técnica artística cujas origens históricas são datáveis, no melhor de suas formulações, dos anos 1960. Um desvirtuamento das nobres intenções que caracterizavam o ideal neo-concreto ou tropicalista de “participação” acontece notadamente porque o próprio artista cria as condições para que sua individualidade se destaque do conjunto do processo. A produção de imagens reafirma, debaixo da máscara da generosidade “participativa”, a imagem social do *magister*. A “reprodução” de *clichês* históricos, o *Marat assassinado*

de David, *Atalante e Hipomenes* de Guido Reni (Figura 2), o *Narcísio* de Caravaggio etc.; o fato de representar uma trabalhadora, *Magna* (Figura3), segundo o modelo de uma *Madonna* clássica; a dimensão iconográfica do trabalho de reconstituição das pinturas célebres é uma clara motivação iconófila; cria uma forma de aura visual. Esse ponto é importante porque Muniz toma posição dentro de uma vertente importante da arte brasileira atual. Com efeito, muitos grupos ou “coletivos” de artistas demonstram hoje uma grande preocupação para com as “comunidades”, mas, muitas vezes a dimensão “participativa” adquire tanta importância que a questão do teor artístico, da arte propriamente dita e, inclusive, da qualidade das imagens que suas ações geram, são prejudicadas ou negligenciadas. Nesse contexto, – um contexto decerto rico e luxuoso em termos de recursos técnicos, financeiros e humanos, o que contrasta também com a estética geralmente “pobre” dos coletivos artísticos ativistas – Muniz me parece procurar uma maneira de afirmar que o artista tem como *job* realizar, produzir, criar imagens... O faz através de uma técnica que leva os atores participantes a se sentirem endeusados e valorizados, persegue uma finalidade compartilhada com a finalidade que muitos coletivos seguem: uma filantropia, a produção de algum ambiente alegre, capaz de despertar a auto-estima dos participantes. Apesar de todas as críticas que Muniz suscita, de manipular seus recursos humanos etc., não tenho pessoalmente a certeza de que a produção de uma mega-iconografia, que o envolvimento de trabalhadores no processo como um todo seja mais



Figura 2 - *Atalante e Hipomenes*, after Guido Reni



Figura 3 - *Retrato de Magna*

suspeito do que o fato de muitos coletivos esconderem atrás de uma estética ativista socialmente generosa, mas artisticamente contestável, uma vontade filantrópica,

moral, de pedagogia e aproximação com o povo, uma postura na qual o artista afirma implicitamente que ele é mais consciente e que ele sabe mais do que seu público destinatário.

Nessa objetivação da arte da imagem, nessa ópera e encenação “barrocas” dos poderes do artista, será a imagem, será o retrato em grande formato do modelo anônimo, será a reconstituição de um ícone, que justificam o “contrato estético” entre o artista, Vik Muniz, e seus parceiros?; ou será o “contrato social” que legitima a imagem, redimindo assim a de-diferenciação entre a dessacralização e o reencantamento conjunto da imagem?

Em *Lixo Extraordinário*, Vik Muniz encena portanto várias matrizes simbólicas: 1) a “participação” social no processo artístico. Constitui um componente quase *readymade* do fazer artístico brasileiro, um verdadeiro *medium* estético. Muniz o desvirtua, pondo-o a serviço de um mixto de reencantamento e reificação dos ícones pictóricos produzidos com os objetos recolhidos no lixão carioca. Isso constitui a segunda matriz simbólica: 2) as imagens da arte, isto é, a persistência do poder de fascínio da iconografia. A terceira é: 3) o status social e simbólico do artista. A segunda e a terceira matriz constituem elementos constitutivos da *instituição* artística e de sua memória. Muniz encena portanto duas coisas: a representação e auto-representação do poder agenciador do artista. Dito de outra maneira, podemos dizer que Muniz explora três “clichês” da história da arte: um mais recente, de caráter técnico: a “participação”; outro, de caráter patrimonial: o

legado iconográfico; outro, de caráter simbólico: o status do artista. A apropriação tática da técnica participativa, ao servir um teatro de produção iconográfica bastante singular, demonstra o poder que o artista tem de reintegrar a agenda recente da ação artística, isto é, as ações ativistas filantrópicas, dentro de uma taxionomia intempestiva, ao mesmo tempo que mostra como o uso finalizado de certos códigos simbólicos da arte sustenta uma estratégia de confirmação da *aura* do fazer artístico. Sobre os escombros das disciplinas artísticas, cujo esvaziamento simbólico é encenado por Muniz numa ópera visual que sintetiza a parafernália das técnicas à disposição do artista, paira e surge a figura do artista como última ficção e último reduto mítico da arte. *Lixo Extraordinário* é portanto a alegoria perturbadora da sobrevivência e do vigor da representação social do artista como *diferença social*. Essa última não se apaga, mesmo quando pretende-se partilhar o trabalho com outros participantes. O filme é sua glorificação ritualizada. É *o artista*, como tecnólogo de todas as mídias disponíveis, que detem o poder de consolidar, como bem desejar – e como o mercado lhe pede para fazer –, e de teatralizar seu próprio estatuto social, através de um uso irônico dos *clichês*. Muniz se mostra, portanto, um manipulador da instituição e da memória artística.

No contexto de uma arte que justifica sempre suas ações interativas, suas intervenções urbanas, etc. com o moto desgastado da "morte do autor", Muniz me parece tentar encenar a figura do artista como essa categoria emblemática. Desmonta descaradamente, o confesso,

as auto-justificativas de artistas cujo trabalho coletivo encobre muitas vezes uma forma de arrependimento, de má-consciência, devida ao fato de pertencer a uma família de profissionais cujo estatuto e cuja imagem na sociedade sempre foram gloriosos. Assim, o eterno sorriso de Muniz, sob as vestimentas aparentemente altruístas da “participação”, reafirma e tenta consolidar essa imagem. Encena o mito do criador que se impõe em toda sua objetividade néo-tradicional.

Quero agora perguntar se esse mega-*happening* carnavalesco em grande escala tem relações ou não com as análises que Hélio Oiticica fazia no seu ensaio de 1967, “Esquema da Nova Objetividade”. Faço essa provocação porque o “Esquema” constitui uma matriz histórica e crítica primordial na reconstituição da origem das motivações brasileiras na arte “participativa”, ativista. Sei que, ao pisar nesse terreno, posso desagradar, já que Oiticica é uma figura intocável. Minha pergunta encontra a questão da leitura dos textos e de sua relação com a arte e o que a arte faz. A primeira vista, penso que a “participação” em Oiticica e a em Muniz têm finalidades diferentes! A respeito dessa última, Oiticica escrevia: “essas experiências [...] são importantes como modo de introduzir o espectador ingênuo no processo criador fenomenológico da obra”.¹ Lendo isso, reparo que o *happening* filmado de Muniz responde perfeitamente a esse programa... A dinâmica e a estrutura “participativas” se revelam como sendo uma

¹ OITICICA, Hélio, “Esquema Geral da Nova Objetividade”, in: *Hélio Oiticica. Exhb.cat.* Rotterdam: Center for contemporary art / Paris: Galerie nationale du Jeu de Paume / Barcelona: Fundació Antoni Tàpies / Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian Ed. by Witte de With. Lisbon/Minneapolis 1992-1994, p.118

técnica e um *medium* adaptados a esse programa. O recurso de Muniz àquilo que, no seu sonho de um teatro moderno, o pintor Fernand Léger chamava nos anos de 1920, de “novo material humano”..., mantém viva também a tradição de valorização social das “manifestações populares” brasileiras, que Oiticica considerava, no seu tempo, como um modelo de mobilização artística e social. Essa dimensão gigantesca da festa coletiva é retomada – e desvirtuada – por Muniz para sua grande ópera visual. Mas aquilo que faz sentido em 2010 é o fato de que a criação de tal teatro de mobilização popular, caracterizado por uma explosão de energia física considerável por parte de todos os atores, com direção, cenografia e regência do artista, coloca essa “participação” ao serviço de um novo elogio da imagem – objetividade irreduzível do fazer artístico pensado como fazer disciplinar – e do artista, última convenção da arte. O que deveríamos investigar é a questão da “autoridade” do artista, outro conceito malvisto em nossos dias. Muitos pensam que esse termo leva do lado do autoritarismo e se escondem atrás da generosidade coletiva.

Muniz, apesar de tudo o que certos podem encontrar de antipático, coloca essa questão. O faz através da questão da distorsão de uma intenção social – a “participação” utópica dos primórdios –, num jogo que reinstaura o mito do artista com muita força. Devemos realmente nos perguntar: as intenções, já manifestas nos anos de 1960, de tornar o público parceiro da performance artística, não confirmariam *a priori* a autoridade do artista? Já que ele cria

estruturas que objetivam uma proposição estética, elas não confirmariam sempre-já seu poder? O agenciamento das forças produtivas por Muniz não falaria, com muita clareza, da impossibilidade de por fim à sua autoridade? Essa impossibilidade que o artista tem, para trabalhar numa certa visibilidade, de renunciar a seu estatuto, não contribuiria à objetivação e à permanência de seu estatuto diferencial? Ao exhibir um poder de agenciamento estrutural, Muniz não sugeriria a força objetivamente irreduzível da figura do artista? Se o sonho da “Nova Objetividade” participativa e coletiva segundo Oiticica é hoje praticada por artistas que, na sua grande maioria, renunciaram implicitamente ao “reinado” e à “glória”, com Muniz, a representação dessa “glória” é o objeto do filme. Mas isso não trairia, não a idéia que Oiticica tinha da “participação”, mas a idéia que o mesmo tinha do artista e de seu papel? Não exatamente. No contexto de uma arte cuja história recente é a de um *expanded field* estético que produziu uma diluição de todos os limites convencionais; num contexto artístico no qual inúmeros “coletivos” esvaziaram a arte de todo o tipo de conteúdo artístico identificável, a proposição de Muniz reafirma, com todos os recursos da representação e da “participação”, o caráter todo-poderoso da figura do artista, última convenção objetiva da arte depois da morte de todas as convenções disciplinares. A arte brasileira, nesse sentido, vale como amostra da arte mundial. Depois de todas as desconstruções, a figura sempre mítica do artista é a derradeira representação através da qual, apesar das denegações, certo mito social se mantém,

que faz com que a arte não morra. Existe uma *objetividade simbólica* irredutível nessa permanência que sustenta o trabalho tanto daqueles que pretendem diluir os poderes do artista no *socius* e denegar-lhe seu estatuto diferencial quanto daqueles que sabem manipular os prestígios dessa diferença....

Devolveremos a palavra a Helio Oiticica porque, no fim do ensaio já mencionado, ele se pergunta como situar "a atividade do artista" no contexto aberto das novas tendências que ele contribuiu tanto a criar!. Sua resposta é paradigmática:

Não apenas martelar contra a arte do passado ou contra os conceitos antigos [...] mas criar novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de "proposicionista" ou "empresário" ou mesmo "educador".²

O *artista-come-empresário!* Oiticica é para todos nós um artista inserido num contexto histórico e político de contra-cultura. Ele está portanto num pedestal idealizado. A Nova Objetividade que ele problematizava no final dos anos 1960 não deixa contudo de conter um programa estético cujos desdobramentos atuais, mesmo sob vestimenta mais institucionais, podem se reclamar do modelo que ele criou. Não se escreve a história da arte para congelar o idealismo de maneira a-crítica. Se a escreve para reelaborar-lhe o sentido. Assim, torna-se claro que, além das possíveis convergências, perturbadoras entre um puro-Oiticica e um cínico-Muniz, entre um participante respeitado e um participante aparentemente manipulado..., a arte-come-

² Ibidem, p.119

didatismo educador, objeto de encenações que fazem do puro e do cínico, indiferentemente, um *empresário...*, constitui um conceito quase incontestado na manutenção da estrutura simbólica que faz do artista um mito objetivo. Todo artista tem uma memória implícita desse mito, ainda tão vivo e estruturante.