



vik muniz

espelhos de papel

galeria

nara roesler



**vik muniz**

## espelhos de papel

christopher turner

A mais recente série criada por Vik Muniz consiste de fotografias em formato grande que deliberadamente evocam um elemento surpresa. À primeira vista, parecem conhecidas: uma galeria de imagens famosas roubadas: *A origem do mundo*, de Courbet; *Vaso de flores*, de Monet; *Costela de carne*, de Caillebotte, *Sinfonia em branco*, de Whistler. Porém, ao observá-las de perto, percebe-se que não são exatamente o que parecem. Cada imagem é uma colagem composta por centenas de outras imagens, tiradas de revistas que abordam os mais variados assuntos, de automobilismo a armas, astuciosamente dispostas em *dégradé*. Esse vertiginoso mosaico de imagens sobrepostas que dissolve o plano da obra em uma infinidade de pontos focais, foi escaneado e ampliado para que o público possa ver os pelos, as fibras e até a celulose do papel rasgado irregularmente. Iluminadas por uma única

fonte de luz, como que para imitar a luz natural de uma pintura pendurada na parede, elas parecem ser tridimensionais. A fotografia funciona como uma espécie de cola, que revela uma densa colcha de retalhos composta por imagens midiáticas.

“Tive de arrancá-las das revistas, sem tesoura, para que parecessem mais casuais”, disse Vik, ao explicar sua técnica de colagem, “como se tivessem simplesmente caído lá, como confete”. Vik já quis ser psicólogo e se interessa pela teoria da Gestalt sobre percepção visual, reconhecimento de padrões e preenchimento. Há muito, o trabalho do artista explora a ideia do acidente intencional – ou, segundo Duchamp, o “acaso em conserva” – ao brincar com a tensão entre contingência e intenção, em como o olho e o cérebro trabalham juntos para, com diz Vik, criar ‘imagens multiestáveis’. Por exemplo, ele já criou uma cabeça de



**Origin of the World, after Courbet**, 2013 -- c-print digital / digital c-print -- edição de 6 / edition of 6 -- 180 x 218 cm



Medusa dentro de um prato com restos de espaguete, além de outras imagens icônicas que parecem ter surgido milagrosamente, feitas com calda de chocolate, diamantes, açúcar e caviar, em que se manifestam, como que por acaso, tal qual a mancha do rosto de Jesus no véu de Verônica. Ao fazer isso, ele espera dar vida nova a pinturas conhecidas, desgastadas e à 'batida' iconografia de pôsteres (Che Guevara, Marilyn Monroe).

Em suas colagens, Vik reconhece a influência dos *affichistes* dos anos 1960, artistas que arrancavam pedaços de pôsteres para revelar outras imagens escondidas debaixo de suas *décollages* recortadas, subtrativas; ou de artistas do Fluxus, como Al Hansen, que reconstruiu ícones como a Vênus de Willendorf utilizando resíduos sólidos, como bitucas de cigarro e latas de Coca-Cola. Seu próprio trabalho há muito explora esse tipo de contraste entre alta e baixa cultura. Vik afirma que, sem dúvida, *Pictures of Magazine 2* teve como inspiração o trabalho desenvolvido por ele no Jardim Gramacho, o maior aterro sanitário do Rio de Janeiro, onde realizou, em 2010, em colaboração com os catadores locais, um trabalho que consistiu em criar, a partir dos restos em meio aos quais eles trabalhavam, enormes reproduções de obras de arte (tema do filme indicado ao Oscar *Lixo extraordinário*).

“Quando se está em Gramacho”, Vik explica, “você fica cercado por algo que está entre objeto e substância. O lixo ainda não voltou para a natureza, ele ainda tem pedaços fragmentários de utilidade, coisas que podem ser identificadas, mas é muito cansativo e confuso, porque há sempre algo diferente que chama atenção”. Vik faz um paralelo com o mundo em que vivemos, saturado de imagens; esquadrinha-se a exaustiva sobrecarga de imagens em uma revista com atenção subliminar, antes de se encontrar algo interessante, do mesmo modo como o catador vasculha o aterro.



**Study of Ostrich, After Nicaius Bernaerts, 2013**

-- c-print digital / digital c-print -- edição de 6 / edition of 6

-- 223 x 180 cm



**Woman and Bicycle, after Willem de Kooning, 2012** -- c-print digital / digital c-print

-- edição de 6 / edition of 6 -- 288 x 180 cm





**Female Model Standing**

**Before a Mirror, after**

**C. W. Eckersberg, 2012**

-- c-print digital / digital

c-print -- edição de 6 /

edition of 6 -- 230 x 180 cm

“O sentimento de ter tudo aquilo na sua memória é semelhante ao do entulho”, diz ele. “Criar uma imagem a partir de todo aquele lixo é muito sintomático da forma como vemos as coisas em nossos dias, há muitas distrações.”

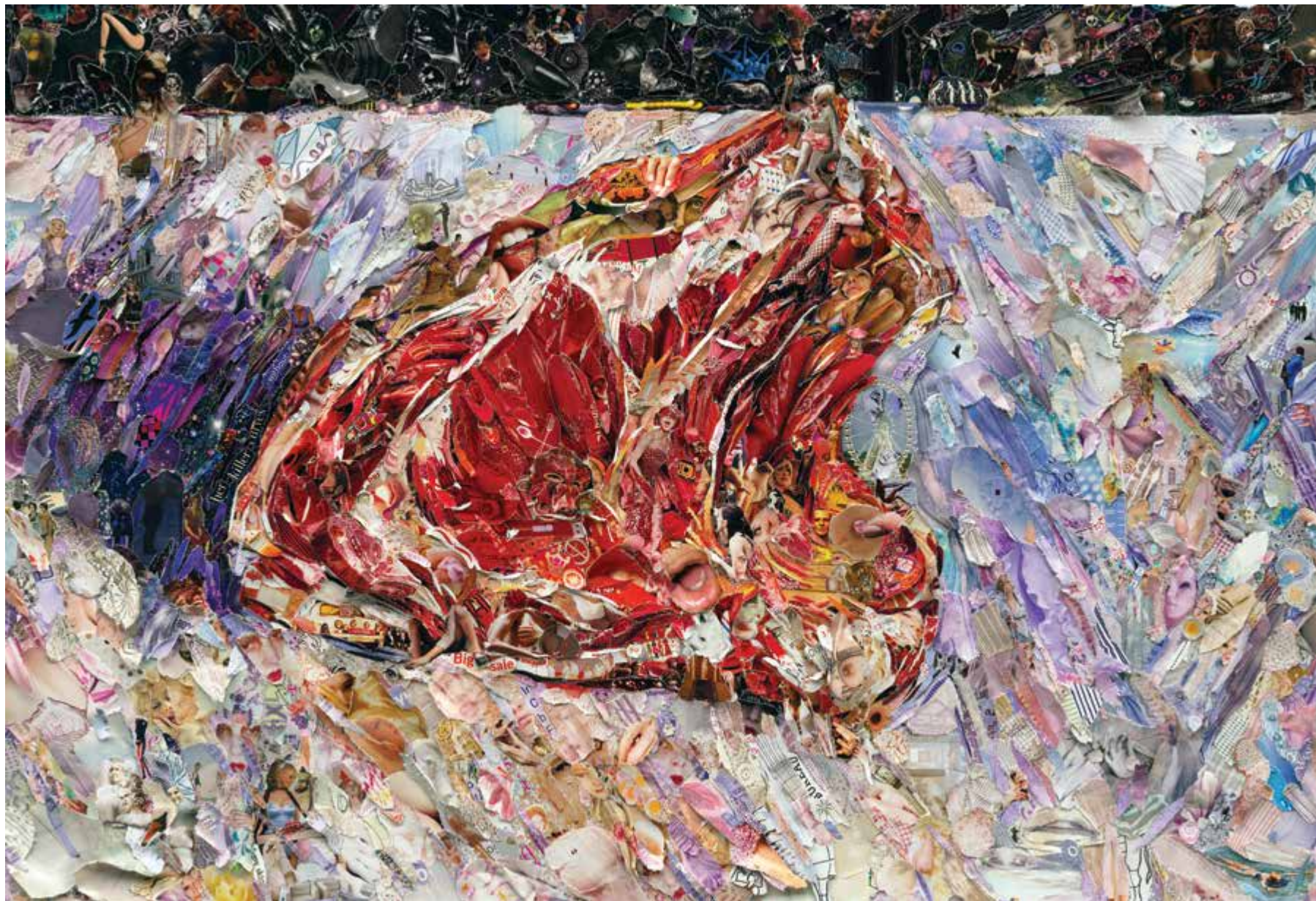
Dentro do ambiente imaculado do museu, que é o contrário disso tudo, Vik certa vez percebeu que os visitantes entravam em fila para olhar para as pinturas de um local privilegiado. Daquela distância, tinha-se uma discreta visão da moldura da obra, o que permitia, ao mesmo tempo, que a composição preenchesse o campo visual do observador e que o olhar deste penetrasse na obra como que para explorar a materialidade da superfície, onde a obra se transforma em mera mistura de tinta e pigmento. Ele observou que alguns visitantes às vezes se moviam para a frente e para trás, como que em transe, ao explorar esse limite mágico entre conceito e matéria. É esse ponto de intersecção, Vik conclui sobre o encontro, que é o sublime na arte: “Esses são os momentos”, disse ele, “que contêm, em sua transcendência, a verdadeira natureza da representação”.

Em suas fotografias em formato grande, Vik busca prolongar esse momento de sublimidade. A multiplicidade de imagens utilizadas para compor suas colagens acrescenta uma terceira camada mediadora, que envolve ainda mais o público e faz referência a toda a bagagem visual e cultural que cada um traz ao seu encontro com a arte. As peças isoladas que compõem o quebra-cabeça são, elas mesmas, imagens que chamam atenção e desaceleram o movimento do olho, frustrando qualquer leitura sem solavancos. É difícil resistir à busca por sentido, mas Vik tenta resistir a justaposições elaboradas, e prefere um labirinto de *non sequiturs* surreais: “a figura de uma girafa ao lado de um bombeiro ao lado de uma torradeira – quanto mais louco e mais

idiota, melhor” (o que remete ao que Lautréamont define como belo: “o encontro casual entre uma máquina de costura e um guarda-chuva em uma mesa de operação”). Tudo resta deliberadamente ambíguo, como se pretendesse oferecer uma quantidade mínima de segurança ao espectador, enquanto este se apreende em um labirinto de possibilidades confusas: “Tento evitar qualquer tipo de conclusão”, diz Vik. “A partir do momento em que você encontra a conclusão em uma imagem, seu impulso passa a ser o de afastar-se dela.”

Vik tem um interesse acadêmico por ilusões de ótica e piadas. “Ambos são explorados em meu trabalho”, ele afirma, “e eu os levo muito a sério”. Assim como o cientista estuda a ilusão de ótica para demonstrar o funcionamento da visão por meio do estudo dos momentos em que ela é desfeita, ele desenvolve seu raciocínio, os linguistas estudam o humor para entender a linguagem. No ponto alto de uma piada, a frágil estrutura que foi montada na mente do ouvinte de repente desmorona. “Nesse exato momento você ri e, por uma fração de segundo, está livre”, explica Vik. “É esse momento que quero capturar na minha arte – o momento em que você tem de lidar sozinho com as coisas – e, para que isso aconteça, você tem que se permitir uma boa dose de ambiguidade... De certa forma, quero que minha arte funcione como uma máquina que facilite esse acontecimento. Sou o relojoeiro, que trabalha nos bastidores, manipulando a engrenagem, de certo modo.”





**Rib of Beef, after Gustave Caillebotte, 2012** -- c-print digital /  
digital c-print -- edição de 6 / edition of 6 -- 180 x 264 cm





**Orchid and Three Brazilian Hummingbirds, after Martin Johnson Heade, 2012** --  
c-print digital / digital c-print -- edição de 6 / edition of 6 -- 180 x 240 cm



**Vase of Flowers, after Claude  
Monet, 2013** -- c-print digital /  
digital c-print -- edição de 6 /  
edition of 6 -- 240 x 180 cm





**Symphony in White, No. 1: The White Girl,**  
**after James Whistler, 2013** -- c-print digital / digital  
c-print -- edição de 6 / edition of 6 -- 302 x 149,5 cm

## paper mirrors

christopher turner

Vik Muniz's latest series of large-scale photographs deliberately evoke a double take. At first glance, they look familiar, a gallery of stolen, famous images: Courbet's *Origin of the World*, Monet's *Vase of Flowers*, Caillebotte's *Rib of Beef*, Whistler's *Symphony in White*. But, on closer inspection, they are not quite what they seem. Each picture is a collage composed from hundreds of images culled from magazines devoted to topics as varied as motor sports to guns, artfully arranged according to color gradient. This giddy mosaic of overlaid imagery, which dissolves the picture plane into a multiplicity of focal points, has been scanned and enlarged so that you can see the hairs, the fibers, even the cellulose of the torn-edged paper. Lit from a single source, so as to imitate the natural light of a picture on a wall, they look almost three-dimensional. Photography acts like a kind of glue, revealing a dense, rag-patch quilt of media imagery.

"They have to be ripped so they look more accidental," Muniz explains of his collage technique, "as if they just fell there like confetti." Muniz once had aspirations to be a psychologist and is interested in Gestalt theories of vision, pattern recognition, and completion. The artist's work has long explored the idea of the deliberate accident—or, as Duchamp put it, "canned chance"—playing on the tension between contingency and intention, in how the eye and brain work together to, as Muniz calls it, create 'multi-stable images.' He has conjured up, for example, the Medusa's head in a postprandial plate of spaghetti, and other

seemingly miraculous, iconic images in chocolate syrup, diamonds, sugar, and caviar, where they manifest, as if by chance, like the stained outline of Jesus's face on Veronica's veil. In so doing, he hopes to bring tired, well-known paintings and exhausted poster store iconography (Guevara, Monroe) back from the dead.

In his collages, Muniz acknowledges the influence of 1960s *affichistes*, artists who ripped off bits of posters to reveal other imagery hidden underneath in their ragged, subtractive *décollages*; or Fluxus artists like Al Hansen, who reconstructed icons such as the Venus of Willendorf in waste matter, including cigarette butts and coke cans. His own work has long explored such contrasts of low and high culture, of the can and canon. Indeed, *Pictures of Magazine 2*, Muniz says, was inspired by his work in Jardim Gramacho, Rio de Janeiro's largest rubbish dump, where, in 2010, he collaborated with the *catadores* [waste pickers] on enormous, classical portraits created from the debris amongst which they worked (the subject of the Academy Award-nominated film *Waste Land*).

"When you're in Gramacho," Muniz explains, "you're surrounded by something that's between object and substance. Garbage hasn't turned back into nature yet, it still has fragmentary bits of usefulness, things that you can identify, but it's very confusing and tiring to look at, because your attention is constantly diverted somewhere else."

Muniz draws a parallel with the saturated world of images in which we live; one scans the exhausting overload of pictures in a magazine with subliminal attention before affixing on something of interest, much as a garbage collector scours the dump. “The feeling of it all in your memory is similar to the junk,” he says. “Making a picture with all that crap is very symptomatic of the way we look at everything today, full of distractions.”

In the contrasting, pristine environment of the museum, Muniz once noticed that visitors were queuing to look at the paintings from a privileged viewpoint. From this distance they could just sense the picture frame, allowing the subject of the composition to fill their visual field, while allowing their eye to go inside it so as to explore the materiality of the surface, where the painting breaks down into an earthy mess of oil and pigment. He observed that viewers sometimes moved backwards and forwards, rocking in a kind of trance as they explored this magical border between concept and matter. It is this crossing point, Muniz contends of the encounter, that is the sublime in art: “These are the moments,” he has said, “that contain in their transcendence, the very nature of representation.”

In his large-scale photographs, Muniz seeks to extend that moment of sublimity. The multiplicity of imagery used to compose his collages adds a mediating, third layer that further ensnares the viewer and makes reference to all the cultural and visual baggage they bring to their encounter with art. The individual pieces that make up the overall jigsaw are pictures in themselves that draw in and slow down the movement of the eye, frustrating any smooth reading. It is hard to resist the search for meaning, but Muniz tries to resist whimsical juxtapositions, preferring a maze of surreal *non sequiturs*: “a picture of a giraffe next to a firefighter next to a toaster—the crazier and more stupid, the better” (this suggests Lautréamont’s definition of the beautiful “as the chance encounter of a sewing machine and an umbrella on an operating table”). Everything is left deliberately ambiguous, so as to offer only the minimal amount of security to the viewer whilst

capturing them in a maze of confusing possibility: “I try to avoid any kind of closure,” Muniz says. “The moment you find closure in a picture, your motion is to pull away from it.”

Muniz has a scholarly interest in optical illusions and jokes. “I explore both in my work,” he says, “and take them very seriously.” Much as a scientist looks at optical illusions to show how vision works by exploring the moments in which it breaks down, he elaborates, linguists look at humor to understand language. At the climax of a joke, the rickety structure that has been conjured up in the mind of the listener suddenly collapses. “At that particular moment, you laugh and, momentarily, you’re free,” Muniz explains. “It’s that moment I want to capture in my art—the moment where you have to deal with things yourself—and you have to allow a lot of ambiguity to let that happen... In a way I want my art to work as a machine that facilitates that happening. I’m the watchmaker, working in the back, manipulating the gears in a certain way.”



**The Ecstatic Virgin Anna Katharina Emmerich,**

2013 -- c-print digital / digital c-print -- edição de 6 /

edition of 6 -- 223 x 180 cm



vik muniz

**espelhos de papel**  
**pictures of magazine 2**

texto/text

**christopher turner**

tradução/english version

**márcia macedo**

revisão/proofreading

**regina stocklen**

assessoria de imprensa/press agent

**mario canivello**

realização/produced by

**galeria nara roesler**

**abertura/opening**

02.04.2013

18 > 22h

**exposição/exhibition**

03.04 > 11.05.2013

seg/mon > sex/fri 10 > 19h

sáb/sat 11 > 15h



[capa/cover] detalhe de / detail

from **After Breakfast, After**

**Elin Danielson Gambogi, 2012**

-- c-print digital / digital c-print

-- edição de 6 / edition of 6 --

180 x 263,5 cm

galeria

nara roesler

avenida europa 655

são paulo sp brasil

01449-001

t 55 (11) 3063 2344

f 55 (11) 3088 0593

info@nararoesler.com.br

www.nararoesler.com.br