

**O ENGAJAMENTO ARTÍSTICO E SOCIAL NA OBRA DE VIK
MUNIZ: RELAÇÕES COM A *POP ARTE* O
MERCADO CONTEMPORÂNEO**

**THE ARTISTIC AND SOCIAL ENGAGEMENT IN VIK MUNIZ'S
WORK: RELATIONS WITH *POP ART* AND THE
CONTEMPORARY MARKET**

Sandra de Cássia Araújo Pelegrini

Doutora em História pela Universidade de São Paulo, Brasil
Mestre em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil
e-mail: sandrapelegrini@yahoo.com.br

Gustavo Batista Gregio

Doutorando em História pela Universidade Estadual de Maringá, Brasil
Mestre em História pela Universidade Estadual de Maringá, Brasil
e-mail: gustavogregio@hotmail.com

DOI:

<http://dx.doi.org/10.26512/hh.v6i11.11011>

Recebido em 13 de junho de 2017

Aprovado em 26 de março de 2018

RESUMO

O artigo discute como os preceitos da Arte Contemporânea influenciaram o brasileiro Vik Muniz, pois os signatários dessa forma de expressão artística repensaram os padrões pictóricos e escultóricos tradicionais de representação visual, introduziram novas técnicas e materiais, além de conferir uma dinâmica diferenciada à linguagem e às relações entre artista e público. Tal proposição toma como referência de estudo, especialmente, a série *Pictures of Garbage* (2007-2009), concebida no aterro sanitário do Jardim Gramacho (Rio de Janeiro) e retratada no filme documentário *Lixo Extraordinário* (2010). Por meio dessas obras, Muniz dialoga com questões como a inclusão social e a sustentabilidade, adota diversas linguagens estéticas, além de transformar sujeitos anônimos em personagens de releituras de obras universalmente conhecidas. O artista se projeta no mercado mundial porque, de certa forma, atende as suas demandas, mas rompe com os paradigmas tradicionais de representação estética que, por séculos, predominaram na produção artística.

Palavras-Chave: Vik Muniz; História; Arte Engajada; Arte Contemporânea

ABSTRACT

The article discusses how the precepts of Contemporary Art influenced the Brazilian plastic artist Vik Muniz, because the signers of this form of artistic expression rethought the traditional pictorial and sculptural patterns of visual representation, introduced new techniques and materials, and confer a differentiated dynamic to the language and the relations between the artist and the public. This proposal takes as a study reference, especially the series *Pictures of Garbage* (2007-2009), conceived in

the landfill of Jardim Gramacho (Rio de Janeiro) and portrayed in the documentary film *Waste Land* (2010). Through these works, Muniz dialogues with issues such as social inclusion and sustainability, adopts a variety of aesthetic languages, as well as transforming anonymous subjects into characters re-reading universally known works. The artist projects himself on the world market because, in a way, he meets his demands, but breaks with the traditional paradigms of aesthetic representation that, for centuries, predominated in artistic production.

Keywords: Vik Muniz; History; Engaged Art; Contemporary art

INTRODUÇÃO

A produção artística mundial atravessou intensas modificações, principalmente, a partir dos questionamentos das vanguardas europeias, emergentes nas primeiras décadas do século XX. Estas alterações conceituais influenciaram a concepção de arte na sociedade ocidental e, por conseguinte, incitaram reflexões sobre a estética e a fruição, ou seja, promoveram mudanças no estatuto da arte, e também, nas posturas dos artistas e dos observadores leigos e críticos. Talvez, a mais importante dessas mudanças centre-se no fato de que o artífice contemporâneo tenha, a partir das experiências de seus pares, observado com maior atenção os agentes sociais de seu tempo. Ao contrário do que a amplitude do tema possa sugerir, cabe ressaltar que abordaremos aqui parte da produção do artista plástico brasileiro Vik Muniz, em particular, as suas criações que interagem espacial e temporalmente com sujeitos anônimos, por meio das relações que eles estabelecem com o meio onde estão inseridos.

Vale salientar que, os artistas contemporâneos, ao instituírem amplas possibilidades de abordagens e ao incorporarem variedade infinita de materiais, romperam com os paradigmas das artes clássicas, introduziram novos artefatos e técnicas nos procedimentos que, em última instância, resultaram na resignificação de objetos e temáticas. Eles, por sua vez, passaram a traduzir e reproduzir tanto disputas sociais e embates culturais, como as tensões econômicas da sociedade que vive em constante mutação.

Ora, frente a tais desafios, ao transformarem o estatuto da arte e se aproximarem dos seus interlocutores, alguns artistas imprimiram novas dinâmicas às suas obras que, no que lhes concerne, os tornaram capazes de metamorfosear o “papel” dos observadores. Estes transpuseram barreiras, passaram de sujeitos representados para protagonistas ativos no processo criativo.

Assim sendo, podemos asseverar que os artistas contemporâneos questionadores da existência *per se* de suas obras, não as consideraram autossuficientes, tampouco isentas de

responsabilidade com o outro. Desde a modernidade, esses novos artistas não estão alheios às questões sociais. Eles incorporaram problemáticas cruciais para a humanidade em suas produções, representando desde impasses existenciais individuais até dilemas coletivos.

Portanto, a escolha de parte da obra de Vik Muniz para essa análise não ocorreu ao acaso. Entre suas diversas produções, duas nos chamam a atenção, uma de 1996 e outra de 2008, a primeira *The Sugar Children* (Crianças de açúcar), e a segunda *Pictures of Garbage* (Retratos do lixo), ambas as séries revelam as opções sociais, políticas e artísticas do artista na sociedade contemporânea.

Ao elegemos essa produção como objeto de análise, abarcamos que ela constitui um diálogo relevante entre as concepções artísticas, o contexto social e histórico, a sustentabilidade e a inclusão social, o público e o mercado das artes. Nesse sentido, vale indagar: apesar da sensibilidade de Muniz, os seus ideais e sua linguagem transcendem as mazelas humanas e os interesses econômicos dos seus financiadores, críticos e mídia?

Os apontamentos críticos sobre o abandono, a exploração e a miséria, sem dúvida, estão intimamente ligados aos artifícios de criação de Muniz, sobretudo, quando ele evidencia sua repulsa diante do descaso das políticas públicas com relação a exploração do trabalho e da pobreza. Embora se mostre ávido por justiça social, seus interesses não são fortuitos, tampouco isentos de intencionalidades no âmbito do mercado, contudo, o resultado da sua obra traduz situações limites de nossa sociedade.

Sem dissimular as escolhas temáticas e o material selecionado para alcançar o efeito estético final, o artista demonstra opções políticas e parece deixar explícito que o seu processo criativo, do início ao fim, é fruto do seu olhar em relação ao universo das artes e ao mundo que o rodeia. Na sua opinião, o artista deve figurar como um indivíduo que transforma as ideias intangíveis em coisas palpáveis e inteligíveis, que transcende a natureza inusitada dos materiais que utiliza, transmutando-os em imagens historicamente ressignificadas do ponto de vista artístico e político.

A despeito da relação entre arte e público, Vik Muniz compreende que a arte tem como “função” interferir no cotidiano das pessoas, seja como ocorreu no aterro sanitário do Jardim Gramacho, ao retratar o trabalho na coleta de material reciclado na série *Pictures of Garbage*¹, ou na vida de crianças caribenhas, cujos pais trabalhavam exaustivamente em

¹ O trabalho desenvolvido por Vik Muniz na série foi retratado no filme documentário *Waste Land* (Lixo Extraordinário), do ano de 2010, sob a direção da inglesa Lucy Walker.

canaviais, representados na série *The Sugar Children*. Para o artista, além de intervir com sua arte nessas realidades, seu objetivo maior era o de alterar a maneira como esses sujeitos olhavam para si e para o outro, a partir de suas realidades individuais e coletivas.

Essas novas possibilidades interpretativas se tornaram possíveis graças aos postulados da arte contemporânea, pois o foco em temáticas incomuns e a utilização de materiais inusitados na composição do artista como, por exemplo, o açúcar e o material reciclável retirado do lixo, ressaltam o caráter híbrido de suas criações e seu íntimo trato com a arte as “avessas”, como veremos a seguir.

A ARTE MODERNA CONTINUA CONTEMPORÂNEA?

Como bem destacou Farias², “a arte contemporânea nasce como resposta ao esgotamento” do ensino e da aprendizagem das “modalidades canônicas” de arte, ou seja, na “pintura e escultura”. Por essa via, o estudioso conclui que a resposta mais pontual contra as orientações tradicionais se circunscreveu a pesquisa que visou a compreensão da natureza mais profunda desse tipo de concepção artística. Em outras palavras, assinala que tal fato se deu “explorando-se, investigando-se suas naturezas até o avesso”. Mais do que isso,

[...] Entre os índices – e são tantos! – desse esgotamento, figuram desde o retorno de questões e fórmulas antes vistas ultrapassadas – a pintura e a escultura figurativas, de conteúdo político, mitológico etc. – até o florescimento de expressões híbridas, quando não inteiramente novas, como as obras que oscilavam entre a pintura e a escultura, os happenings e as performances; as obras que exigiam a participação do público; as instalações; a arte ambiental, etc³.

Logo, se observarmos a história da arte⁴, principalmente, a partir do início do século XX, detectamos que a denominada “Arte Moderna”⁵ surge em um fluxo contínuo de

² FARIAS, Agnaldo. *Arte brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002.

³ FARIAS, 2002, p. 15-16.

⁴ Os estudos realizados por Gombrich são fundamentais para compreendermos as mudanças nas artes plásticas, sobretudo, no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. Nessa conjuntura histórica, o autor se volta aos avanços tecnológicos que surgiram com o advento da Revolução Francesa (1789) e a Revolução Industrial, para demonstrar os novos experimentos que desencadearam nos novos movimentos artísticos do século XX. Foi a partir desse contexto histórico, que o autor passou a valorizar a subjetividade nas criações artísticas em detrimento das normas que norteavam a produção da arte desde o Renascimento. In. GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

⁵ A nova abordagem e sensibilidade da arte moderna é parte integrante das mudanças tecnológicas, científicas e cognitivas ocorridas no decorrer do século XIX.

rupturas com os conceitos tradicionais e com os modelos normativos, comuns aos críticos e ao público mais “conservador”⁶. Esse novo movimento passou a exigir que o artista expressasse sua interioridade, o que significava romper com os padrões da figuração clássica, como ocorre com a arte abstrata, por exemplo. Entretanto, após meados do século, com o surgimento das novas vanguardas, essa ruptura aumenta e o conceito de arte moderna tradicional e suas inovações também entraram em crise. Ao artista caberia ultrapassar os limites do senso comum e a própria noção de arte, percepções do contexto histórico e social intensificadas após a década de 1990.

Finalmente, estão os artistas da década de 90, [...], cujas obras em construção confirmam a sensação de uma crise aguda ou mesmo do fim da arte moderna. Obras que se opõem ao projeto de uma linguagem universal e da busca metódica da novidade pela ruptura, que irrompem numa miríade de poéticas originárias das mais diversas matrizes: das que mergulham em referências históricas e pessoais àquelas que parodiam a própria arte e o círculo na qual ela está enredada; das que criticam a ideia de autonomia da arte, preferindo abandonar os suportes convencionais – pintura, escultura etc. – em favor de manifestações híbridas, àquelas que descartam as respeitáveis heranças do neoconcretismo, buscando outras fontes, do barroco mineiro à arte popular, do debate sobre o problema da imagem na vida atual à especulação sobre o corpo e suas pulsões, etc⁷.

Nesse processo de reinvenção constante, se torna interessante demonstrar que na arte contemporânea, todo o conjunto de ações, operações e interpretações provocadas desde sua concepção até a exibição, passam a integrar a definição da obra de arte. Aqui está o ponto de intersecção da concepção de Vik Muniz como as perspectivas de Heinich⁸, quando este assevera que a produção artística contemporânea consiste na forma como os ambientes são construídos e organizados, e não apenas na maneira como o objeto será exposto.

A arte é encontrada, portanto, no *contexto* em que o objeto proposto [...] é inserido, e não no objeto em si. Enquanto o espectador não entender essa nova regra do jogo, não poderá apreciar ou até mesmo *ver* o que está em jogo⁹.

⁶ A função inicial da arte era atender a públicos específicos que pudessem tanto encomendar e comprar obras de arte, como visitá-las em museus ou galerias especializadas. A princípio, os acadêmicos valorizavam a arte cujo objetivo era a representação perfeita das formas (Renascimento) e o equilíbrio entre volumes e cores (Realismo). In. GOMBRICH, Ernst. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

⁷ FARIAS, 2002, p.18-19.

⁸ HEINICH, Nathalie. *Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico*. Rio de Janeiro: Sociologia&Antropologia, 2014, p. 373-390.

⁹ HEINICH, 2014, p. 377.

Desse modo, podemos interpretar que Muniz, ao criar sua série¹⁰ *The Sugar Children*, representando crianças da ilha de *Saint Kitts*, no Caribe, com o mesmo material que seus pais trabalham exaustivamente, no caso o açúcar. Portanto, a relação do material com o tema não é aleatório: a metáfora estética e social sobre a “doçura pueril” daqueles indivíduos é cunhada pelo artista sem que parem dúvidas sobre sua intencionalidade. Segundo sua visão, essas crianças ainda não haviam sido transformadas pelas dificuldades da vida adulta, diferentes dos seus pais, que chegavam a trabalhar mais de 16 horas diariamente nos canaviais locais, uma realidade sofrida e amarga.



Fig. 1. Vik Muniz, *The Sugar Children: Valentina, the Fastest; Jacynthe Loves Orange Juice; Big James Sweats Buckets; Lil' Calist Can't Swim; Valicia Bathes in Sunday Clothes; Ten Ten's Weed Necklace*, 1996.

Muniz busca expressar emoções e sensações nos retratos que nos impressionam por sua intensidade e, como tal, reconhecemos como fundamento e objeto de suas experimentações técnicas desenvolvidas entre a segunda metade da década de 1990 e anos iniciais do século XXI, cujo objetivo basilar é o de suscitar sentimentos e provocar pensamentos críticos na mente e no corpo do observador. Diferente da arte moderna, essas

¹⁰ Com vistas a dar visibilidade ao seu engajamento, o artista reverteu parte do lucro adquirido com as exposições e venda dos retratos para a comunidade dos participantes.

sensações não são apenas visuais, por trás delas encontramos um profundo sistema de significações, com amplas probabilidades interpretativas.

Essas obras carregam discursos e narrativas que o público pode compreender com certa facilidade, como ocorre com as criações de Muniz. Segundo Heinich, as obras apresentam “[...] um passaporte que permita à obra ultrapassar a fronteira entre o mundo ordinário e o mundo especial da arte [...]”¹¹. Nesse aspecto, um dos importantes movimentos de contestação e criação de novos sentidos no mundo das artes, que se desenvolveu na década de 1960 e influenciou uma geração de artistas, entre eles o brasileiro Vik Muniz, foi à chamada *Pop Art*.

POP ART: LINGUAGENS E ARTIFÍCIOS

O movimento que levou ao desenvolvimento da *Pop Art* está, conforme salienta Ana Cristina Chiara¹², ligado ao Novo Realismo, que se originou nos anos finais da década de 1950 e tinha como intento realizar novas abordagens perceptivas acerca do real. Essas novas produções, segundo a pesquisadora, se defrontaram com o seguinte contexto:

As novas condições de vida geradas por um sistema técnico, industrial, científico e informacional, que voltam os sentidos do artista para uma necessidade de expressão cada vez mais próxima do estilo naturalista: “a realidade supera a ficção” parece indicar o teor dos manifestos da corrente artística que se convencionou chamar de os novos realistas. De modo que se torna uma necessidade [uma imposição] para o mesmo dar conta deste “excesso de real”¹³.

Deste modo, ao valorizarem a técnica, a industrialização e urbanização, esses novos artistas realistas se voltaram à ideia do *ready-made*, termo criado por Marcel Duchamp¹⁴, para designar objetos manufaturados de uso cotidiano que poderiam ser transformados em obras de arte e expostos em museus e galerias.

Essas produções se voltaram para uma representação estética ligada a vida comum, ao próprio ato vivencial. Construindo obras que abrangiam a arte, a subjetividade e a vida

¹¹ HEINICH, 2014, p. 379.

¹² CHIARA, Ana Cristina. O real cobra seu preço. In. OLIVEIRA, Ana Lúcia M. (Org.); *Linhas de Fuga: trânsitos ficcionais*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

¹³ CHIARA, 2004, p. 28-29.

¹⁴ Marcel Duchamp foi um pintor, escultor e poeta francês, trabalhou com inúmeros objetos industrializados no âmbito das artes, como bicicletas, mictórios, janelas, pás, gaiolas, entre outros. Seu principal intuito era romper com os padrões de figuração das artes tradicionais.

social. De acordo com Bourriaud¹⁵, esse novo projeto de arte “nos incita a produzir a vida cotidiana enquanto obra”¹⁶. Foi a partir das criações de Duchamp que o culto aos artefatos do cotidiano ganhou impulso, influenciando amplamente os novos realistas e abrindo caminho para a produção *Pop*.

Seguindo essa vertente, os artistas ligados a *Pop Art* passaram a se dedicar a uma representação artística focada nas coisas e nos objetos do dia-a-dia. Buscaram novas formas de expressão e de aproximação com a realidade, por intermédio da valorização de elementos antes desprezados, da defesa da arte que se comunicasse diretamente com o público, seja por meio de signos ou símbolos retirados do imaginário popular (ligados à cultura de massa), ou por intermédio de elementos da vida (objetos comuns, detritos urbanos ou o lixo) descartados pela sociedade.

Muito longe de refutar o mundo contemporâneo, a vanguarda prefere nele inserir-se. Sua visão das coisas se inspira no senso da natureza moderna, que é a da fábrica e da cidade, da publicidade e dos *mass media*, da ciência e da técnica¹⁷.

É preciso assinalar, que esses artistas normalmente eram depreciados ou marginalizados pelos artistas e intelectuais ligados a arte moderna tradicional, por utilizarem em suas criações, objetos e temas, principalmente advindos da chamada cultura de massa.

As formas da chamada Arte Pop predominantes na Inglaterra a partir do final dos anos 50 e em Nova York a partir do início dos anos 60 são todas figurativas, embora sua iconografia seja tipicamente de segunda mão. Em outras palavras, essas imagens derivam do mundo da propaganda, de histórias em quadrinhos, do cinema e de outras formas de publicação de massa, nos quais figuras, objetos, paisagens etc. já receberam um sentido de representação¹⁸.

Nos anos de 1960, Andy Warhol, Roy Lichtenstein e Claes Oldenburg foram alguns dos artistas que se destacaram, tornando-se referência para grande parte dos artistas contemporâneos. Sem dúvida, as inúmeras técnicas empregadas pela *Pop Art*, em particular por Warhol que tinha como estilo a repetição de ícones e figuras multicoloridas, ou os

¹⁵ BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

¹⁶ BOURRIAUD, 2011, p. 14.

¹⁷ RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979, p. 23.

¹⁸ HARRISON, Charles e WOOD, Paul. Modernidade e modernismo reconsiderados. In: WOOD, Paul. (Org.). *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 181.

desenhos animados de Lichtenstein e as grandes esculturas de Oldenburg, eram um mecanismo de enfrentamento desses artistas para com os críticos e teóricos que defendiam a arte tradicional.

No que diz respeito aos temas da *Pop Art*, sua própria banalidade era uma afronta a seus críticos. Sem uma evidência mais clara de que o material havia passado por algum tipo de transformação ao ser incorporado à arte, não se podia dizer que a própria arte oferece qualquer coisa que a vida já não proporcionasse¹⁹.

O olhar de Warhol acerca do contexto histórico onde estava inserido, reflete diretamente em suas criações. Archer²⁰ afirma que o artista ao utilizar séries de imagens e figuras repetidas estava dialogando com outras linguagens, como a televisão e o cinema e, com os ícones da cultura popular que estavam sendo consagrados por essas mídias. Também deve-se destacar que a *Pop Art* além de ser uma produção artística se tornou uma “comunicação visual”²¹.



Fig. 2 - Andy Warhol, *Latas de Sopa Campbell*, 1962, polímero sintético sobre tela, 50,8 × 40,6 cm.

Nessa conjuntura, a produção de Warhol nos revela o multiculturalismo existente na sociedade estadunidense dos anos de 1960. A maior crítica do artista está relacionada ao consumismo exacerbado da sociedade contemporânea, “a arte mercantilista de Warhol era

¹⁹ ARCHER, Michael. O real e seus objetos. In: ARCHER, Michael (Org.). *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 11.

²⁰ ARCHER, 2001, p. 11.

²¹ HARRISON, Sylvia. *Pop Art and the Origins of Post-Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

resultado direto do consumismo capitalista”²². Assim, Warhol buscou representar a sociedade na qual estava inserido. O consumismo assinalado em suas criações não estava apenas vinculado ao ato de consumir objetos ou coisas, mas também, pessoas, os ícones daquela sociedade, como Marilyn Monroe e Elvis Presley, por exemplo. Esses dilemas socioeconômicos e políticos também ressurgem na produção de Vik Muniz e evidenciam a influência dos artistas *pop* sobre sua produção.



Fig. 3 - Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, 1962, acrylic on canvas, 2054 x 1448 cm.

Sendo assim, o engajamento da *Pop Art* se consolidou na utilização de objetos e temas socialmente desprezados pela elite ocidental, como imagens ordinárias, retiradas do lugar comum ou da cultura de massa, apreendidas como “algo sem valor” por inúmeros artistas e críticos da época. Na ótica de Barthes²³, essa repetição, principalmente a desenvolvida por Warhol, demonstrava a destruição do estatuto da arte tradicional e a existência da temporalidade das coisas, as quais tem uma periodicidade, com começo, meio e fim.

Portanto, os artistas ao refletirem sobre a temporalidade dos objetos e da vida moderna, estavam inseridos no processo que o autor Walter Benjamin chamou de “a era da reprodutibilidade técnica”²⁴. Benjamin apontou que a arte, em sua totalidade, com o passar dos séculos e a partir do olhar de novas culturas, perdeu o status de manifestação sobrenatural e a “garantia” da imortalidade aos grandes feitos humanos. Os procedimentos

²² HARRISON, 2001, p. 19.

²³ BARTHES, Roland. That old thing, Art. In: MAHSUN, Carol Anne (Org.). *Pop Art, The critical dialogue*. Londres: UMI Research Press, 1989.

²⁴ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

criativos e técnicos se separaram de sua “aura” teológica, o que antes era intocável, agora se transformou em algo palpável, com maior recepção e acessibilidade. O autor ainda destacou, que o caminho da arte era ou sempre foi marcado por modificações intensas, tanto em sua forma de recepção como no entendimento que produz, reproduz e propaga. A arte era, muitas vezes, algo inacessível, impossível de compreender e de ser caracterizada. Cumprenos indagar: ela era ou ainda é normalmente definida e/ou dissimulada sob o rótulo do hermetismo. Será que as referidas condições teriam mudado com o passar dos tempos?

Nesse sentido, a postura de Jiminez nos parece bastante esclarecedora:

A proposta artística deixa de ser um produto final, enclausurado, para se converter num ponto de partida, aberto ao estímulo mútuo e à recriação das sucessivas instâncias de intervenção dos distintos sujeitos que se aproximam a ela²⁵.

Assim, através das várias formas de interação e analisando o conjunto de modificações que incidiram na arte contemporânea, constatamos que essa nova produção não tem o intuito de criar uma representação única e imutável, capaz de transcender a realidade, pelo contrário, é a partir do cotidiano e de todos os elementos contidos nele que ela pode emergir e se transformar em arte. Tais objetos tem a faculdade (intrínseca ou não) de serem repetidos e reproduzidos por infindáveis vezes, pois possuem a capacidade permanente de construir novos significados.

Em suma, a *Pop Art* buscou abarcar todas as referências da realidade, de modo a abranger temáticas, técnicas de representação e as formas dos meios de comunicação de massa e da cultura popular. Logo, novos objetos, sejam eles produtos orgânicos, sucatas, materiais recicláveis e o lixo, tornaram-se artefatos nas criações artísticas.

A CRIAÇÃO E O ENGAJAMENTO DE VIK MUNIZ

Vicente José de Oliveira Muniz, nasceu em 1961, na cidade de São Paulo, e desde o ano de 1983 passou a residir e trabalhar na cidade de Nova York. Sob a alcunha de Vik Muniz, o artista dedicou-se inicialmente à escultura, percebendo, no início da década de 1990,

²⁵ JIMINEZ, José. A Revolução da Arte Electrónica. *Revista de Comunicação e Linguagem*, Lisboa, n. 25/26, 1999, p. 57.

que ao documentar suas obras através da fotografia²⁶ encontrava um efeito artístico superior aos seus propósitos iniciais, expressos na escultura. Desde então, o registro fotográfico passou a constituir uma de suas principais técnicas, as quais somou inúmeras outras, como o desenho, a pintura e a colagem.

Seu processo de criação inicia-se a partir da concepção e execução do projeto, que após concretizado, é fotografado. A razão para expor as fotografias e não as peças originais reside no fato de que ele encontrou melhores resultados nos registros imagéticos das obras, pois viabiliza a exploração de recursos como a iluminação, o ângulo e a ambientação, além de preservar por mais tempo as peças, não raro, perecíveis e pouco usuais nas exposições e mostras em galerias ou museus.

Suas obras são caracterizadas por ideias, no mínimo, singulares. O artista é conhecido por produzir quadros utilizando materiais raramente associados à arte, como geleias, xaropes, terra, chocolate, açúcar, diamantes, lixo, entre outros.



Fig. 4 – Vik Muniz, *Mona Lisa* de geleia de uva e de manteiga de amendoim, 1999.

²⁶ Benjamin observa que a arte técnica, como a fotografia e o cinema, parecem ser instrumentos perfeitos de representatividade do homem moderno. Tendo como fundamento de produção e reprodução nos movimentos de massas.

Muniz busca criar registros visuais que o público possa reconhecer, principalmente com materiais e objetos que a maioria das pessoas teriam em suas casas. O artista observa que a escolha desses materiais também é uma questão de artifício:

A razão pela qual eu busco materiais e formas diferentes é para me expor a experiências diferentes. Se eu for fazer tudo com lápis e borracha, fico na minha mesa e não saio dali, vou fazer o que todo mundo já fez, da maneira como todo mundo tem feito há séculos. No momento em que faço uma coisa que tem de ser vista através de um microscópio ou a partir de um helicóptero, porque é muito grande, feita de diamante ou de lixo, estou me expondo a diferentes materiais, e o material dita o processo que vai te levar a realizar a obra. A escolha de materiais não ortodoxos tem a ver com experiências não ortodoxas²⁷.

Entre suas inúmeras produções, seu projeto artístico de maior visibilidade, até o momento na sua carreira, é o retratado na narrativa audiovisual do documentário *Lixo Extraordinário* (2010). cujo objetivo inicial do artista era de retratar artisticamente os mais de 2.500 catadores que trabalhavam no aterro sanitário do Jardim Gramacho²⁸. No entanto, apenas sete pessoas foram selecionadas. A opção por escolher somente por alguns membros da comunidade é justificável, visto que seria algo extremamente problemático e de grande complexidade e sustentabilidade a tentativa de englobar toda a comunidade em um único projeto. Conseqüentemente, o objetivo do artista modificou-se, passou para a tentativa de transformar a vida desse grupo de pessoas a partir de seu trabalho artístico.

Os indivíduos selecionados foram: o presidente da Associação dos catadores (ACAJMG), “Tião” (Sebastião Carlos dos Santos); “Zumbi” (José Carlos da Silva Bala Lopes); Isis Rodrigues Garros; Suelem Pereira Dias; Irma Leide; Laurentina da Silva e Magna de França Santos. “Seu Valter” (Valter dos Santos - vice-presidente da Associação), que inicialmente foi fotografado, faleceu alguns dias após o início das filmagens, não chegando a trabalhar com o artista.

Vik Muniz ao adentrar no mundo desses indivíduos, apoiado pela narrativa audiovisual, buscou captar a cultura, os modos, os sonhos, os desejos, as reações, as histórias, construindo uma alegoria visual da vida de cada catador. Entre todos os selecionados, “Tião”

²⁷ MUNIZ, Vik. Entrevista. In. PIFFERO, Luiza. *Revista Gauchazh*, 2017. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/06/vik-muniz-se-as- pessoas-tivessem-mais-arte-na-vida-delas-nao-estariam-fazendo-tanta-besteira-9805842.html>>. Acesso em: 05 fev. 2018.

²⁸ Localizado em Duque de Caxias, no Rio de Janeiro, o aterro possuía aproximadamente 1,3 milhões de metros quadrados. Foi considerado o maior aterro da América Latina, chegou a receber 75% de todo o lixo produzido na cidade durante mais de trinta anos. Foi “fechado” oficialmente em 03 de junho de 2012.

é o que recebe especial atenção. É durante o primeiro encontro entre artista, produção e personagem, que compreendemos os reais objetivos do trabalho de Muniz, é nesse mesmo momento que o artista assinala que o dinheiro gerado pelas exposições ou vendas das obras será integralmente repassado para a comunidade.

Embora essa cena seja rápida, tal explicação é fundamental para compreendermos as reais intenções e os propósitos tanto do artista, quanto da diretora Lucy Walker em seu documentário. É a partir desse momento que a narrativa fílmica começa a registrar o processo de criação e construção das obras com os objetos extraídos do lixo. Como também, os embates entre a produção do documentário, do artista e dos catadores.

Ao apreendermos o documentário como uma fonte paralela ao projeto artístico, apontamos, a partir das constatações de Gonçalo²⁹, que a construção narrativa do audiovisual apresenta uma assimetria implícita entre o que está de frente para a câmera (os catadores, o lixo, a pobreza, a miséria) e o que está atrás dela (produtores, decisões, ideias, esquemas). Muniz, em inúmeras cenas, parece não se contentar com a mera criação de uma série de retratos artísticos com a ajuda da comunidade, ele almejava intervir de fato, na vida dessas pessoas. O artista, em seu âmago em frente às câmeras, questiona se isso seria possível. Se sua proposta de mudança do lugar social dos catadores seria aceita pela comunidade, juntamente com a proposição de um novo manejo dos materiais coletados por eles. Todas essas indagações podem ser observadas na narrativa fílmica do documentário.

Nesse viés, Gonçalo³⁰ ao analisar a figura de Muniz e como seu comportamento é estruturado no documentário, conclui que sua imagem é arquitetada tal como se fosse um personagem do cinema clássico. O artífice possui um objetivo a ser concluído, contudo, encontra inúmeras situações adversas que precisa superar, especialmente, com os catadores que inicialmente estão desmotivados por não entenderem ao certo as implicações do seu projeto. Porém, após inúmeros esclarecimentos, sobretudo, sobre o conceito de arte, e ao perceberem efetivamente, os sentidos e a função do trabalho de Muniz, os catadores passaram a atuar realmente no trabalho proposto, em busca do objetivo final de concluir seus retratos feitos a partir de materiais advindos do lixo, como observamos nas imagens a seguir.

²⁹ GONÇALO, Pablo. Ironia, cinismo e pragmatismo nos circuitos de arte: os documentos de Orson Welles, Banksy e Vik Muniz. *Doc On Line: Revista Digital de Cinema Documentário*, n. 10, 2011, p. 72-103.

³⁰ GONÇALO. 2011, p. 72-103.



Fig. 5 - Vik Muniz, *Pictures of Garbage: Woman Ironing (Isis); The Bearer (Irmã)*, 2008.



Fig. 6 - Vik Muniz, *Pictures of Garbage The Gipsy (Magna); The Sower (Zumbi)*, 2008.



Fig. 7 - Vik Muniz, *Pictures of Garbage: Mother and Children (Suellen); Atlas (Carlão)*, 2008.

Desse modo, os apontamentos de Certeau³¹, ao analisar as possíveis relações entre a arte com o lixo, no caso, da arte com a sucata, são fundamentais para compreendermos como essa construção se estabelece a partir de uma estrutura social de poder. A utilização da sucata é vista pelo autor “como golpes no terreno da ordem estabelecida, pois o trabalho com sucata reintroduz no espaço industrial as táticas populares de outrora ou de outros espaços”³².

Por esse viés, assinalamos que enquanto grande parte da população é explorada por um poder dominante sem ter clareza de tal processo e também é silenciada por discursos dissimuladores, um grupo de pessoas da comunidade de Gramacho parece ter rompido com esse ciclo, pelo menos, momentaneamente. Em algum momento os próprios sujeitos ou agentes sociais passaram a participar da criação da arte, a partir da intervenção de Muniz, que utilizou mecanismos e táticas com finalidades direcionadas, como bem salientou Certeau. Novas ordenações surgiram e puderam ser representadas por múltiplas linguagens, inclusive, a das artes visuais. Para o autor³³, é a partir dessas táticas que esses sujeitos são novamente incluídos na sociedade, tendo a chance, talvez

³¹ CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: a arte de fazer*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

³² CERTEAU, 1998, p. 88.

³³ CERTEAU, 1998, p. 88.

rara, de almejar e reivindicar uma vida com as mínimas condições de existência e trabalho.

Ademais, tais estratégias e táticas sempre existiram dentro da sociedade, pois apesar da tentativa de dominação das classes subalternas pelo poder vigente. O dominante não pode controlar totalmente os sentidos que a população é capaz de arquitetar e as alianças que pode formar, construindo assim novas formas de expressão.

O povo não se constitui de sujeitos impotentes diante de uma ideologia irresistível, mas também não de sujeitos apenas biologicamente determinados e com livre arbítrio, constitui-se como conjunto mutável de alianças formadas por agentes sociais no interior de um terreno social que lhes pertence somente pela virtude de sua constante recusa de ceder ao imperialismo dos poderosos³⁴.

A despeito do trabalho da comunidade no aterro sanitário coletando os materiais recicláveis em meio ao lixo, fica evidente durante a narrativa fílmica, que essa atividade é de extrema importância para a sobrevivência desses indivíduos. Tradições familiares existem e coexistem naquele espaço, mas esses sujeitos não se sentem incluídos, pois seu ofício não é valorizado ou visto como edificante. Essas pessoas se sentem esquecidas, principalmente, pelo poder público municipal. Para Muniz, grande parte da sociedade brasileira não diferencia o lixo das pessoas que trabalham com ele.

Nesse sentido, podemos evidenciar, que foi a partir do entendimento efetivo desses sujeitos como agentes criadores, que eles se sentiram novamente incluídos socialmente. Somente quando esses sujeitos perceberam que estavam construindo algo valorizado, diferente de suas realidades, e que através dessa produção poderiam mudar de alguma forma suas vidas, que o sentimento de inclusão pode ser percebido.

Muniz ao apresentar o resultado alcançado com o projeto em galerias de arte, onde as obras expostas foram apreciadas, está rompendo preconceitos, operando suas táticas e estratégias em prol desses indivíduos. Desconstruindo esse sistema de dominação e repressão, que subjugou a capacidade de transfiguração desses indivíduos.

A obra de maior destaque foi a releitura da pintura do francês Jacques-Louis David, *A Morte de Marat* de 1793, na qual David retratou o suíço Jean-Paul Marat, médico, político

³⁴ RAMOS, José Mário Ortiz. Cultura popular de massa e a questão do pós-moderno. In: FONSECA, Cláudia (Org.). *Fronteiras da cultura: horizontes e territórios da Antropologia na América Latina*. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1993, p. 168.

e um dos líderes intelectuais da Revolução Francesa, que foi assassinado em uma banheira por Charlotte Corday, uma adversária política.

Muniz realiza a releitura a partir do registro fotográfico de “Tião”. Não por acaso, foi a escolha do presidente da Associação para representar *Marat*. “Tião” era considerado a liderança da comunidade, alguém que buscava fazer uma verdadeira revolução entre os catadores de Gramacho. Foram esses elementos e significados que o artista buscou explorar para construir seu retrato: *Marat (Sebastião) - Retratos do Lixo*.



Fig. 8 - Jacques-Louis David, *A Morte de Marat*, 1793. Óleo s/ tela, 165 x 128 cm; Vik Muniz, *Pictures of Garbage: Marat (Sebastião)*, 2008. Digital c-print, 231.2 x 180.4 cm.

A obra foi apresentada no leilão *Phillips de Pury*³⁵, na cidade de Londres, onde foi arrematada por mais de 100 mil reais. O total que a série arrecadou com as exposições nos países por onde circulou ultrapassou os US\$ 250 mil. O lucro foi revertido para os catadores de Gramacho, como havia sido prometido por Muniz no seu encontro com “Tião”.

Dois fatos ocorridos durante a narrativa fílmica e que pouco a pouco foram se alterando são basilares para compreendermos o real valor do engajamento artístico e social desenvolvido com o grupo: de início, os catadores apresentam-se extremamente envergonhados por estarem trabalhando em meio ao lixo. E, eram poucos os que realmente

³⁵ Phillips de Pury Company, uma das casas de leilões de maior prestígio internacional, possui escritórios em Londres, Nova Iorque, Genebra, Berlim, Bruxelas, Los Angeles, Milão, Munique e Paris.

acreditavam na Associação e na liderança de “Tião”. Todavia, o fato de começarem a trabalhar no projeto gerou nos catadores sentimentos de aceitação, orgulho, valorização e dignidade, os quais passaram a fazer novas reivindicações ao poder público através da Associação, consolidando sua representatividade e legitimando o papel de “Tião” como líder da comunidade.

Podemos dizer que a interferência de Muniz provocou mudanças na forma como os catadores eram vistos, e como olhavam para suas próprias realidades. Outro exemplo dessa modificação pode ser percebido na fala de Magna, ao afirmar que antes do seu envolvimento com o trabalho do artista, tinha vergonha de admitir em público que era catadora e trabalhava no aterro, conjuntura que se alterou ao final do projeto.

Essas variações são observadas claramente quando todos os personagens são levados pelos produtores do documentário ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, um espaço antes considerado inatingível, mas que agora, passou a exibir seus retratos para o público. Tal atitude, sem dúvida, aumentou a autoestima e o sentimento de inclusão do grupo na sociedade, situação que podemos observar ao fim do documentário.

Podemos concluir, que essas criações artísticas desenvolvidas por Muniz não dissimula os profundos problemas sociais com os quais convive, pelo contrário, eles são exacerbados por meio da linguagem do contraste, na qual observamos tanto o excesso como a ausência, a sensibilidade e o sevo, o requinte da produção e a degradação humana. Em outras palavras, o artista buscou criar um “retrato” da sociedade contemporânea a partir de seu consumismo e degeneração. Para ele, o momento crucial da sua criação artística é o da metamorfose, o da concretização de ideias que resultaram, por alguns momentos, no deslocamento do lugar social desses sujeitos.

No que se refere especificamente ao objetivo inicial do artista registrado na narrativa fílmica, ele funcionou como catalisador de mudanças que podem ser notadas ao final do documentário, quando é revelado que Magna buscou trabalho fora do aterro; Isis conclui um curso e procura outro tipo de ofício; Irma decidiu abrir seu próprio negócio com alimentos; e a liderança de “Tião” que fez a ACAMJG referência nacional e internacional no movimento dos catadores de materiais recicláveis. Cujo primeiro encontro foi realizado em São Paulo em outubro de 2009, no qual “Tião” passou a ser visto pelos companheiros como um porta-voz da comunidade.

Ainda assim, não é possível elencarmos os desdobramentos dos reais efeitos singulares dessa experiência com o restante da comunidade. Contudo, a intervenção do artista produziu artifícios de socialização, possibilitando para alguns indivíduos uma nova visão de mundo e um olhar crítico para a sociedade de modo até então inédito, como a criação de novas perspectivas acerca da realidade na qual estão inseridos.

Vik Muniz ao adentrar no espaço privado desses sujeitos, que não tinham lugar perante a sociedade, permitiu que essas pessoas fossem recolocadas em foco: suas histórias individuais e seus retratos sociais foram vistos pelo mundo e perpetuados na história. Foi para esses sujeitos invisíveis que as lentes das câmeras se voltaram e os tornaram visíveis em meio ao maior lixo da América Latina. O seu engajamento garantiu perceptibilidade para inúmeras pessoas que sobrevivem à margem da sociedade. Trouxe à tona reflexões acerca das diferenças de classe, do consumo exagerado, da falta de planejamento urbano e do significativo poder de mudança que a arte pode gerar.

Como prêmio a seu trabalho, Vik Muniz³⁶ passou a ser considerado, pela mídia, pela crítica e pelo mercado das artes, como um dos principais artistas brasileiros de maior visibilidade internacional. Questionado sobre como conseguiu tamanho sucesso de público como de crítica, o artista conclui que:

Uma coisa, para ser inteligente, não tem de ser exclusiva. É muito fácil criar uma coisa com apelo erudito. Quanto menos as pessoas entendem, mais fácil é de fazer. [...]. Acho que, como em quase toda obra de arte bem-sucedida, tem de haver um apelo para os seus sentidos, independentemente do que entende de fotografia. As regras para conseguir fazer isso estão em percepção, em composição, em foco, muito mais do que em subjetividade, mais do que o que você está mostrando. Eu venho de uma família superpobre, meus pais nunca foram a museu, galeria. Comecei a descobrir um equilíbrio saudável no que estava fazendo quando passei a procurar por exposição em outros círculos, fora da galeria. Isso trouxe muita gente para dentro da galeria e do museu para observar meu trabalho³⁷.

³⁶ O artista também criou e executou obras feitas com 4,5 toneladas de materiais retirados do lixo, para a abertura da novela *Passione*, exibida pela Rede Globo entre maio de 2010, a janeiro de 2011. As obras foram leiloadas e o dinheiro revertido para entidades beneficentes. Nas palavras de Muniz: “Sou filho da cultura de massa. As novelas fazem parte da minha memória afetiva do Brasil. Ter meu trabalho na abertura da novela é como exibi-lo em uma exposição para 80 milhões de pessoas”. In. OROSCO, Dolores, 2010. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/05/vik-muniz-cria-abertura-de-passione-e-se-diz-filho-da-cultura-de-massa.html>>. Acesso em: 05 fev. 2018.

³⁷ MUNIZ, Vik. Entrevista. In. PIFFERO, Luiza. *Revista Gauchazh*, 2017. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/06/vik-muniz-se-as-peopleas-tivessem-mais-arte-na-vida-delas-nao-estariam-fazendo-tanta-besteira-9805842.html>>. Acesso em: 05 fev. 2018.

Portanto, Muniz ao imprimir sua marca, passou a abordar temáticas relacionadas a memória, a ilusão e, sobretudo, ao humor, apoiado no uso de materiais não ortodoxos no universo das artes plásticas e que ressignificam sua visão de mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos elementos fundamentais em nossa reflexão é evidenciar que as inúmeras possibilidades de apreensão da arte na construção social e histórica, devem ser percebidas de maneira positiva. Essas criações são um novo modo de promover um maior diálogo entre a produção artística com a sociedade. Não obstante, se o século XX e a virada para o século XXI, trouxeram à tona novas possibilidades técnicas, estilísticas e de criação nas manifestações artísticas. Outras questões também passaram a serem evidenciadas com maior intensidade por estudiosos e artistas. Discussões problematizando: o que é a arte; o que é um artista e seu papel; e qual a função da arte, adquiriram cada vez maior destaque.

Desde o século passado que tais indagações não obtiveram um consenso comum. Entretanto, algumas discussões têm enfatizado que a noção de arte é um conceito mutável, constituída, exclusivamente, de um produto da ação humana. Os artistas são sujeitos que podem tornar visíveis e tangíveis experiências individuais interiorizadas, que ganham vida a partir da imaginação. Aliás, artistas como Andy Warhol ou Vik Muniz, também devem ser abarcados como agentes sociais que interagem e dialogam com suas realidades, representando suas próprias visões de mundo em uma linguagem própria.

Nesse constante fluxo de modificações, a arte e o artista ao se aproximarem do grande público, tornaram-se populares. Sua rigidez inicial se modificou, perdendo, pelo menos, parcialmente, “certo” status de superioridade, pois passou a permitir a utilização de novos conceitos e materiais. É através dos artefatos e temas do cotidiano que percebemos a mudança no conceito de arte, ou seja, a “noção da arte muda, a introdução de novas técnicas e novos materiais e da participação de diferentes nichos da sociedade é responsável por um novo conceito do belo, de recepção”³⁸.

Como, afirma Benjamin³⁹, na modernidade as questões estéticas da obra de arte são postas de lado para dar lugar a questões políticas e sociais, demonstrando as modificações

³⁸ FUX, Jacques; SANTOS, Darlan. Estamira e lixo extraordinário: a arte na terra desolada. *Ipotesi: Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v.15, n.2, 2011, p. 132.

³⁹ BENJAMIN, 1986, 271 p.

sofridas por certos tipos de arte, segundo sua composição e sua relação com a realidade e o contexto histórico e social de sua produção e recepção. Dessa forma, a noção de arte e artista alterou-se, a produção artística passou a incorporar elementos inovadores no processo de criação. E, o artista, passou a dialogar de maneira mais íntima com seus interlocutores sociais. É a partir desses desdobramentos que a produção de Muniz se tornou possível.

Assim, é pertinente ressaltarmos, que compreendemos que o documentário ao se utilizar de determinadas características e peculiaridades para construir sua narrativa, possa ter contribuído para a criação de uma visão romantizada, tanto do projeto, como do artista. No entanto, seria equivocado afirmar que a produção cinematográfica não teve fundamental importância na divulgação do trabalho desenvolvido, porque além de repercutir mundialmente sua obra, projetou seus personagens. Assim como Muniz, o documentário também ganhou notoriedade ao receber inúmeros prêmios internacionais de cinema, como o de *Sundance* (EUA/2010), o de Berlim, de Durban e de São Paulo. Foi eleito o melhor desse gênero no cinema mundial (*Audience Award for Best World Cinema Documentary*), obteve o reconhecimento da Anistia Internacional pelos Direitos Humanos e ganhou a láurea que leva o nome do Itamaraty. Em 2011, consagrando sua trajetória, foi indicado ao Oscar (*The Academy Awards*) na categoria de melhor documentário.

Desta forma, talvez, o projeto registrado pela narrativa fílmica, ao adquirir tamanha visibilidade internacional, tenha inspirado novos artistas ou sujeitos anônimos a buscarem novos caminhos e ideias para a criação e produção artística como meio de mudança, tanto de realidades individuais, como coletivas.

É preciso compreender, no âmbito dessa discussão, que as percepções acerca da produção de Vik Muniz, muitas vezes, podem parecer dissonantes em relação ao ideal discursivo do que é uma obra de arte. Porém, como define Hall⁴⁰, a construção de uma “arte popular” ou de uma arte que dialogue com o popular, normalmente constitui um processo de ruptura com as normas tradicionais de expressão. Construída a partir dos colóquios e das práticas vividas pelo artista e por seus interlocutores diretos (os catadores de lixo), as relações preestabelecidas entre a “cultura popular” e a “cultura dominante” se transmutam e se modificam porque foram executadas em conjunto, implicaram trocas e os deslocamentos dos sujeitos (“criador” e “criaturas/criação”) – uma conjuntura improvável se comparada à produção da arte concebida a partir dos preceitos clássicos ou elitistas.

⁴⁰ HALL, Stuart. *Culture and the State*. London: Open University Press, 1982. p. 5-39.

É certo que as experimentações, iniciadas desde o século XX até a atualidade, transformaram o estatuto da arte e do artista na sociedade. É visível o crescimento do número de artífices na contemporaneidade que estão se distanciando de padrões normativos de representação e dos temas e estilos tradicionais. Numa tentativa, cada vez maior de diálogo com questões e temáticas políticas, sociais ou culturais, eles vêm se aproximando de áreas do conhecimento como a história, a antropologia e a sociologia. No entanto, é importante enfatizar, que seria um erro afirmar que artistas como Candido Portinari, Lasar Segall, Tarsila do Amaral, entre outros, estariam apenas preocupados com discussões estéticas envolvendo a produção artística ou as especificidades pictóricas.

No entanto, os artistas contemporâneos ao debaterem ou refletirem sobre novas questões, tendem a romper com os modelos e vertentes tradicionais de criação. Eles buscam construir novas ideias, seguidas de novas técnicas, estilos, expressões e materiais que, por sua vez, promoveram inovações artísticas jamais vistas.

Salientamos, por fim, que os engajamentos sociais e/ou políticos, os processos criativos e a própria função da arte e dos artistas em nossa sociedade estão, cada vez mais em evidência e em transformação. Assim sendo, nossa compreensão do que é construído ou desconstruído a partir dessas manifestações é importante tanto para entendermos a sociedade da qual fazemos parte, como para apreendermos a nossa própria realidade sociocultural e histórica. Vale lembrar, que o artista, a partir de sua criação, tem o poder de segurar um espelho diante dos nossos olhos e nos obrigar a olhar o que está à nossa volta, questionando e repercutindo sobre o passado e o presente da existência humana.