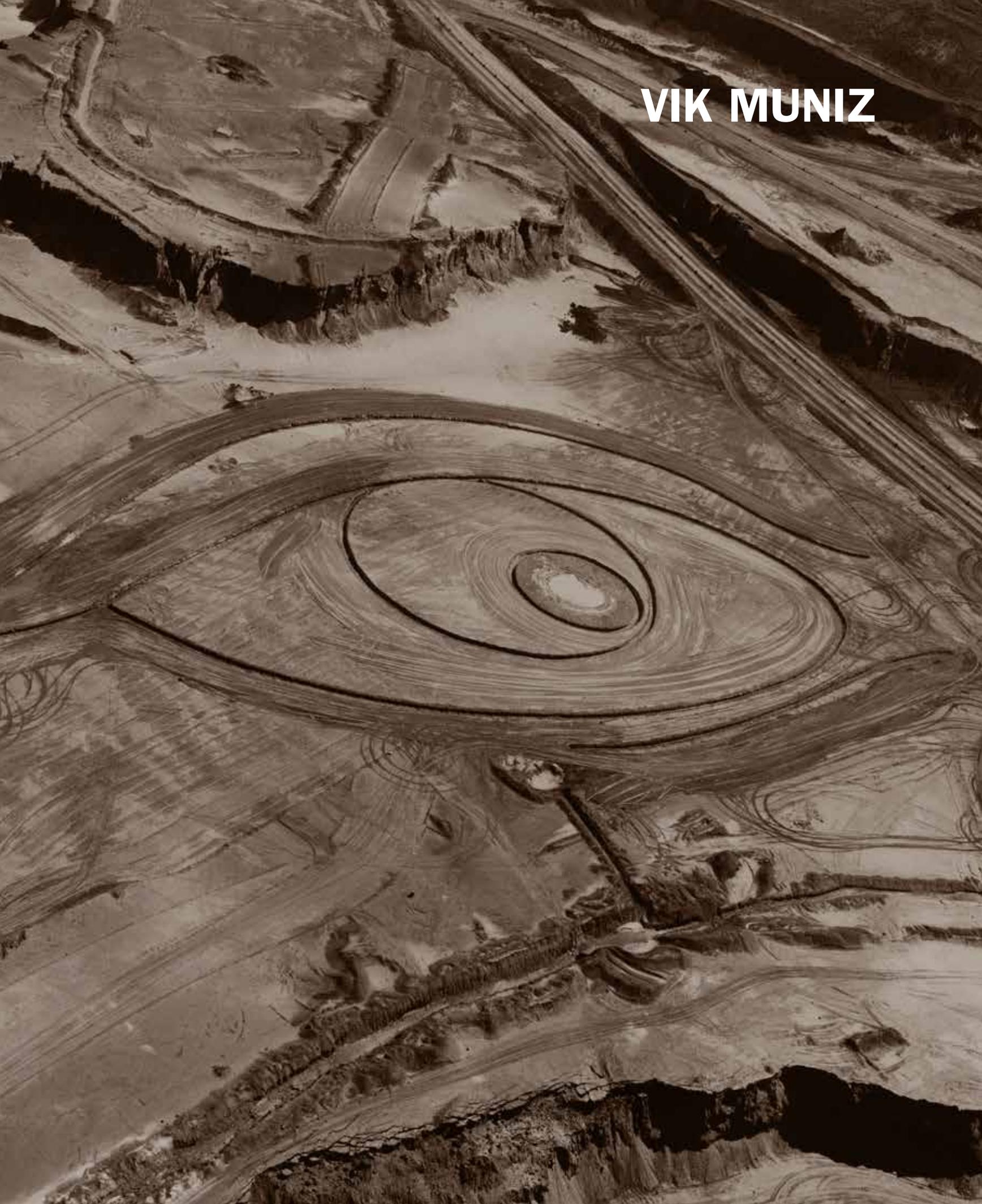


**VIK MUNIZ**



Ministério da Cultura e Vale apresentam  
Ministério da Cultura and Vale present

# VIK MUNIZ

Este catálogo foi publicado por ocasião da exposição  
VIK MUNIZ realizada no Museu Vale.

This catalog was published on occasion of the exhibition  
VIK MUNIZ which took place at Museu Vale.



APOIO SUPPORT



Sheraton  
VITÓRIA HOTEL

PRODUÇÃO PRODUCED BY

Imago  
escritório de arte

INICIATIVA PROMOTED BY

FUNDAÇÃO VALE

PATROCÍNIO SPONSORED BY



REALIZAÇÃO PRESENTED BY

Ministério da Cultura  
GOVERNO FEDERAL  
BRASIL  
PÁTRIA EDUCADORA



Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut augue aliquip ex ea com modo consequat dui autem vel eum iriure. Dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros et accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue dui dolore te feugait nulla facilisi. Lorem ipsumdolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna. Aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis et. Accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue dui dolore te feugait nulla facilisi nam. Liber tempor cum soluta nobis eleifend option congue nihil imperdiet doming id quod mazim placerat facer possim assum. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna. Aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nislutal iquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros et accumsan. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magnaaliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis.

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut augue aliquip ex ea com modo consequat dui autem vel eum iriure.

Dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros et accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue dui dolore te feugait nulla facilisi. Lorem ipsumdolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna. Aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis et.

Accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue dui dolore te feugait nulla facilisi nam. Liber tempor cum soluta nobis eleifend option congue nihil imperdiet doming id quod mazim placerat facer possim assum. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna.

Aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nislutal iquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros et accumsan. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis.

## FUNDAÇÃO VALE

Este texto é a transcrição da palestra de Vik Muniz no Magdalen College, em Oxford, ministrada em 8 de maio de 2014, na quarta edição do programa Humanitas de professor-visitante em Arte Contemporânea da Universidade de Oxford.

A palestra fez parte do simpósio Entre o Artista e o Museu, realizado no Museu Ashmolean de Arte e Arqueologia no dia 9 de maio de 2014, com participações de Vik Muniz e Michael Govan, executivo-chefe e de Wallis Annenberg, diretora do Museu de Arte de Los Angeles. O evento foi presidido por Paul Hobson, diretor de Arte Moderna de Oxford.

O programa Humanitas de professor-visitante em Arte Contemporânea tem a participação e o patrocínio da Ivorypress e é organizado pelo Centro de Pesquisa de Oxford em Humanidades, pelo Magdalen College de Oxford e pela Escola de Arte Ruskin. Humanitas consiste numa série de palestras de professores-visitantes em Oxford e Cambridge que leva importantes artistas e especialistas às duas universidades para abordar temas de destaque nas artes e nas ciências sociais e humanas.

Vik Muniz em uma palestra no Museu Ashmolean de Arte e Arqueologia em Oxford, maio de 2014.

This text is a record of the lecture given by Vik Muniz at Magdalen College, Oxford on Thursday 8 May 2014 as the fourth Humanitas Visiting Professor in Contemporary Art at the University of Oxford. The lecture was accompanied by a related symposium called Between the Artist and the Museum, that took place at the Ashmolean Museum of Art and Archaeology on Friday 9 May 2014. This included contributions from Vik Muniz and Michael Govan, chief executive officer and Wallis Annenberg director of the Los Angeles County Museum of Art. The event was chaired by Paul Hobson, director of Modern Art Oxford. The Humanitas Visiting Professorship in Contemporary Art has been developed in close collaboration with and is sponsored by Ivorypress and organised in association with the Oxford Research Centre in the Humanities, Magdalen College, Oxford and the Ruskin School of Art. Humanitas is a series of Visiting Professorships at Oxford and Cambridge that is intended to bring leading practitioners and scholars to both universities to address major themes in the arts, social sciences and humanities.

Whenever I’ve been speaking at a College or writing an academic text I feel somewhat uneasy. Not having been exposed to any kind of formal education, whenever I’m speaking at a college or to a group of academics I feel like a bit of an imposter. I’ve been involved in visual literacy and arts and education for the last twenty years in many ways and perhaps my need for this kind of involvement stems from the fact that I was never exposed to much education. Nevertheless, I think the feeling of being an imposter actually helps me in some ways. My parents were very poor. My father worked as a waiter his entire life and my mother was a switchboard operator at a local phone company. Because they both worked during the day I had to stay with my grandmother. I’m going to tell you the story of my non-educational development before we get to the subject of this lecture.

#### SELF-TAUGHT DYSLEXIA

My first memory, as far as I can remember, is this: I’m sitting on a grey sofa, a kind of greenish grey (almost the colour of these seats, actually – I was looking at them and thinking about it earlier) and I’m sitting on my grandmother’s lap and she’s teaching me how to read. I’m four years old. She drags my fingers around the words of an old *Encyclopaedia Britannica* that my father won in a pool game. It was the only set of books we had in the house. As she uncovers and covers the letters she tells me what the words mean and she somehow evokes the feeling, the taste, the scent of these words. She taught me how to read the same way she taught herself, without having gone to school a single day. She taught herself how to read by looking at her children’s books really hard. As a result, I was reading chapter books, as my kids say, at the age of seven.

I remember my favourite book then was *Treasure Island*, but it took me three years to learn how to write. Non-education has its benefits! Because I couldn’t write during dictation, I developed a system of shorthand notations. It was very close to stenography. I would make a little, very fast drawing for each word I could not spell. Those drawings started proliferating in my notebooks to the point that they started looking like the Egyptian wing of the Metropolitan Museum of Art. I was the only one able to decipher them and for many years that became a very marking trait of my personality:

#### CLASS DISMISSED ART, CREATIVITY AND EDUCATION



#### HORA DO RECREIO

#### ARTE, CRIATIVIDADE E EDUCAÇÃO



Fico meio sem jeito quando tenho de falar numa faculdade ou escrever um texto acadêmico. Como não tive qualquer tipo de educação formal, sempre que falo numa faculdade ou para um grupo de acadêmicos, me sinto um pouco impostor. Nos últimos vinte anos, estive envolvido de várias maneiras com alfabetização visual, arte e educação e talvez eu tenha precisado desse envolvimento por não ter tido muita formação de ensino formal. Mesmo assim, me sentir um impostor ajuda um pouco. Meus pais eram muito pobres. Meu pai foi garçom a vida inteira e minha mãe era telefonista na companhia telefônica da cidade. Como os dois trabalhavam o dia todo, eu tinha de ficar com minha avó. Vou contar a vocês a história do meu desenvolvimento não educacional antes de tocarmos no tema desta palestra.

#### DISLEXIA AUTODIDATA

A primeira lembrança que tenho, a mais distante, é de estar num sofá cinza, uma espécie de cinza esverdeado (quase da cor das poltronas daqui; ao chegar, fiquei olhando para elas e pensando nisso), sentado no colo da minha avó, que está me ensinando a ler. Tenho quatro anos de idade. Ela passa meus dedos em volta das palavras de uma velha *Enciclopédia Britânica* que meu pai ganhou num jogo de sinuca. Eram os únicos livros que tínhamos em casa. Enquanto ela mostra e esconde as palavras, vai me dando o significado delas e, às vezes, o sentimento, o gosto e o cheiro que transmitem. Ela me ensinou a ler do mesmo jeito que aprendeu, sem ter ido à escola uma só vez. Aprendeu a ler olhando os livros dos filhos com muita atenção. Assim, aos sete anos eu estava lendo livros com capítulos, como dizem os meus filhos.

Lembro que meu livro preferido na época era *A ilha do tesouro*, mas levei três anos para aprender a escrever. A falta de instrução tem suas vantagens! Como eu não podia anotar o ditado, inventei um método de abreviação, quase uma taquigrafia. Eu fazia um pequeno desenho rápido para cada palavra que eu não sabia escrever. Tais desenhos passaram a encher meus cadernos a ponto de parecerem o setor egípcio do Metropolitan Museum of Art. Só eu conseguia decifrá-los e durante anos eles foram

I was the kid who made the drawings. I made these drawings so often that at one point I started improving on them a great deal, and my identity as the kid who stays at the back of the class drawing caricatures of his teachers and passing them around started sinking in. One day I was caught by one of my teachers, the math teacher, who asked me to go see the principal. To my surprise, the principal wasn’t mean to me. On the contrary, he invited me to be part of an art contest for public schools. I remember the day I went to this place: it was the happiest day of my life until then because I met kids like me, who were still involved in a type of relationship with the world that most of the other kids had already lost.

#### SEMIOTIC BLACK MARKET

When people ask me how I became an artist I remember a talk I attended with an artist from New York—actually it was Julian Schnabel and I can say it since he’s not here—and somebody asked him “When did you start painting?” He replied, “It was at the age of five”. In my mind I was thinking, “Who didn’t paint at the age of five? Everybody starts at the age of five!” At that point I realised I don’t know when or how I became an artist, but I remember very well when most people around me stopped being artists.

I was raised in the 1960s, in a climate of military dictatorship in Brazil. As a result, not only was I interested in presentation, but also in the idea of how information sort of floated around. This was very important to my development as an artist. In a military dictatorship you can’t say what you want to say so you have to resort to metaphor. All of a sudden you realise that artists are developing this relationship to language by stretching it, by discovering to what point they can express something with something else. My cultural heroes at the time were people like Caetano Veloso and Chico Buarque de Hollanda, who were pretending to write and sing love songs when really they were bashing the government. But there was a code—an underlying language—within these love songs that separated some people from others. People felt they were intellectuals because they could decode the love songs and understand, have an insight into what they really meant. This immediately made me think about studying more, about understanding history, and all of a sudden I began calling myself an intellectual.

The other trait of a military dictatorship is that all the information that comes to you has to be scrutinised, you have to know what it means, where it’s coming from, what it’s really doing. You become cynical. These two things—cynicism and a resort to metaphor—informed my drawings and led me to study representation a little bit more than its execution.

#### THE PRIMACY OF PERCEPTION

Going back to the contest, I won a scholarship there to learn academic drawing at a private school in São Paulo. I was fourteen years old. Imagine a fourteen-year-old spending an entire afternoon drawing naked people. I didn’t miss one class! I became very proficient. But there’s a learning curve in drawing. By the time I felt I was at the top of my game I started thinking about what a drawing was and how people understand things within a picture.

I tried to understand the history of representation, but most of all I developed a keen interest in psychology. There was a book in the library—probably the only book there that dealt with this subject—by a Princeton scholar called James Jerome Gibson. It was a study commissioned by the US Air Force about trying to improve the interface between pilot and machine for the newly developed jet planes. In this book he talks about the body as a perceptual device. That was fascinating to me and I began to think about it when I was drawing. Because drawing is a passive activity, I began to ask myself of how I could make use of my entire body and so I started taking theatre.

#### SELLING ICE CUBES

I tried to attend the school of advertising at the University of São Paulo twice, but I wasn’t a very good student. For two consecutive years I could not follow it and as a result I settled for a half-scholarship at another private school for advertising. I thought with advertising I would be able to bring together my interests in drawing, representation and psychology. What I really wanted to do was to airbrush naked people onto ice cubes and use them in whiskey commercials. It was a big thing called “subliminal seduction” and it was actually what got me into advertising. But soon I realised I didn’t want to sell whiskey; I wanted to sell ice cubes. There was something about advertising that wasn’t quite fulfilling. After so many years of political dictatorship we’d reached a point of saturation.

parte importante da minha personalidade: eu era o menino que fazia aqueles desenhos. Desenhava tanto, que fui melhorando o traço e passei a ser conhecido como o menino que ficava no fundo da classe fazendo caricaturas dos professores e passando para os colegas. Um dia, o professor de matemática viu e me mandou falar com o diretor. Para minha surpresa, o diretor não zangou. Pelo contrário, me convidou para participar de um concurso de arte nas escolas públicas. Lembro que o concurso foi o dia mais feliz da minha vida até então, pois encontrei lá crianças como eu, que ainda tinham um tipo de relação com o mundo que as outras já tinham perdido.

#### MERCADO NEGRO DA SEMIÓTICA

Quando me perguntam como virei artista, lembro-me de uma palestra a que assisti de um artista de Nova York – na verdade, era o Julian Schnabel; posso contar, pois ele não está aqui. Alguém perguntou: “Quando você começou a pintar?” e ele respondeu: “Com cinco anos.” Eu fiquei pensando: “Quem não pintava aos cinco anos? Todo mundo começa aos cinco!” Percebi então que não sei quando ou como me tornei artista, mas lembro-me muito bem de quando muita gente à minha volta deixou de ser artista.

Cresci na década de 1960, no clima da ditadura militar, no Brasil. Assim, eu me interessava não só pela informação, mas com a maneira como ela circulava. Isso foi muito importante para o meu desenvolvimento como artista. Numa ditadura militar, não se pode falar o que quer, é preciso usar metáforas. De repente, você percebe que os artistas estão criando essa relação com a linguagem “esticando-a”, descobrindo como expressar uma coisa através de outra. Na época, meus heróis na cultura eram gente como Caetano Veloso e Chico Buarque de Hollanda, que fingiam escrever e cantar músicas de amor, quando na verdade estavam criticando o governo. Mas essas canções de amor eram um código, uma linguagem subliminar, que separava umas pessoas das outras. Elas se sentiam intelectuais porque conseguiam decodificar e entender essas músicas, descobrir o que elas realmente queriam dizer. Imediatamente, isso me deu vontade de estudar mais, de entender história e, de repente, comecei a me considerar um intelectual.

Outra característica de uma ditadura militar é que toda a informação que

você recebe precisa ser examinada, saber o sentido, de onde vem, qual a sua verdadeira intenção. Você fica cínico. Essas duas coisas (o cinismo e o uso da metáfora) passaram para os meus desenhos e me fizeram estudar mais o sentido do que a execução do desenho.

#### A PRIMAZIA DA PERCEPÇÃO

Voltando ao concurso das escolas públicas: ganhei uma bolsa de estudos para estudar desenho acadêmico numa escola particular em São Paulo. Eu tinha catorze anos. Imagine um menino de catorze anos passando tardes inteiras desenhando gente nua. Eu não perdia uma aula! Fiquei muito produtivo. Mas o desenho tem uma curva de aprendizado e quando vi que tinha dominado aquilo, comecei a pensar no significado do desenho e em como as pessoas entendem um quadro. Tentei entender a história da representação mas, acima de tudo, passei a me interessar muito por psicologia. A biblioteca tinha um livro (provavelmente, o único sobre o tema) escrito por um erudito de Princeton chamado James Jerome Gibson. Era um estudo encomendado pela Força Aérea Americana sobre melhoria na relação do piloto com os jatos recém-criados. No livro, ele fala no corpo como instrumento de percepção. Achei fascinante e passei a pensar nisso quando desenhava. Como desenhar é uma atividade passiva, eu procurei uma maneira de usar o corpo inteiro e assim comecei a fazer aulas de teatro.

#### VENDENDO CUBOS DE GELO

Tentei por duas vezes fazer o curso de Publicidade e Propaganda da Universidade de São Paulo, mas não fui bom aluno. Passei dois anos sem conseguir acompanhar o curso e assim obtive uma bolsa de estudos parcial em outra escola particular de Publicidade. Eu achava que na publicidade eu conseguiria conciliar meu interesse por desenho, interpretação e psicologia. Eu queria mesmo era aplicar um aerógrafo em pessoas nuas dentro de cubos de gelos para fazer comerciais de uísque. Era uma coisa importante, chamada “sedução subliminar” e foi isso que me levou à publicidade. Mas vi logo que eu não queria vender uísque, mas gelo em cubos. Faltava alguma coisa na publicidade. Após tantos anos de ditadura política, tínhamos atingido o ponto de saturação. Minha geração estava cansada de canções de protesto. Não aguentávamos

My generation was tired of political songs. We couldn't listen to another song by Joan Baez: we had had enough. There was a guy named Geraldo Vandré and I could not listen to his songs. It made me uneasy. My entire generation was, I would say, a generation of well-informed dilettantes who, instead of sticking to the programme of absorbing politics and trying to respond to them, really started downplaying the value of our opinions and started to study the mechanics of representation very carefully. We realised that it was by understanding things better or making people understand things better that we create more discernment, better judgement. This would be our way of influencing politics.

One day I was shot in the leg while trying to break up a fight. With the compensation I received from my injuries, I left Brazil. I arrived fresh in New York to a career in theatre. The theatre there offered me the same pleasure and circus-like excitement as experimental theatre had done in Brazil. To my surprise, the avant-garde in New York was emerging directly from punk and so, many times I had to endure spectacles like watching twelve naked, unattractive middle-aged men screaming obscenities for three hours straight, like in a show by Richard Foreman. There was that and then there was *Cats*; nothing in-between. I slowly gave up my interest in theatre and began pursuing what most people my age were doing at the time, which was going out drinking every night and rubbing elbows with celebrities. I was in the right place at the right time and surprisingly the East Village—that horrible, rat-infested neighbourhood—started becoming the scene of a cultural revolution at the beginning of the 1980s. There were clubs popping up everywhere and garage-sized galleries in which the gallerists actually talked to you! Can you believe that? There was a dialogue happening, and the scene was absolutely amazing.

I remember I started having a relationship with gallerists and going to openings at the same time that something very important was taking place. There's a moment in history—and I think everyone needs to be attentive to it—when you realise that the tide is changing: your generation has stopped being a simple consumer of culture and has started producing culture based on everything you ever lived through. All the books you've read, the TV programmes you've watched, the songs you've heard. It was in the East Village that I began to encounter art that reflected my sensibility

as a media consumer. Nobody had to explain to me what Cindy Sherman was all about or what Jeff Koons was doing. Besides, a lot of people were beginning to acknowledge the effects of the media on the conscience of the world. By looking at the art of that generation I understood my own confusion. Mine was probably the first generation of individuals who were raised under the spectrum of television. By the time I was twenty-something

I could not differentiate a dream from a book, from a novel, from a film, from a TV programme. It was all a mess in my head. The art of these people was about trying to understand the precise point of intersection between the world of media and their immediate experience.

I thought about becoming an artist right then. I rented a studio in the Bronx and painted it white. I found a really cool modern chair in the garbage, I put it there and I said, "Now I'm gonna make some art". I sat down on the chair and with outstretched arms I said, "Come!" It took a while for it to come. Making art is about becoming a filter in which you collect the history of your time. The residue may become the work that you're going to leave for posterity. The wider the filter, the more you collect, and the more superficial your art becomes at times, but that's not a problem.

I have students in America who are about seventeen and sometimes I ask them what their work is about and they say, "Oh, it's primarily autobiographical". I say, "Why don't you go live a little bit before you tell the story of your life?" I hadn't lived enough at that age, but my experiences were primarily filtered through my understanding of and my curiosity about media. I find advertising fascinating and I still have a great respect for commercial artists. I think people like Paul Rand are as important in the history of the twentieth century as Warhol.

I think design plays a great role in the way we see and interact with the world around us. I thought maybe I could do something that had something to do with advertising. In advertising you give shape, colour and identity to gels, powders and liquids. And nothing else. You can create something out of nothing. I thought about making objects that had identity crises. I was a bit of a museum rat. I come from a culture that is opposite to this one here in Britain, where young trees are two hundred years old. In Brazil, the oldest artefacts that you find around you are from the 1950s. It's like, "Oh, it's very old, like thirty years. It's from the sixties".

da mídia na consciência mundial. Olhando a arte daquela geração, eu entendia a minha própria confusão. A minha geração deve ter sido a primeira a ser criada na frente da televisão. Quando eu tinha vinte e poucos anos, não conseguia diferenciar um sonho de um livro, de um romance, de um filme, ou um programa de tevê. Na minha cabeça, era tudo misturado. A arte dessas pessoas era tentar entender o exato ponto de conexão entre o mundo da mídia e suas experiências imediatas.

Foi então que pensei em me tornar artista. Aluguei um estúdio no Bronx e pintei-o todo de branco. Achei no lixo uma linda cadeira moderna, coloquei lá dentro e disse: "Agora, vou fazer arte." Sentei na cadeira, abri os braços e disse: "Vem!" Demorou um pouco para vir. Fazer arte é virar um filtro no qual você coloca a história do seu tempo. O resultado pode ser a obra que você vai deixar para a posteridade. Quanto maior o filtro, mais você junta e, às vezes, mais superficial se torna a sua arte, mas isso não é problema.

Tenho alunos nos Estados Unidos de uns dezessete anos e às vezes pergunto sobre o que é o trabalho deles e eles respondem – "Ah, é bem autobiográfico." Pergunto então: "Por que você não vive um pouco, antes de contar a sua vida?" Na idade deles, eu não tinha vivido bastante, mas minhas experiências eram, em primeiro lugar, filtradas pela minha compreensão e curiosidade em relação à mídia. Acho a publicidade fascinante e ainda tenho muito respeito pelos criadores de comerciais. Acho que pessoas como Paul Rand são tão importantes para a história do século XX quanto Warhol.

O desenho tem um papel muito importante na forma como vemos e interagimos com o mundo. Pensei em fazer algo que tivesse alguma ligação com a publicidade. Na publicidade você dá forma, cor e identidade a geleias, pós e líquidos. Nada mais. Pode-se criar algo a partir do nada. Pensei em criar objetos que tivessem crises de identidade. Eu era meio rato de museu. Venho de uma cultura que é o oposto da que existe aqui na Inglaterra, onde uma árvore jovem tem duzentos anos. No Brasil, os objetos mais antigos que você encontra são da década de 1950. É assim: "Ah, isso é muito velho, tem trinta anos. É dos anos 60".

O primeiro trabalho que fiz foi uma série chamada *Relíquias*. Esta é a Ca-

veira do palhaço, relíquia de uma família de artistas que viveu na América do Sul há muito tempo. Este é o *Ashanti joystick*, tão antigo que foi feito para a Atari. Aqui é a *Enciclopédia Britânica* encadernada num volume para eu poder levar em viagens. Esta é uma cafeteira pré-diluviana. E aqui estão o *Sarcófago de tupperware*, o *Fetichismo de prego* e a *Meia-lápide* de sepultura para as pessoas que ainda não morreram.

Fiz uma exposição numa galeria do Soho e, surpreendentemente, o dono quis fotografar a obra para documentar e divulgar. O dia que o fotógrafo veio foi o melhor da exposição. Ele chegou com dois assistentes, painéis de madeira para fazer fundo infinito, luzes. Foi como se finalmente as obras estivessem tendo o destaque que mereciam. Ele me deu aqueles lindos cibacromos de quatro por cinco polegadas, com iluminação perfeita. Olhei bem as fotos e cheguei à conclusão de que tinham algo errado. Para descobrir o que era, comprei aos 27 anos minha primeira máquina fotográfica. Era uma câmera ruim. Coloquei nela um filme ruim, tirei fotos com luz ruim, revelei num laboratório ruim e quando me entregaram as fotos, estavam boas. Precisavam de um pouco mais de chauvinismo. Assim, comecei a ver fotos boas e fotos ruins para saber qual a relação entre elas. Na verdade, era algo bem mecânico, que estava ligado à memória. A foto boa tinha iluminação perfeita, era uma boa representação da imagem, mas não era boa para mim, pois tinha uma história anterior à foto.

As crianças, os autistas ou qualquer pessoa que não tenha tido contato com troca simbólica ou linguagem escrita, por exemplo, têm uma estranha capacidade de captar imagens mentais num campo visual. Perdemos essa capacidade quando começamos a aprender a ler, escrever e até a desenhar. Antes de fazermos algo, temos de imaginá-lo sob um determinado ponto de vista. Assim, se vou fazer a escultura de uma garrafa, primeiro imagino-a num certo ponto de vista, depois concretizo essa ideia. Quando termino, coloco a garrafa num pedestal, ando em volta dela e, por fim, fico feliz ao encontrar a perfeita correspondência entre esse objeto que existe no mundo e a ideia que o originou.

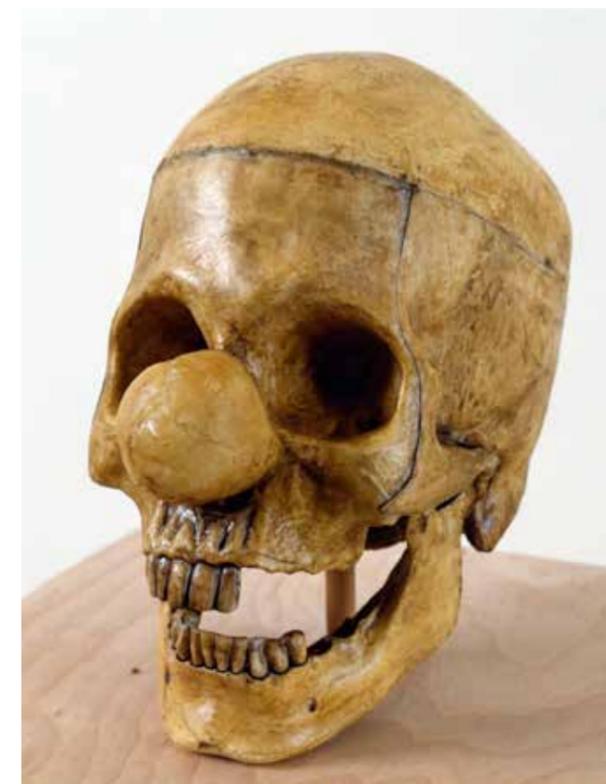
O fotógrafo não tinha qualquer ligação com aquela imagem e, quando percebi isso, comecei a pensar na imagem mental como sendo o que nos conecta com algo que encontramos. Essa conexão é a função da arte. Eu tinha um livro, o primeiro que comprei quando cheguei a Chicago, chamado *The best of life*. Eu adorava esse livro porque podia perguntar para qualquer pessoa: “Lembra disso?” e elas respondiam: “Ah, claro, o homem na Lua,

The first work I did was a series called *Relics*. This is the *Clown Skull*, a relic from a race of entertainers who drowned in South America a long time ago. This is the *Ashanti Joystick*. It's so old it was made for Atari. Here is the entire *Encyclopaedia Britannica* bound as a single volume, for travel purposes. This is a pre-columbian coffeemaker. And here are the *Tupperware Sarcophagus*, the *Nail Fetish* and the half-tombstone, for people who are not dead yet. Surprisingly, I got a show in a gallery in Soho, and the owner felt it was important to photograph the work for the purposes of documentation and advertising. The day the photographer came was the best day of the show. He came with two assistants, backgrounds, lights. It was like the works were finally getting the limelight they deserved. He gave me these really beautiful Cibachromes, 4 x 5 inch perfectly-lit photographs. I looked at them for a long time and realised something was wrong with them. To find out what was wrong I bought, at the age of twenty-seven, my first camera. It was a bad camera. I loaded it with bad film, took pictures under bad light, took it to the bad developing place, and when I got the pictures back they were good. There had to be a little bit more than chauvinism to this. So I started looking at the wrong pictures and the right pictures to find out what the relationship was between them. It was actually something very mechanical: it had to do with memory. The good picture was perfectly lit; it was a good representation of the image, but not for me because that image had a story that preceded that picture.

Children and autistic people or anyone who hasn't had enough contact with symbolic exchange or written language, for instance, have an uncanny ability to rotate mental images on a visual field. We lose that as we start learning, reading, writing and even drawing more and more. What we do before we make something is to imagine it from a specific vantage point. So if I'm to make a sculpture of a bottle, before I make it I would imagine it from a certain point of view and then I would materialise that idea. Then when it's done I would put it on a base, walk around it and when I finally find the perfect match for this physical object that exists in the world with the mental image that originated it, I'm happy. The photographer had no connection to that image, and when I realised this I started thinking about mental images as something that helps us connect to something we encounter; that connection being the stuff of art. At the same time, I had a book, the first book I bought when I arrived in Chicago, called *The Best of*



FETICHISMO DE PREGOS, da série *Relíquias*, 2010  
NAIL FETISH from the series *Relics*, 2010



SARCÓFAGO DE TUPPERWARE, da série *Relíquias*, 2010  
TUPPERWARE SARCOPHAGUS from the series *Relics*, 2010

CAVEIRA DE PALHAÇO, da série *Relíquias*, 1989  
CLOWN SKULL from the series *Relics*, 1989

eu vi.” Mas, claro, ninguém viu! Era quase como mostrar um álbum de família para um tio ou uma tia. Podia ser compartilhado. Estamos cansados de ver fotos que ganharam o Pulitzer de Fotografia, mas de vez em quando temos de recarregar a lembrança que temos delas para a imagem ficar mais nítida na nossa cabeça.

Perdi esse livro e, como exercício (no começo, não tinha a intenção de transformar num trabalho artístico), comecei a fotografar de memória, a partir das fotos que eu tinha visto um dia. Quando não sabia um detalhe, perguntava a alguém, sem mostrar a foto: “Quantos botões tinha o casaco de John-John quando ele fez continência para o pai morto?” Ou: “A mulher que aparece na chacina da Ken State está de relógio? Ela usa echarpe?” Quando eles respondiam, eu compunha a foto na minha cabeça. Em determinadas fotos, eu tinha de falsificar algumas coisas, como a estampa da camisa de um homem, ou a expressão facial de alguém, pois eram muito difíceis de reproduzir.

Quando me convidaram para expor essas peças, não quis mostrar os desenhos porque a qualidade não era muito boa e eu tinha me afeiçoado, depois de trabalhar nelas dois anos. Por isso, fotografei-os. Coloquei à venda as fotos dos desenhos e fiquei com os desenhos. Foi uma grande ideia! Quando fotografei os desenhos, desfoquei um pouco para apagar as marcas das minhas mãos. Fiz a cópia em papel mantendo o mesmo meio-tom pontilhado. Foi nessa linguagem que eu vi aqueles desenhos pela primeira vez. Aí, mais um círculo se fechou.

Quando expus esses trabalhos, as pessoas ficaram mais interessadas na qualidade da impressão do que na autenticidade dos desenhos porque, quando se olha, o importante é que a foto na sua cabeça se encaixe com a foto que eu fiz. Então, você olha para essa foto e relaciona com um fato que aconteceu de verdade. Foi o que houve. Esse é o principal motivo para eu jamais ter sido processado pela Associated Press ou a Reuters pelos direitos autorais, as fotos são completamente diferentes.

O fato de as fotografias se encaixarem chamou minha atenção para algo incrível, mágico: a arte não é algo que você possa fazer sozinho, você precisa de um espectador, uma plateia, um público. É uma parceria. Temos tendência a ver coisas nas coisas. Queremos vê-las, transformar o mundo através da linguagem. A prova disso é que, quando olhamos as

*Life*. I loved this book because I could approach anybody and say, “Do you remember this?” and they would say, “Oh yeah, sure, the man on the moon. I saw that”. But you know, nobody saw it! It was almost like approaching an uncle or an aunt with a family album. It was something that could be shared. These images are Pulitzer Prize-winning pictures we’re tired of seeing, but from time to time we have to reload our memory of them just so we can have a more accurate picture in our minds.

I lost the book, and as an exercise—at the onset I didn’t want this to be an artwork—I started making pictures from memory, from the photos I had seen before. When I didn’t know something, I would call somebody who wasn’t looking at the picture and say, “How many buttons on John-John’s coat as he salutes his dead father at his funeral?” or “The woman from the Kent State shootings, is she wearing a watch? Does she have a scarf?” I composed these pictures in my head as they spoke. With certain images I had to fake some things, like the pattern on a guy’s shirt or facial expressions, which I realised are extremely hard to reproduce.

When I was offered a show for these pieces I didn’t want to show the drawings because they didn’t look very good physically, and I had grown attached to them after working on them for two years. So what I did was photograph them. I put the pictures of the drawings up for sale and kept the drawings themselves. It was a really good deal! When I photographed the drawings, I photographed them slightly out of focus, to erase the markings of my hands. And when I printed them, I printed them with the same half-tone dot pattern. It was the language in which I had seen those drawings for the first time. And so another circle was closed.

When I showed these at the exhibition people were more tempted to question the quality of the printing than the veracity of the drawings, because when you look at them, the important thing is that the picture in your head and the picture that I made meet halfway. So when you look at this picture you can relate it to an event, something that really happened in the world. This is what happened. That’s the main reason why I never got sued by the Associated Press or Reuters over the copyright of those images, because they are extremely different.

The fact that the images met in the middle made me aware of something absolutely amazing, magical: art is not something you can make yourself—you need a spectator, a viewer, an audience. It is a collaboration. We have this tendency to see things in other things. We want to see them, to transform the entire world around us with



QUADRO DE MEMÓRIA DO ATAQUE EM KEN STATE, da série *O melhor da* [revista] *Life*, 1988-1995  
MEMORY RENDERING OF KENT STATE SHOOTING, from the series *The Best of Life*, 1988-1995

QUADRO DE MEMÓRIA DE JOHN JOHN, da série *O melhor da* [revista] *Life*, 1988-1995  
MEMORY RENDERING OF JOHN JOHN from the series *The Best of Life*, 1988-1995

nuvens, sempre vemos nelas coisas que conhecemos. Eu queria conscientizar as pessoas dessa capacidade. Outra descoberta que fiz com a fotografia é que, se você olhar esta foto e vir, por exemplo, um homem num caiaque, um chumaço de algodão e uma nuvem, só vê uma coisa de cada vez. Se vê o homem no caiaque, esquece o algodão, a nuvem e assim por diante. Nascermos com essa capacidade chamada atenção. Ela permite que eu faça esta palestra para vocês, mas também nos impede de dar três palestras ao mesmo tempo (gostaria de poder fazer isso). É ruim, mas também é bom, pois você escolhe o que ver. Basta mudar a sua mente um pouquinho. Por que não tirar vantagem disso? Chama-se imagem multies-tável; é feito à mão.

Fazemos isso há bastante tempo, não é novidade. Como as *Portas do paraíso*, de Lorenzo Ghiberti, em Florença. Elas são o perfeito exemplo de uma estrutura de diversas camadas na qual Ghiberti usou alto-relevo, que era um processo que existia há muito tempo e ele juntou a uma perspectiva única, que era a nova maneira de criar imagens na Renascença. O resultado é estupendo. Você se prende a dois tipos de representação, tentando achar uma saída. (Obviamente, isso aqui é uma projeção daquela imagem, portanto o efeito não é o mesmo de ficar na frente dos painéis).

### IMAGENS DE ARAME

Eu quis fazer algo parecido mas, claro, não tinha um prazo de dezesseis anos para produzir a peça e não conheço o papa. Então, fiz dois tipos de representação: um, muito antigo e que temos tendência a desprezar quando desenhado. Desenhei uma simples linha sobre uma foto, de maneira que, quando você vê pela primeira vez, diz: “Ah, é só um desenho a lápis” (Aliás, ele é bem pequeno.) Um desenho a lápis que se costuma avaliar dependendo do grau de semelhança com o que representa. Mas, quando você olha, vê que *não* é um desenho a lápis e sim um objeto feito de arame. Às vezes, antes de perceber o que está vendo, você pensa em como está olhando. O encontro que citei antes está causando uma conversa, criando uma atitude questionadora: o questionamento necessário para você realmente entender o que está vendo.

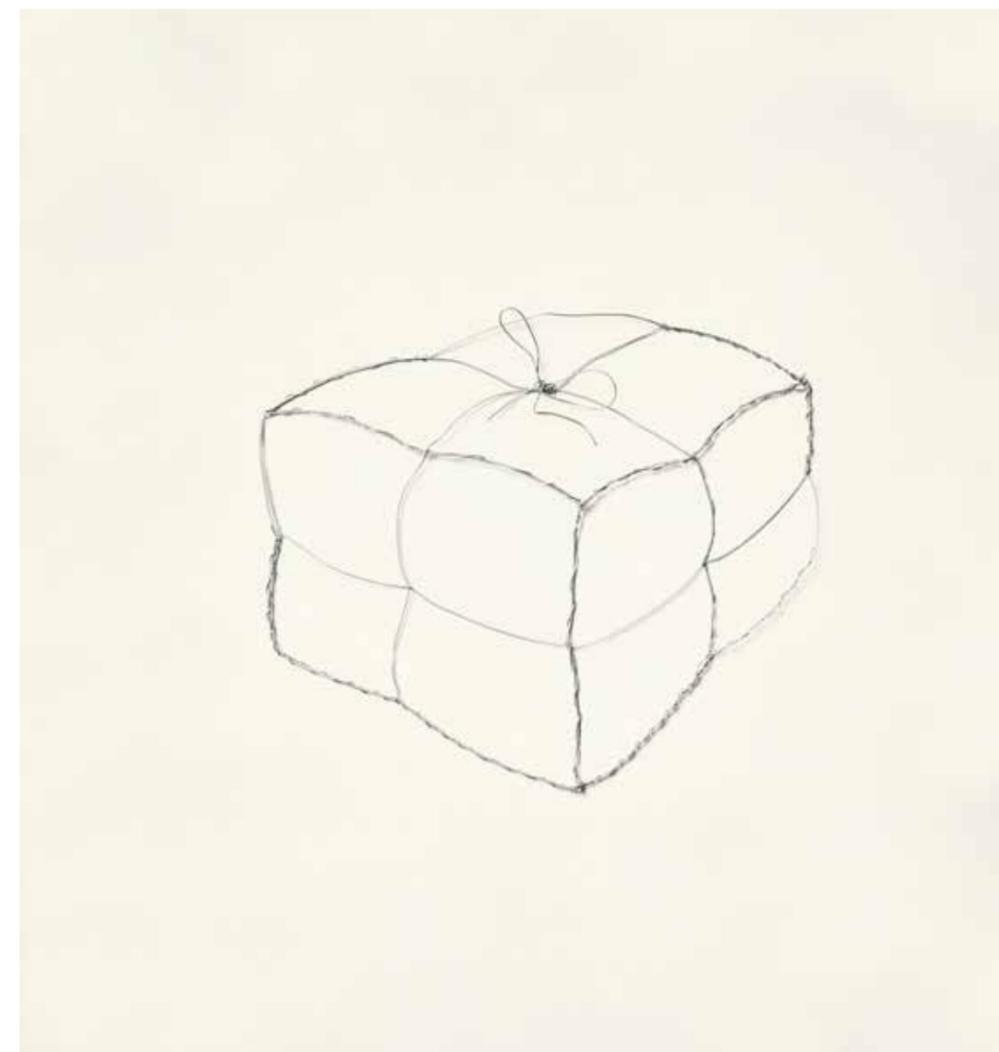
### IMAGENS DE LINHA

language. Proof of that is that when we look at clouds we always see things in them; things we know. I wanted to make people aware of that power. Another thing I discovered in photography: if you look at this image and you see, for instance, a guy in a kayak, a lump of cotton and a cloud, you can only see one of them at a time. If you see the guy in the kayak, you forget the cotton and the cloud, and so on. We are born with this handicap called attention. It's what allows me to deliver this lecture to you, but it is also what keeps us from delivering three lectures at a time (I wish I could do that). It's a bad thing, but it's also a good thing because you can choose what to see. You just have to change your mind- set slightly. Why not take advantage of this? This is called a multistable image; it's done by hand.

We've been doing this for a long time; it's not a novelty. Like Lorenzo Ghiberti's *Gates of Paradise* in Florence. They are a perfect example of a multi-layered media structure in which Ghiberti used haut-relief, which was a medium that had existed for the longest time, and mixed it with a one-point perspective, which was the new way to depict images during the Renaissance. The result of that is total overkill. You get locked between two modes of representation, trying to find a way out. (Obviously this is a projection of that image, so you don't get the effect that you do when you're standing in front of these panels).

### PICTURES OF WIRE

I wanted to do something similar, but obviously I didn't have sixteen years to make a piece and I don't know the Pope. So I layered two types of representation; one that is very old and we normally tend to disregard being drawing. I superimposed a simple line drawing onto a photograph, so when you look at it first you say, “Oh, it's just a pencil drawing”. (It's very small, by the way). A pencil drawing is something you're most likely to judge by the degree of likeness it has to what it's trying to represent. But when you look at it you see that it's *not* a pencil drawing, but an object made of wire. Sometimes, before you know you're looking at something, you're thinking about the way you're looking at something. The encounter I mentioned before is actually provoking a conversation, it's creating a questioning attitude: the questioning that's necessary for you to really understand what you're looking at.



A NUVEM DO REMADOR,  
da série *Equivalentes*, 1993  
THE ROWER CLOUD,  
from the series *Equivalentents*, 1993

PACOTE,  
da série *Imagens de arame*, 1994  
PARCEL  
from the series *Pictures of Wire*, 1994

Quando comecei a fazer esse desenho, passei por uma série de temas: isto é [imagem] um macaco com uma Leica (tentei colocar pessoas nuas naqueles cubos de gelo, mas não funcionou) e comecei a explorar isso numa série de temas. As primeiras fotos que fiz foram de linhas, então achei que talvez pudesse brincar mais um pouco com as linhas e explorar a noção de distância e paisagem. Quando garoto, eu costumava empinar pipas, e cada rolo de barbante tinha cem metros de comprimento. Isso significava distância, o que é muito importante no estudo da perspectiva. Comecei fazendo paisagens que pareciam gravuras antigas mas, vistas mais de perto, eram apenas a sobreposição de linhas de costura. A fotografia em relação à leitura pictórica do quadro era muito conflitante e você tinha de abrir caminho no meio dessa confusão. A essa altura, percebi também que eu estava fazendo uma foto em camadas. Não era algo que pudesse ser assimilado facilmente, tinha de vencer um obstáculo depois do outro.

Ocorreu-me então que se eu usasse o trabalho feito por artistas que viveram antes de mim, estaria ampliando aquilo para a história da arte. Achei a ideia bem interessante, e comecei, então, a fazer trabalhos com base na obra de outros artistas – no caso, uma obra de Gerhard Richter que, por sua vez, tem por base um Rembrandt. A ideia de subir nos ombros de gigantes, a ideia de *schemata*, ou seja, que o artista só produz por causa dos outros que o precederam, permitiu que os trabalhos ficassem bem claros.

### AS CRIANÇAS DE AÇÚCAR

Com as linhas e com a minha recente proximidade com a fotografia, comecei a trabalhar com grãos. Esta foto é intitulada *Crianças de açúcar*. Está muito ligada a brincar com fotografia, pois o açúcar é formado de cristais e, em princípio, uma foto é apenas isso: cristais de prata.

São bem pontilhistas e trabalhadas no negativo. Elas também foram o começo de algo muito importante para mim. Comecei a criar essas fotos após a recessão de 1992. Eu estava prestes a arrumar um emprego e parar de trabalhar como artista, quando resolvi tirar férias. Troquei o trabalho por uma temporada na ilha de Saint Kitts e passei três semanas brincando com as crianças numa praia de areia negra, ao lado de um grande hotel. As crianças eram maravilhosas. Mas, no último dia, uma delas me levou para conhecer os pais que, ao contrário delas, eram pessoas tristes, muito desanimadas, sem humor.

Quando voltei para Nova York, pensei: “Como aquelas crianças se trans-

### PICTURES OF THREAD

When I started making this drawing I went through a variety of subjects—this is a monkey with a Leica (I tried to put naked people on those ice cubes, but it didn’t work)—and I started trying to explore this in a range of subjects. The first pictures I ever made were lines, so I thought maybe I could try to play with lines some more and explore the ideas of distance and landscape. I used to fly kites when I was a kid and each spool of thread was three hundred yards long. That meant distance, and distance is very important in the study of perspective. I started making landscapes that looked like old prints, but upon closer inspection were just accumulations of sewing thread. The photography versus the pictorial reading of the picture was very conflicting, and *you* had to navigate your way through that mess. At this time I also realised I was making a picture that was made out of layers. It was not something that could be assimilated readily; you had to clear one hurdle and then the next.

One thing that occurred to me was that if I relied on the work of other artists before me I would be extending that into art history. That idea seemed very appealing so I started working on pieces based on the work of other artists; in this case a work by Gerhard Richter, which is also based on a Rembrandt. The idea of standing on the shoulders of giants, the idea of *schemata*—that artists only make things because of other artists who came before them—made it possible for the works to become very clear.

### THE SUGAR CHILDREN

From lines and from my newly acquired familiarity with the medium of photography I started working with dots. This picture is called the *Sugar Children*. It has a lot to do with playing with photography, because sugar is formed of crystals and basically a photograph is just that, silver crystals.

They are very pointillist and are done in negative. They also started something very important for me. It was after the recession of 1992 that I started creating these pictures. I was about to get a job and stop working as an artist when I decided to take a vacation. I traded work for a vacation on the island of Saint Kitts, where I spent three weeks playing with the children on a black sand beach beside a large hotel. The kids were wonderful. But on my last day there one of them took me to meet their parents and the parents, on the contrary, were sad, very weary people; humourless.



4 MIL JARDAS (Macieiras, a partir de Gerhard Richter)  
da série *Imagens de linha*, 1998  
4,000 YARDS (Apple Trees, after Gerhard Richter)  
from the series *Pictures of Thread*, 1998

VALENTINA, A MAIS RÁPIDA,  
da série *Crianças de açúcar*, 1996  
THE VALENTINA, THE FASTEST  
from the series *Sugar Children*, 1996

When I came back to New York I thought, “How do those children become those grownups?” I then realised the sugar had been taken from them; the sweetness. I was reading a poem by Brazilian poet Ferreira Gullar in which he describes that road from sweetness to bitterness, and ends with a seminal phrase: “It is with the bitter lives of bitter people that I sweeten my coffee on this beautiful morning in Ipanema”. I remember thinking about that and saying to myself, “Well, I can draw with sugar! I can also add the idea of taste to it”. Drawing with sugar is easier than drawing with a pencil because you can just lick your finger and move the sugar crystals around. And it also tastes good! I gained a few pounds doing it, but it also got me in touch with children. The subject of childhood is very dear to me in that it has never left me. For me the most important thing is that these pieces are now in the collections of the Metropolitan Museum of Art, MoMA New York, the National Gallery, and also in the library in Saint Kitts, where these kids came from.

formaram naqueles adultos?” Concluí, então, que tinham tirado o açúcar delas, a doçura. Eu estava lendo uma poesia do poeta brasileiro Ferreira Gullar na qual ele descreve o caminho da doçura para a amargura e termina numa frase fundamental: “Com a vida amarga de pessoas amargas, adoço meu café nesta linda manhã em Ipanema.” Lembro que pensei nisso e concluí: “Bom, posso desenhar com açúcar! E acrescentar a ideia de sabor.” Desenhar com açúcar é mais fácil do que com lápis, basta lamber o dedo e passar os cristais de açúcar no negativo. E o gosto é bom! Ganhei alguns quilos, mas também tive contato com as crianças. A infância é um tema do qual gosto muito e que sempre me interessou. O mais importante é que essas obras hoje estão no acervo do Metropolitan Museum of Art, do MoMA (sigla do Museu de Arte Moderna de Nova York, em inglês), da National Gallery e também na biblioteca de Saint Kitts, onde moram essas crianças.

### IMAGENS DE CHOCOLATE

O sabor acrescenta algo às fotos, pensei. Mas não só o açúcar, é simples demais. Quero trabalhar com algo que não seja uma criação industrial, mas cultural. O chocolate pode significar muitas coisas: romance, por exemplo (apesar de ser uma gosma marrom, significa romance!). Significa culpa. Significa um monte de coisas mas, quando se pega algo muito complicado e tenta fazer fotos com ele, dá para sentir essas duas interferências. Demorei bastante para fazer as fotos de açúcar, mas as de chocolate tive de fazer em menos de uma hora, senão o chocolate secava, perdia a forma e não ia funcionar. Comecei pelo lado superior esquerdo da foto, fui indo até o lado inferior direito e repeti até dar um bom resultado. Fotografei pessoas se beijando com chocolate e pessoas matando outras com chocolate. Era uma forma de criar uma relação entre o material e a imagem. Como fotografei muito rápido, podia fazer muitas fotos e desenvolver a minha pesquisa: não se usam elefantes para fazer pesquisa genética, usam-se moscas de frutas. Eis [imagem] Jackson Pollock fazendo sua peça escatológica. Eu gostava muito de fotos de multidões, e o trabalho começou a aumentar de tamanho.

Sou do tipo que vai a museus e fica olhando as pessoas que estão lá.

When I came back to New York I thought, “How do those children become those grownups?” I then realised the sugar had been taken from them; the sweetness. I was reading a poem by Brazilian poet Ferreira Gullar in which he describes that road from sweetness to bitterness, and ends with a seminal phrase: “It is with the bitter lives of bitter people that I sweeten my coffee on this beautiful morning in Ipanema”. I remember thinking about that and saying to myself, “Well, I can draw with sugar! I can also add the idea of taste to it”. Drawing with sugar is easier than drawing with a pencil because you can just lick your finger and move the sugar crystals around. And it also tastes good! I gained a few pounds doing it, but it also got me in touch with children. The subject of childhood is very dear to me in that it has never left me. For me the most important thing is that these pieces are now in the collections of the Metropolitan Museum of Art, MoMA New York, the National Gallery, and also in the library in Saint Kitts, where these kids came from.

### PICTURES OF CHOCOLATE

Taste adds something to pictures, I thought. But not just sugar, it’s too simple. I want to work with something that is a creation: not an industrial creation, but a cultural one. Chocolate can mean many things: it means romance, for instance (it’s a brown goo and still it means romance!), it means guilt. It means a whole bunch of things, but when you take something that’s very complicated and try to make pictures out of it you can gauge the interference of these two elements. The sugar pictures took a long time to make—these I had to make in less than an hour to be able to come up with a picture. Otherwise, the chocolate would dry and become dull and it wouldn’t work. I started from the upper left-hand side of the picture and worked my way down to the lower right side many times until I got something that was satisfactory. I made pictures of people kissing each other with chocolate and people killing each other with chocolate. For me it was a way of developing a relationship between the material and the image. And because I did them very quickly, I could do lots of them and improve my research: you don’t use elephants for genetic research, you use fruit flies. Here’s Jackson Pollock doing his scatological thing. Pictures of crowds were particularly appealing to me and the scale of the work started to increase.

I’m one of those people who go to museums and look at people. Sometimes it spooks people out; they don’t like that. But I sit around and see if they go by the left side, if they go by the right side. I don’t know if you’ve noticed, but every time someone goes to a museum they walk towards a certain point—let’s say there’s a landscape right in front of them, maybe a Ruisdael, a beautiful landscape of a guy fishing—and then they stop as if there’s tape on the floor and look at it from close up and then from further away. It’s perfectly natural to do this because by approaching and then distancing themselves from the painting they’re doing the two very important things that you have to think about in art. First they see a picture, something that is idealised, that came from an artist’s fancy, from the mind. Then when they approach they get to see what it’s made of. It’s just paint. Paint is very mundane, it’s something that comes from animal oils, the earth. Most pigments come from the earth. As people distance themselves from the painting they see mind, and when they approach it they see matter. In this back-and-forth they can find the precise moment when one thing turns into another.

That’s the sublime thing about art. When we finally connect or sense the fine membrane that separates the world we see from the world that’s out there through the limit of our senses. Only art can do this. I say this all the time and it still gives me goose bumps because it is something that is very important. It’s a way to connect our human sense to something that we virtually ignore, but we can feel.

From substances, I increased the size of my studio and this is kind of where my idea of working with education comes in. By increasing the size of the studio I realised that the scale of my work was directly conditioned by the studio and that I could do a little bit more than that. This is a toy soldier. I worked with toys because I find that art is a metaphor for playing, which is very important to me. Once you deal with things that have no consequence you are able to be more creative, and that can serve as a model for more practical things. People should play more often.

Às vezes, elas se assustam, não gostam. Fico sentado e observo se elas vão para o lado esquerdo ou para o direito. Não sei se você reparou, mas quando alguém vai a um museu, segue numa determinada direção; digamos que tem um quadro de paisagem bem na frente dela, talvez uma linda paisagem com um homem pescando, pintada por Ruisdael. Então, as pessoas param como se grudassem no chão e olham o quadro de perto, depois de longe. É muito natural que façam isso porque, ao se aproximar e depois se distanciar do quadro, fazem as duas coisas mais importantes em matéria de arte. Primeiro vêm o quadro, que é algo idealizado, veio da imaginação de um artista, da mente. Depois, ao se aproximarem, vêm do que é feito o quadro. De tinta, apenas. A tinta é algo comum, vem de óleos animais, da terra. Quase todos os pigmentos vêm da terra. Quando as pessoas se distanciam do quadro, vêm a ideia e, quando se aproximam, vêm o material. Nesse movimento para frente e para trás, elas podem encontrar o exato momento em que uma coisa se transforma em outra.

Esse é o lado sublime da arte, em que conectamos ou sentimos a delicada membrana que separa o mundo que vemos do mundo que está ali, através da limitação dos nossos sentidos. Só a arte faz isso. Repito sempre isso e ainda fico arrepiado, pois é muito importante. É uma forma de conectar o nosso senso humano a algo que desconhecemos totalmente, mas podemos sentir.

Aos poucos, ampliei o meu estúdio e foi mais ou menos daí que veio a ideia de trabalhar com educação. Ao aumentar o estúdio, percebi que o tamanho da minha obra dependia muito dele e que eu podia fazer um pouco mais. Este é um soldado de brinquedo. Trabalhei com brinquedos porque acho que a arte é uma metáfora de brincar, que é muito importante para mim. Quando se lida com coisas inconsequentes, é possível ser mais criativo e isso pode servir de modelo para coisas mais práticas. As pessoas deviam brincar mais.

### IMAGENS DE SUCATA

## PICTURES OF JUNK

I thought, “Well, I have a slightly bigger studio now so I can start making really exciting work. Why don’t

I get a *really* big studio so I can make bigger things?” It sounds like a cliché, right? Just trying to make big things. I had to do it.

There’s something very curious about these large works.

You tend to develop a physical and haptic relation with the image’s subjects. You see an image that initially seems flat and suddenly the pieces come into perspective, since you can stand in front of these works and see them from a vertical point of view. On the floor of the studio they don’t look anything like that; they are elongated and trapezoidal. They are what we call an anamorphosis and can only be seen in this rectangular shape from a tower that’s twenty metres high, because the drawing is done on a forty-degree angle—or forty-five or sixty, depending on the width of the drawing.

I then started working with mythology, because mythology offers you very clear moral messages.

Everything is black and white. You’ll notice that Saturn appears where there’s no junk. Actually it’s not even a colour picture when you come to think of its making, of its process. It is just a high-contrast picture. But the idea that the meaning emerges where there’s no confusion is very important to the conceptual make-up of this work. Speaking of big things, I am very informed by the art of my time. I’m not a Brazilian artist. I’m sorry to disappoint you—I know I was billed like that. I am an American artist because I developed my interest in art by analysing, studying and scrutinising art history from the time I was born. That means art from the sixties and seventies is at the core of my work. I think my work is influenced by artists like Joseph Beuys and Andy Warhol, but I’m very informed by minimalism as well. Minimalists sometimes try to make impossible things—they try to connect mind and substance in the most beautiful ways. They’re almost stubborn about it. I think that really informs the poetics of what I’m trying to express most of the time. There is a gap between mind and substance that often leaves a lot of room for reverie. *Spiral Jetty* is one of these things. I don’t ever want to go see *Spiral Jetty*. I’ve been invited many times. A guy I know bought a plane and he was like, “Oh, I have a plane, we can go!” and I said, “No. I don’t want to, because I’ve been to the Pyramids and I thought they were too small”. I want to keep *Spiral Jetty* in my mind just the way it is. It is big, sometimes full of ice; sometimes it’s in the night. I think about it and it’s beautiful. Smithson made a sculpture in my brain and because it’s so far I don’t have to go there.

I learned I’m also a member of a generation of

people who learned about art history from looking at reproductions. I was brought up in Brazil—we didn’t have the Louvre or the Prado around the corner. The first artworks I ever saw were in the same *Encyclopaedia Britannica* that I described earlier. They were reproductions that were so bad you didn’t know if they were really good drawings or really bad photos. And they were tiny. I remember seeing a Jackson Pollock that was about an inch big! I was disappointed when I saw the big one. See, this is how it works: I wanted to do something with *Spiral Jetty* so I started making props in the studio, seeing if I could maybe create a relationship between the studio work and the real thing, trying to mediate my relationship to this thing that existed only in my mind. And I realised Smithson had had so much more fun than I did because he had actually done it.

## EARTHWORKS

For six years I bothered a local mining company in Brazil, which let me use their equipment and their grounds to make land works. Obviously I didn’t want to make land works like Robert Smithson, because most of the land art projects of the 1960s and 1970s were geometric abstractions. I remember the first time I saw a picture of *Spiral Jetty*. The first thing that came to my mind was, “Wow! How did they manage to take such a good picture?” In my mind, the whole land art movement was just a photographic movement. So I wanted to go to the trouble of making these enormous pictures, really stupid pictures based on copyright-free images like clip art I found on a CD and then photographing them from a helicopter. There were thirty of them, some of them as long as one kilometre, but I mixed them with fake ones, some of them done at a scale of sixteen inches. So the fake ones made the real ones look fake and the real ones made the fake ones look real. The idea was to incite you to realise how much you know about pictures. After a long time I stopped thinking I was dealing with an uninformed audience. It’s very fashionable for people to say, “He’s ahead of his time and no one understands him”, but I realised that if you have a pair of eyes and you know how to use them, you’ve been getting the kind of education that is necessary to appreciate my work since the second day of your life. That’s a long career right there. So I have great respect for my audience. One thing that is important is that when you are working towards this meeting point you have to be perfectly aware of what the viewer is bringing to the bargain. In this sense, working with archetypes, stereotypes or icons is very useful because you know people have at least seen things that look like that before.

duções. Fui criado no Brasil, não tínhamos o Louvre ou o Prado logo ali; as primeiras obras de arte que vi eram da mesma *Enciclopédia Britânica* da qual já falei. Eram tão ruins que não dava para saber se os desenhos eram muito bons ou as fotos é que eram muito ruins. E pequenas, lembro de ver um Jackson Pollock que tinha uns dois centímetros! Fiquei desapontado ao ver o quadro grande. Olha, foi assim: eu queria fazer algo com *Spiral Jetty*, então comecei a colocar praticáveis no estúdio para ver se, talvez, criava uma relação entre a obra do estúdio e a coisa real, tentando intermediar a relação com o que existia só na minha imaginação. E concluí que Smithson se divertiu muito mais do que eu, porque ele realizou isso.

## EARTHWORKS

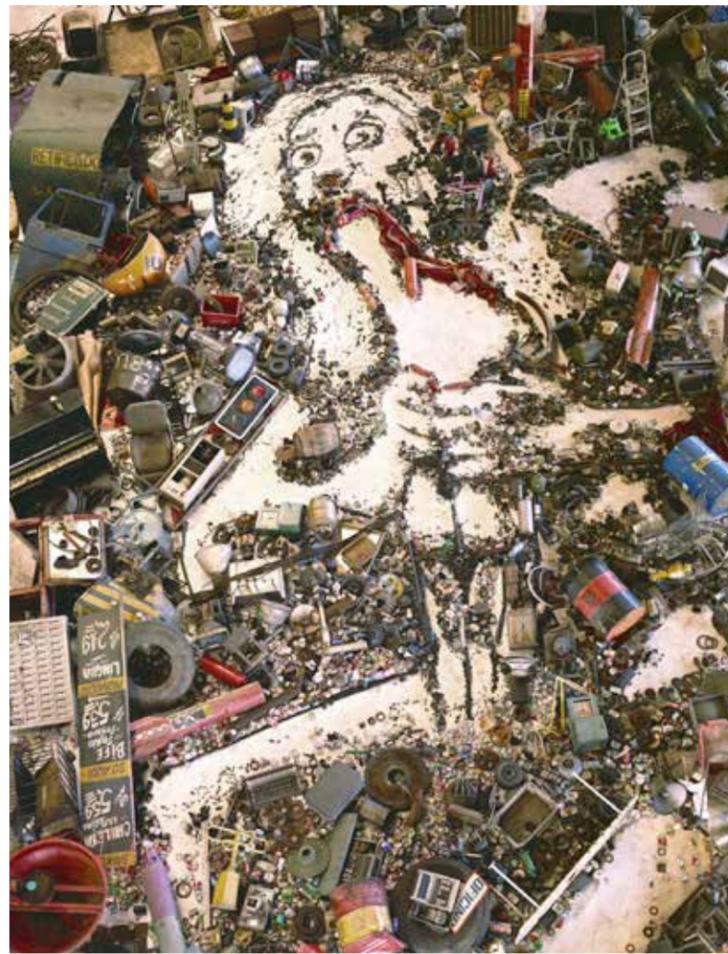
Durante seis anos, incomodei uma empresa mineradora no Brasil que me deixou usar o seu equipamento e suas instalações para fazer meus trabalhos de *land art*. Obviamente, eu não queria fazer obras como as de Robert Smithson porque a maioria dos projetos de *land art* das décadas de 1960 e 70 eram abstrações geométricas. Lembro da primeira vez que vi uma foto do *Spiral Jetty*. Pensei na hora: “Uau! Como conseguiram fazer uma foto tão boa?” Eu achava que o movimento *land art* era apenas fotográfico, por isso quis saber como foram feitas aquelas fotos enormes, fotos realmente bobas, feitas sem *copyright* como a *clip art* de um CD, fotografadas de um helicóptero. Eram trinta, algumas com um quilômetro de comprimento, mas misturei-as com fotos falsas, algumas de trinta centímetros. Assim, as fotos falsas fizeram as autênticas parecerem falsas e vice-versa. A intenção foi estimular a ver o que você entende de fotos.

Depois de muito tempo, parei de achar que estava me relacionando com um público desinformado. As pessoas gostam de dizer: “Ele está à frente do tempo, por isso ninguém entende o que ele faz,” mas eu concluí que se você tem dois olhos e sabe usá-los, você tem a educação necessária para apreciar o meu trabalho desde os primeiros dias de sua vida. É uma longa carreira. Por isso, respeito muito o meu público. O importante quando se trabalha com essa meta é estar totalmente consciente do que o espectador traz em troca. Nesse sentido, trabalhar com arquétipos, estereótipos e ícones é muito útil porque você sabe que, pelo menos, as pessoas já viram coisas parecidas com aquela.

## IMAGENS DE NUVENS



FOTO-AÇÃO, a partir de Hans Namuth,  
da série *Imagens de chocolate*, 1997  
ACTION PHOTO, after Hans Namuth  
from the series *Pictures of Chocolate*, 1997



SATURNO DEVORANDO UM DOS FILHOS,  
a partir de Goya, da série *Imagens de lixo*, 2005  
SATURN DEVOURING ONE OF HIS SONS,  
after Goya from the series *Pictures of Junk*, 2005



OULET (Fábrica, mina de aço),  
da série *Earthworks*, 2005  
OUTLET (Fabrica, Iron Mine)  
from the series *Pictures of Earthworks*, 2005

Fiquei muito interessado em expor obras de grandes dimensões onde ninguém costumava vê-las. Pensei: “E se eu fizer algo que todo mundo possa ver ao mesmo tempo?” Sempre gostei de coisas escritas no céu com fumaça, mas isso era usado para vender coisas. Eu queria provocar uma experiência. Se você anda por aqui, em Oxford, e olha para o céu, espera ver uma nuvem, mas nunca como se fosse um desenho. Antes da ideia de que toda nuvem pode ter um significado, eu queria que elas significassem apenas “nuvem” e mais nada. Mas, obviamente, essa parece com um chapéu de mexicano, um *sombrero*. Essa outra é bem melhor, fiz em 2011, no céu de Manhattan. Oopa! Aquela que passou bem rápido durou o mesmo tempo que você teve para ver essas coisas desenhadas no céu. Lembro que, quando fiz essa [imagem], um casal de Nova York me escreveu uma carta. Eles tinham acabado de perder um filho que era muito ligado aos times de beisebol da cidade e me mandaram uma foto da nuvem dizendo que, no enterro do filho, todos olharam para o alto e viram uma imensa luva de beisebol. Eu disse a eles: “Foi o vento”. Não consegui fazer uma nuvem que parecesse apenas uma nuvem! Esta aqui foi no céu de Miami e todos acharam que parecia bem fálica. Sou obrigado a concordar.

Quando se faz obras de grandes dimensões, trabalha-se numa escala que não é ergonômica; essas coisas imensas precisam ser imaginadas antes de serem feitas; mesmo assim, elas ocupam um lugar na sua cabeça, como *Spiral Jetty*. O mesmo ocorre com obras de pequenas dimensões. Passei os últimos quatro anos como residente no MIT, tentando criar coisas inimagináveis de tão pequenas. Uso uma máquina e não faço ideia de como ela funciona. A tecnologia da máquina se chama Feixe de Íon Focalizado (FIB, na sigla em inglês) e você pode injetar íons num simples grão de areia. Resolvi colocar fotos em grãos de areia – entre outras, fotos de castelos. São tão pequenas que não se pode mexer no que está em volta, são como imagens incidentais, apenas outros grãos de areia. Tivemos de criar o *software* para isso e também para escanear com um microscópio de elétron. A beleza é que o desenho é tão pequeno, tão delicado, que quando se desenha com os íons e se escaneia com os elétrons, os elétrons acabam apagando o desenho que havia antes. Então, é preciso escanear umas quinhentas vezes e você acaba com o mesmo grão de areia do início. São enormes. São as imagens de microscópio com a mais alta resolução que existe.

## PICTURES OF CLOUDS

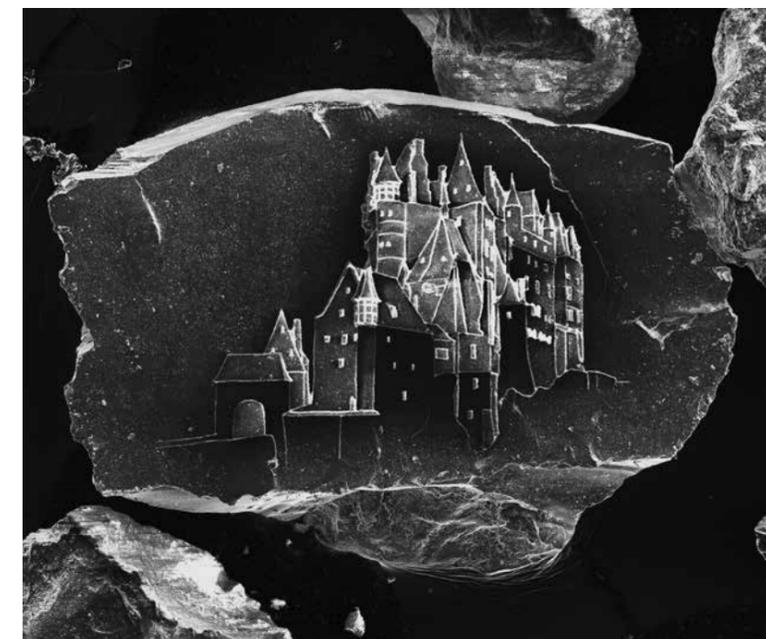
The idea of making big things and placing them where nobody usually looks was very appealing to me, so I thought, “What if I did something that everybody could see at the same time?” I always loved the idea of skywriting, but it is always used to sell stuff. What I wanted to provide was an experience. If you are walking around here in Oxford and you look at the sky you can expect to see a cloud, but never as a drawing. Before the idea that every single cloud can mean something else emerged, I wanted them just to mean “cloud” and nothing else. But obviously this looks like a *sombrero*. This is a much better one; I did this in 2011 over Manhattan. Whoops! That one that went by very fast is pretty much the time you had to see these things drawn on the sky. I remember making that one and getting a letter from a couple in New York. They had just lost a son who was very involved in the baseball community in New York City and they sent me a picture of the cloud saying that at their son’s burial everybody looked up and saw a huge baseball glove. I said to her, “It was the wind”. I failed miserably at making a cloud that looked just like a cloud! This one was over Miami and everybody said it looked very phallic.

I have to agree.

When making big things you work at a scale that is not ergonomical, so huge things like this have to be imagined before you can make them and still, like *Spiral Jetty*, they have a place in your mind. Small things are the same way. I’ve been doing a residency at MIT for the past four years, trying to develop things that are unimaginably small. I work with that machine and have no idea how it works. It’s called an FIB – Focused Ion Beam. With that, you can just blast ions onto a single grain of dust. Some of the pictures I’ve decided to put on single grains of dust are castles. The scale is so small you cannot move things around so these are like incidental imageries, just other grains of dust. We had to design the software to be able to do this, but also the software to scan it with an electron microscope. The beauty is that it is such a small drawing, such a feeble thing, that when you draw with the ions and you scan with the electrons, the electrons actually erase the drawing that was there before. So you have to scan it about five thousand times and ultimately you end up with the same grain of dust you started with. And they are massive. They are the highest-resolution microscopic images you can find.



NUVEM NUVEM, Manhattan (detalhe)  
da série *Imagens de nuvens*, 2001  
CLOUD CLOUD, Manhattan (detail)  
from the series *Pictures of Clouds*, 2001



CASTELO DE AREIA 1 (Castelo de Chambord), 2014  
SANDCASTLE 1 (Château de Chambord), 2014

CASTELO DE AREIA 10 (Burg-Eltz), 2014  
SANDCASTLE 10 (Burg-Eltz), 2014

Ao mesmo tempo, comecei a trabalhar com o Departamento de Bioengenharia porque queria fazer coisas com terra, coisas que crescessem, que eu pudesse filmar. Consegui bem mais do que esperava. Trabalhei com um bioengenheiro israelense chamado Tal Danino e conseguimos criar microsistemas onde pudéssemos cultivar células vivas e bactérias. Surgem então imagens que parecem o papel de parede do seu quarto mas que, na verdade, são células vivas do fígado. As imagens são bem grandes, dá até para ver o núcleo das células. As células do fígado são binucleares, a maioria tem dois núcleos, é incrível! Nós então resolvemos fazer muitas fotos assim. Mas cada célula se comporta de uma maneira, e tivemos de mudar o processo de escaneamento e de impressão. Levamos uns dez anos para conseguir. As células cervicais, por exemplo, se movem muito rápido, por isso são melhores para fazer linhas finas e influenciaram o processo de desenho. Fizemos um circuito para uma dessas peças. Comecei com uns modelos, depois passei para outros, como placas de circuito eletrônico, engarrafamentos de trânsito e multidões. Também conseguimos desenhar com neurônios e outras coisas.

At the same time I began working with the department of bioengineering because I wanted to do things with mould—things that grow, that I can make films of. I got a lot more than I bargained for. I worked with an Israeli bioengineer called Tal Danino, and we figured out a way to create these microsystems where we can actually grow living cells and bacteria. What you see looks like the wallpaper of your dorm, but they're actually live liver cells. They are very large images: you can even spot all the nuclei. Liver cells are binucleated: most of them have two nuclei—it's fascinating! Then we decided we were going to make a whole bunch of pictures like that. It turns out that every cell has different behaviours so we had to change the scanning process, the stamping process. It's taken about ten years for this to come to fruition. Cervical cells move around very quickly, for instance, so they're better to do thin lines with, and they have influenced the drawing process. For one of these pieces we got a circuit. I started with a few set patterns and then branched out to different types of patterns, like circuit boards, traffic jams and crowds. We've also been able to draw with neurons, among many other things.



HELA tipo 15,  
da série *Colônias*, 2014  
HELA Pattern 15,  
from the series *Colonies*, 2014

## PICTURES OF MAGAZINES

This is a relatively new series. I started it about four years ago. It's called *Pictures of Magazines*. Before, I used to make these things with an X-Acto knife whenever I travelled by airplane, but now they don't let me take the knife on the plane anymore, so I have to rip it by hand. I call it "plane art". When you look at a magazine, before you find something that's interesting or worth reading, you scan it. All that scanning produces a kind of imagery, a kind of information that you don't have anywhere to put. It just stays there. When I was doing the garbage pieces I realised it was a very simple project. The meaning emerges from the background, where the garbage isn't. But this isn't quite the way we see it in our minds. If I have one ethical responsibility towards my audience it is to show the world as it can be seen and imagined at this precise moment in time. I'm always trying to get to that picture. A lot of people have been to Provence, for instance, and they know that Montagne Sainte-Victoire is not the colour that Cézanne painted it. But it was the way it could be seen at that particular time. I'm looking at this zebra and it tells me a lot of things. It tells me that pictures do not appear from nothing, they don't just stand in the ether of your brain: they always emerge from a background of sheer confusion. It's what you can't recognise versus what you can, and it takes an enormous effort to focus on that picture and keep it there for just a little bit before you can make anything worth thinking about. At least my mind is like that. I'm easily distracted. Also the picture is just a composite of everything you've ever seen that is zebra-like or zebra-related so when you look at this picture you are looking at it through the filter of every single zebra you've seen in your entire life, and it's still hard to focus because the picture is composed of a myriad of little distractions that are non-zebra-like. Between the zebra and the non-zebra ideas that you have, you can make a very fleeting, very evanescent picture that may or may not be a part of a more complex line of thinking. I really enjoyed doing this series because it's about information that is spread around; it's about collective history. Things anybody can relate to.

## IMAGENS DE REVISTAS

Esta é uma série relativamente nova. Comecei há uns quatro anos e chama-se *Imagens de revistas*. Eu antes recortava as fotos com um estilete X-Acto quando viajava de avião, mas agora não deixam mais entrar com ele a bordo e tenho de cortar as páginas à mão. Chamo de "arte aérea". Quando você abre uma revista, dá uma folheada até achar algo que interesse ou que valha a pena ler. Essa folheada produz uma espécie de imagens mentais, uma espécie de informação que não tem utilidade para você. Ela fica ali. Quando eu estava fazendo os quadros de lixo, vi que era um projeto bem simples. O sentido da obra surge do fundo, onde o lixo não está. Mas não é exatamente assim que a nossa mente vê. A responsabilidade ética que tenho com o meu público é mostrar o mundo como pode ser visto e imaginado neste exato momento. Estou sempre tentando conseguir essa foto. Muita gente já foi à Provence, por exemplo, e sabe que a montanha Sainte Victoire não é da cor que Cézanne pintou. Mas, naquele determinado tempo, era.

Olho para esta zebra [imagem] e ela me diz muita coisa. Diz que os quadros não surgem do nada, não saem da sua cabeça, eles saem de um fundo muito confuso. É o que você não identifica em relação ao que identifica e exige um esforço muito grande focar nessa foto um pouquinho até pensar em algo que valha a pena. Pelo menos, a minha cabeça é assim. Eu me distraio facilmente. A foto é também uma mistura de tudo o que você já viu igual ou parecido com uma zebra; então, quando olha a foto, filtra todas as zebras que já viu na vida. Mesmo assim, é difícil focar porque a foto é feita de milhares de pequenas digressões que não parecem zebras. Entre a sua noção de zebra e a de não zebra, você pode fazer uma foto muito fugaz e evanescente, que pode ou não participar de uma linha de pensamento mais complexa. Gostei muito de fazer essa série porque ela trata da informação que se espalha ao redor, da história coletiva. Coisas que qualquer pessoa pode perceber.

## ÁLBUNS

Há outros tipos de imagens que nos falam diretamente. Meu trabalho existe há duas décadas, período em que a mídia se desenvolveu bastante. O papel, por exemplo, mudou muito: era uma maneira de divulgar a informação e passou a servir apenas para guardá-la como documento. O álbum de fotografias que todo mundo tem em casa costumava ser como o gene: as famílias passavam para a geração seguinte como se fosse parte natural da herança cultural deles.

Coleciono fotos de pessoas e álbuns de fotos há vinte anos. Queria ter dinheiro para comprar todos os álbuns que existissem. Meu dinheiro está acabando. Nos últimos cinco anos, pilhas de fotos foram postas à venda no eBay e ainda estou tentando comprar todas! Encontro essas imagens perdidas e penso: “Para onde vão?” Merecem ir para algum lugar e posso ficar com elas. Não tenho mais lugar onde guardar, mas fiquei achando que todos os álbuns de família da minha coleção são bem parecidos. Você abre, e o álbum começa com a foto de um bebê; depois, vem a foto do *bar-mitzvah*, ou da primeira comunhão, se for uma pessoa católica; a seguir, as primeiras férias, as escolas, a formatura. Contam sempre a mesma história, mas terminam em épocas diferentes. As fotos do álbum de todo mundo são estereótipos. Fazem parte de um coletivo, registram os rituais pelos quais todos nós passamos. A foto da pessoa é a ligação dela com o fato. Notei que posso olhar um ótimo livro de fotografia como *Photographs of the Twentieth Century* e gostar de dez fotos em meio a trezentas. Mas posso ver uma pilha de trezentas fotos pessoais e gostar de todas, pois aqueles momentos foram muito importantes para alguém, fazem parte da história de alguém que não conheci, nem nunca vou conhecer. Elas têm muito mistério.

Comecei a juntar essas duas coisas fazendo essas fotos bem gerais. Aqui, sou eu [imagem]. Só tenho oito fotos de quando eu era criança porque minha tia morava em Miami e me fotografa quando vinha visitar a família. No ano seguinte, trazia as fotos. Em parte, tenho mania de fotos de pessoas por causa disso, pois eu não tinha nenhuma. Cada detalhe nas fotos tem uma carinha, alguma coisinha. Elas foram feitas com milhões de outras fotos. É uma série na exposição que será inaugurada daqui a três dias em Nova York chamada “Álbum”.

## ALBUMS

There are other types of images that speak to us directly. My work has spanned twenty years, during which there have been significant developments in media. The role of paper, for instance, has changed considerably, as it has gone from being something you use to spread information to being something that you merely use to retain it, as a document. The photo album, something that exists in everybody's house, used to be like genes: families would give them to the following generation and they would be passed on as a natural part of their cultural heritage. I've been collecting personal pictures and albums for twenty years. I thought I could have money at one point to buy every single photo album that came on the market. Now I'm running out of money. In the past five years loads of bulk images have been put up for sale on eBay—and I'm still trying to buy all of them! I find these orphan images and I wonder, “Where are they going?” They deserve to go somewhere and I can host them. I don't have any more storage space left, but I started thinking about how every single family album in my collection is very similar. You open it and it starts with a baby picture. From the baby picture you get the Bar Mitzvah, or the First Communion if you're Catholic, and it goes on to the first vacation, school, graduation. It always tells the same story, but ends at different times. These pictures that exist in everybody's albums are stereotypical pictures. They are part of a collective; they mark the rituals we all go through. The individual pictures are what connect the person to the event. Something I've noticed is that I can go to a really good book of photography like, say, *Photographs of the Twentieth Century*, and I might like ten pictures in a book that has three hundred images. But I can go through a bag of three thousand personal pictures and there's absolutely not a single one that I don't like because these moments were deemed important by someone, they're part of a history of somebody I've never met and will never know. They carry so much mystery within them. I started to actually connect these two things by making these very generic pictures. In this case, that's me. I only have eight pictures of me as a kid because my aunt who lived in Miami used to take pictures of me when she came to visit, and then she would bring the pictures the following year. That is also part of the reason behind my obsession with personal pictures, because I didn't have any. Every single detail on the pictures has a little face, a little something on it. They're made out of millions of other pictures. It's a series that will be exhibited in three days in New York in an exhibition called “Album”.



ZEBRA, a partir de George Stubbs,  
da série *Fotos de revista 2*, 2011  
ZEBRA, after George Stubbs  
from the series *Pictures of Magazines 2*, 2011

CLASSE ESCOLAR, da série *Álbum*, 2013  
CLASSROOM from the series *Album*, 2013

## VERSO

Uma das coisas mais difíceis para um artista através das décadas é lidar com as fases criativas. Há pouco tempo, voltei a me dedicar à escultura. O Museu de Arte Moderna de Nova York me convidou para fazer a curadoria de uma exposição. Fiz uma coletiva intitulada “Rebus”, que falava nos processos lineares e nas séries. Lembro da primeira vez em que entrei num museu. Eu tinha sete anos e fui ao Museu de Arte de São Paulo, um incrível museu criado por Lina Bo Bardi. Ela sabia muito bem que se você vê uma exposição com os quadros um ao lado do outro nas paredes, a exposição será totalmente diferente se você começar da esquerda para a direita e não da direita para a esquerda. Pois existe um efeito cumulativo com a imagem seguinte que cria uma espécie de frase, uma declaração. A minha exposição no MoMA era sobre isso. Lina Bo Bardi colocou os quadros em painéis de vidro, de frente para o público, o que foi uma linda forma de cumprimentar: todos os quadros do museu olham para você. Você pode ir para um lado ou para outro e cada vez que você visitar o museu ele será diferente, seguindo uma narrativa diferente, uma história diferente.

Concordo que isso é muito bonito mas, aos sete anos, eu não dei a menor importância para os Raphael e Velázquez que estavam lá. Fiquei muito mais interessado nas teias de aranha e nas pequenas ferrugens de trás dos quadros. Estamos falando na história que é de todo mundo e na que é de apenas algumas pessoas: a sua história pessoal. Supõe-se que a frente de um quadro seja exatamente como no momento em que foi terminado e envernizado, e que fique assim para sempre. A parte de trás, entretanto, muda. Toda vez que o quadro vai para uma exposição, recebe uma etiqueta diferente. Há alguns anos, eu estava com Lisa Dennison, na época diretora do Museu Guggenheim de Nova York, e algo me chamou a atenção: vi de novo a parte de trás de um quadro. Era *Mulher passando a ferro*, uma obra realmente icônica do acervo, um dos meus quadros preferidos, e perguntei: “É *Mulher passando a ferro*? Posso fotografar a parte de trás?” E ela respondeu: “Claro”. Insisti: “Posso trazer minha máquina grande para fotografar?” E ela: “Claro!” Assim fiz e, desde então, passei a pedir a todos os museus de Nova York e de todos os lugares para documentar, medir e examinar a parte de trás dos quadros. Eu não sabia o que ia fazer com as fotos. No começo, pensei em fazer fotos grandes, mas ficaram muito sem graça. Com o tempo, achei que eu queria fazer esculturas, então fotografei em tamanho natural as costas dos qua-

## VERSO

One of the hardest things for an artist over the course of many decades is to manage their creative flows. I've recently reconnected with sculpture. I was invited by the Museum of Modern Art in New York to curate a show. I put together a group exhibition called “Rebus” that talked about linear processes and seriality. I remember the first time I walked into a museum. I was seven. It was the São Paulo Museum of Art, an amazing museum created by Lina Bo Bardi. Lina was very aware of the fact that if you see an exhibition in which the paintings are linearly placed on the walls, you will see a completely different exhibition if you start from left to right than if you start from right to left because there's a cumulative effect with each subsequent image that creates a sort of phrase, a statement.

This is what my show at MoMA was about. What Bo Bardi did was put all of the works in glass panels, facing you, and it was a very beautiful greeting: all of the pictures in the museum are looking at you. You can go this way or that way and every time you visit the museum you'll be visiting a different museum and going through a different narrative, a different story.

I have to say, it looks very beautiful, but as a seven year-old I couldn't care less about the Raphael or the Velázquez they had there. What I was really into were the spider webs and the little rusty things that were on the backs of the paintings. We're talking about the history that's for everybody and the history that's just for a few people: your personal story. The front of a painting is supposed to look exactly like the moment it was finished, the moment it was varnished, and it's supposed to look like that forever. The back of the painting, however, changes. Everytime it goes on tour, it gets a different label. A few years ago I was walking with Lisa Dennison, who at that time was the director of the Guggenheim Museum in New York, and I came across something that caught my attention: I saw the back of a painting again. It was the back of *Woman Ironing*, a really iconic painting from the collection, one of my favourites, and I said to her, “*Is this Woman Ironing?* Can I photograph the back?” and she said, “Yeah”.

So I said, “Can I bring my big camera to photograph it?” She said, “Sure!” And I did it, and from then on I started asking all the museums in New York and everywhere else if I could document, measure and scrutinise the backs of the paintings. I didn't know what I wanted to do. I initially thought I would make big pictures, but they turned out to be really boring. With time I realized I wanted to make sculptures, so I created perfect life-size copies of the backs of very important paintings—they are not photographs, but photorealistic copies. This is the *Demoiselles D'Avignon*.



MULHER PASSANDO A FERRO, da série Verso, 2008  
WOMAN IRONING from the series Verso, 2008

Vik Muniz no Louvre, 2011  
Vik Muniz at the Louvre, 2011

I asked Kirk Varnedoe at MoMA if I could photograph it and I was so surprised when he said, “Yeah, sure, take it out! Photograph it!” You start to see the painting from the other side, the side that only the painter saw. I had to hire some really bad people, forgers, to make these labels and we had to manufacture the hardware that was originally made to stretch the paintings. My collection of famous backs of paintings was up to thirty-five at that point, and I bugged the Louvre for six years until they let me do the same to the *Mona Lisa*. As you can see I’m very happy here. I got there! The *Mona Lisa* leaves its wall the first Monday of November every year and on that day, not even security or maintenance is allowed inside the museum; only people who carry this little badge.

I photographed the painting, and for a year and a half I worked with a group of conservators from the Uffizi – who are actually the people who care for its maintenance – to make a perfect version of it. It was cracked in the 18th century and was repaired with a butterfly joint. They made an electronic band for it so that if somehow it should open even a millimetre, some guy will get an SMS and will go there straight away to try to fix it.

I worked with the Uffizi team in developing working versions of the electronic band for my piece and actually allowed them to improve on theirs, so I have the new version on the back of my picture. The result is this. The cool thing is that they let me bring it back the following year to compare it to the real one and more than half of the people there could not tell the difference. This is me happy again with the back of my picture and the front of theirs.

Getting out of the studio, going to MIT, photographing bacteria, going to the Louvre to photograph things... All of this makes the world your studio. That for me is the most important thing. A few years ago I embarked on this great adventure. Prior to that I was doing a retrospective exhibition that was travelling around the United States.

While I was putting together a catalogue raisonné I had the chance to go back to these twenty-five years of work and analyse it. When I was young, the main motivation for me to make art was that I wanted to be an artist. I wanted to be an artist and that’s it. After twenty years you don’t have that excuse anymore. You *are* an artist. You’re actually getting old. And then what’s moving you? It’s got to be something more than paying the rent. It has to be something more than just having some spare money to throw dinner parties and things like that.

I started thinking more about why I was making art and what it entailed. There are so many things involved. It took me five years to have a second show in Brazil. When you’re an artist you deal with two things: there is a wide audience of people with whom you want to connect; you want to be in the world and talk to this world. But on the other hand you need rich sponsors in order to make that possible. In the gallery I was among collectors, buyers, rich people from São Paulo, and in come my father and my mother. They walk in, they feel extremely uncomfortable and I cannot in my mind put these two things together. It took me another five years to begin to make peace with this poor boy I had left in Brazil before I came to the US and started working, and connecting him with the society in which I now lived. I started to receive an enormous pleasure from this connection, from being part of a bigger family and being able to manage these two things.

#### PICTURES OF GARBAGE

It started here in England, when I did a show at the BALTIC Centre for Contemporary Art in Gateshead. Michael Hue-Williams introduced me to a producer called Angus. He came with a film director called Lucy Walker and they said, “We want to do a documentary about your work”. I said to them, “Every time I do a documentary about my work I get a divorce so I don’t think I want to do this again”. Instead I suggested—and this got me a divorce too—we do something else, we document a body of work from the beginning to the very end. And that’s what we did. I wanted to create a work about something that doesn’t inspire the gaze. Garbage is something we’re always hiding, that we don’t want to see. It reminds us of death, something that tends towards invisibility. For that reason I thought it would be very interesting to make something with that. So I went to a garbage landfill site in Brazil. I wanted to prove to myself that art was important, and for that I conducted an experiment in which I got a whole bunch of people together and I made their portraits with them. These people had nothing to do with art. They had never read an art book, they’d never been to a museum and they were only used to seeing themselves in tiny pictures that they took on the cell phones that they found. Their self-image was very different to the one we have.

dros mais importantes; não são fotos, são cópias fotorrealistas. Esta aqui [imagem] é de *Demoiselles d’Avignon*. Pedi a Kirk Varnedoe, do MoMA, para fotografar o quadro e fiquei surpreso quando ele disse: “Ah, claro!” Você passa a ver o quadro pelo outro lado, que só o pintor viu.

Tive de contratar gente mal-afamada, falsários, para fazer as etiquetas e tivemos de produzir as ferramentas que eram usadas para esticar as telas. A essa altura, minha coleção de fotos da parte de trás de quadros famosos já tinha 35 obras e insisti durante seis anos com o Louvre até me deixarem fotografar a *Mona Lisa*. Como vocês possam ver aqui, estou muito feliz: consegui! Todo ano, retiram a *Mona Lisa* da parede na primeira segunda-feira de novembro, quando nem os seguranças e funcionários da manutenção do museu podem entrar, só as pessoas com esse pequeno crachá. Fotografei o quadro, depois trabalhei durante um ano e meio com uma equipe de conservadores do Uffizi (que atualmente faz a conservação do *Mona Lisa*) para fazer uma cópia perfeita. A moldura rachou no século XVIII e foi consertada com uma junta borboleta. Colocaram um dispositivo eletrônico e, se ela abrir mesmo que seja um milímetro, um sujeito recebe uma mensagem urgente e vai lá consertar imediatamente.

Trabalhei com a equipe do Uffizi fazendo versões do dispositivo eletrônico para a minha obra; com isso, fiz com que melhorassem a deles, então tenho a nova versão atrás do meu quadro. O resultado é esse. Foi ótimo porque eles permitiram que eu voltasse no ano seguinte para comparar com o quadro verdadeiro e quase ninguém conseguiu ver a diferença. Aqui estou eu, feliz novamente, com a frente do quadro deles e o meu quadro da parte de trás.

Sair do estúdio, ir ao MIT, fotografar bactérias, ir ao Louvre fotografar... tudo isso faz com que o estúdio passe a ser o seu mundo. Para mim, ele é a coisa mais importante. Embarquei nessa grande aventura há alguns anos; antes disso, fiz uma retrospectiva que viajou por todo os Estados Unidos. Quando fiz o catálogo *raisonné*, pude rever esses 25 anos de trabalho e analisá-los. Quando eu era jovem, a maior motivação para eu fazer arte era querer ser artista. Queria ser artista e ponto. Vinte anos depois, você não tem mais essa desculpa. Você é um artista. Na verdade, está ficando velho. Então, qual é a sua motivação? Precisa ser maior do que arrumar dinheiro para pagar o aluguel. Tem que ser maior do que ter um dinheiro para dar jantares e coisas assim.

Passei a pensar mais no motivo para eu estar fazendo arte e o envolvimento disso. Envolve muitas coisas. Levei cinco anos para fazer uma segunda exposição no Brasil. Quando você é artista, lida com duas coisas: você quer entrar em contato com muitas pessoas, quer estar no mundo e falar com esse mundo. Mas, por outro lado, você precisa de patrocinadores ricos para possibilitar isso. Eu estava na galeria, no meio de colecionadores, compradores e ricos de São Paulo, quando chegaram meus pais. Eles entraram, ficaram muito constrangidos e não consegui juntar esses dois fatos na minha cabeça. Levei mais cinco anos para fazer as pazes com aquele menino pobre que deixei no Brasil quando fui para os Estados Unidos e comecei a trabalhar, cinco anos para ligar aquele menino com o ambiente onde vivo hoje. Comecei a ter um imenso prazer com essa ligação, de fazer parte de uma família maior e de conseguir lidar com as duas coisas.

#### IMAGENS DE LIXO

Tudo começou aqui na Inglaterra, quando fiz uma exposição no Baltic – Centro de Arte Contemporânea, em Gateshead. Michael Hue-Williams me apresentou ao produtor Angus, que estava com a diretora de cinema Lucy Walker e os dois disseram: “Queremos fazer um documentário sobre o seu trabalho.” Eu disse: “Toda vez que faço um documentário sobre o meu trabalho, eu arrumo um divórcio, acho que não quero mais”. Sugeri então (o que também me causou um divórcio) fazermos outra coisa: documentar a realização de um trabalho do começo ao fim. E assim foi. Eu queria criar uma obra sobre algo que não atraísse o olhar. O lixo é algo que estamos sempre escondendo, que não queremos ver, lembra a morte, é algo que tende à invisibilidade. Por isso, achei que seria bem interessante fazer algo com o lixo. E fui a um aterro sanitário no Brasil. Queria provar a mim mesmo que a arte é importante, por isso fiz um teste, juntei algumas pessoas e fotografei-as lá. Elas não tinham qualquer ligação com a arte. Nunca leram um livro de arte, nunca foram a um museu e só se viram em pequenas fotos em algum celular. A imagem que faziam delas mesmas era bem diferente da nossa.

I didn't want to add anything to the equation so I used the same materials that they dealt with every day for this project. For three years we were able to produce these drawings and it changed their entire lives. The great thing about documenting this process was that you could see how their lives changed and how my life changed as well because it showed me that there is something else there. Art has the amazing power of humanising people, of showing them that there are other things to do, that there is a—I love this word—diversion. Diversion in Portuguese means entertainment; it's almost derogatory when you use it to refer to art. But in English it means a detour, something that strays from the way you go about things every day. Art has the power of changing the way you look at things and challenging your vision of the world. Doing that challenged my vision of the world. It's that important, really. It's so important that if you question it, all you have to do is, for a moment, think about a world without images, not a single one. You cannot imagine that. But there was a time when there were no images in the world. And a distant cousin of ours, as they walked into a cave, saw something in the accidental patterns of that cave that reminded them of something else. Not just something else—it reminded them of an animal. Not just any animal—it reminded them of a bison; a bison that had been hunted the previous winter. They thought of that image and all of a sudden they were thinking about the pursuit of the beast with their fellows. The way they rushed towards it, the fear. Everything came together at that moment: the blood gushing, the taste of the meat, the feast afterwards. Then it all disappeared and all they had left were just some cracks on a wall. Not happy with that, they picked up a blunt instrument and carved the missing parts of that picture, something that they had already imagined when they were remembering the hunt. And so they came up with the first picture.

What's great about that is that the invention of representation is perhaps the most important thing after the control of fire. Through this, they could not only see something that wasn't there anymore, but they could also pass that along to their fellows. And when they died their children could see what had happened that winter. I see what we do today in museums, or even what people do with virtual reality, as the continuation of an unbroken straight line from that moment. From that moment we made amazing discoveries. We developed every structure of belief that involves symbolic exchange. We developed religion. We developed economy. We developed politics. To understand something you have to let yourself be fooled temporarily and by letting ourselves be fooled more and more we developed a language and a civilisation.

The idea that there is an unbroken link from that moment to now is very interesting. But it is not quite so. Around the early nineties, very powerful technologies—image technologies— made a dent in that narrative by allowing us to cross the threshold of visual convention. Until then, seeing was believing. If you looked at anything and could attest to its being there that would prove that it existed. Technologies like Photoshop or Corel have corrupted our minds, and through them we've learned to believe in things. It's very interesting. When the first image was made the whole tribe was probably astonished by it for like a week. The following week they would just go see it and say, “Mmm, it's just a crack on a wall with some marks, let's add a little colour or some shadows”. The story of the development of representation is this: just a constant race between technology and cynicism. Cynicism is always a little bit ahead, to the point that the whole project of representation has come to a sort of closure. We've managed to produce representations so powerful, so convincing that we've lost the link to the thing that happened. That winter, that bison, that taste of the meat. If I can point to a culprit in all of this it is probably photography. The implications of it are very serious. We learned how to believe and we knew how to layer these structures of belief until now. I see a lot of people changing their profile pictures on Facebook. They erase pimples and wrinkles. Sixty years from now they're going to look just like they look today and they're going to ask, “What happened?” We've lost or made obsolete a vehicle we've trusted our entire history—both collective and private—and now where are we going to put it? How are we going to continue the process of history if we don't trust what we see anymore? What we see—the authenticity of things—is not only confirmed by convention, but also by coding. Today, to ensure that something is real or authentic, normally you look underneath or in the back—like I did with those paintings. In this way we're creating a system of authentication based on ignorance and exclusivity rather than one based on convention. It doesn't seem like much. You think, “Oh, it's Photoshop, it's fun”, but I see something really serious emerging. There's a gap between what's represented and what is—a widening. This gap can only be filled by the only tool we have available, which has always been the way in which we perpetuate the driving force of culture: education. The culprit is an education that does not allow us to fulfil that process. With the development of photography we have lost the need to draw, or to learn to draw. Drawing is not a way for us to come up with pretty images. It's an exercise. Before photography was around people had to learn

É muito interessante imaginar uma ligação direta daquele momento até agora. Mas não é só isso. No começo dos anos 90, tecnologias de imagem muito poderosas deram um passo a frente nessa sequência ao permitirem que atravessássemos o portal da convenção visual. Até então, ver era crer. Se você via uma coisa e podia confirmar que ela estava ali, isso provava que ela existia. Tecnologias como o Photoshop e o Corel atrapalharam a nossa cabeça e nos ensinaram a acreditar nas coisas. É bem interessante. Quando a primeira imagem foi feita, a tribo inteira deve ter ficado pasma por uma semana. Na semana seguinte, eles apenas olharam a imagem e disseram: “Hum, é só um rabisco na parede com algumas marcas, vamos acrescentar um pouco de cor e umas sombras.” A história do desenvolvimento da representação é apenas isso, uma competição constante entre tecnologia e cinismo. O cinismo está sempre um pouco à frente, a ponto do processo de representação ter chegado a uma espécie de fim. Conseguimos criar representações tão fortes, tão convincentes, que perdemos a ligação com o que aconteceu. Aquele inverno, aquele bisão, aquele sabor da carne.

Talvez a fotografia seja a culpada de tudo isso. Suas implicações são muito sérias. Aprendemos a acreditar e soubemos como usar esses princípios até agora. Vejo muito gente alterando sua foto do perfil no Facebook, apagando espinhas e rugas. Daqui a sessenta anos, essas pessoas vão estar exatamente iguais a hoje e vão se perguntar: “O que houve?” Perdemos ou tornamos obsoleto um veículo ao qual entregamos toda a nossa história (tanto coletiva quanto individual) e o que vamos fazer agora? Como continuar o processo, se não confiamos mais no que vemos? O que vemos (a veracidade das coisas) é confirmado não só pelas convenções, mas pelos códigos. Hoje, para confirmar se uma coisa é autêntica ou real, você costuma olhar em baixo ou atrás dela, como fiz com aqueles quadros. Assim, estamos criando um sistema de autenticação baseado na ignorância e na exclusividade, mais do que na convenção. Parece pouco. Você pensa: “Ah, é um Photoshop, é divertido,” mas vejo algo realmente sério surgindo. Está aumentando o espaço entre o que é representado e o que é. Esse espaço só pode ser preenchido pela única ferramenta que dispomos, que sempre foi a forma de perpetuarmos a força motora da cultura: a educação. A educação é culpada por não preenchermos esse processo. Com o desenvolvimento da fotografia, não precisamos mais desenhar, ou aprender a desenhar. O desenho não é uma maneira de fazermos lindas imagens, é um exercício. Antes de existir a fotografia, as pes-

how to draw to be able to relate to reality in a graphic way, in a richer way. The Victorians, for instance, were notoriously good draughtspeople. The idea of learning to draw—of practising drawing frequently— probably led to an entire generation of polymaths who were responsible for the Industrial Revolution in England. You have to acknowledge it has something to do with that. They had worked the right side of their brain to such an extent that they could make wild associations; they had an amazing associative power.

I've been involved in arts education for a long time.

I've seen that happening. I think we now have a very clear idea of how visually rich education can enhance

our understanding of the world we live in thanks to the creation of kindergarten by Friedrich Fröbel. It is said that Modernism is the result of this turning point where the entire social, economic and political situation transformed our vision of the world. But that vision wouldn't be possible if people weren't informed enough to have ways to describe it. It is a known fact that most of the early Modernist masters—I'm talking about Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Frank Lloyd Wright—were exposed to that type of education. Fröbel believed that when you start to get into the mode of symbolic acquisition these symbols are not just there in the ether; they have to have a strong background of abstract and visual education. At the same time, when kids stopped being artists, when they started reading and writing, that wouldn't happen. They would still have the support of a very visual education. I think in the future, because we won't have the comfort of a medium that can represent everything that goes on in our lives, we will have to understand what images are a little better. In the last twenty years our world has changed enormously and our perception of it has followed, but our education has done nothing to follow that progress.

I'm now opening a school in Brazil that's based on the two types of anxieties that children have today. During the industrial revolution, public education was developed in the United Kingdom and in the United States to provide the world with technocrats, bureaucrats and soldiers. With time, that function has become obsolete and today I see that our education is simply creating consumers. But what do children consume? They consume images, which is what prevails in their environment, and they consume technology. And they learn to be passive about it. I think we need an education that empowers our children to make videogames rather than simply watching them. There are a lot of really amazing efforts to that end. Instead of watching cartoons, make cartoons! Instead of looking at drawings, make them! To become actors in this world in which they so long to participate. In the last five years, with the prospect of building the school I'm opening in a favela, I've been coming across amazingly creative people and great education is proliferating. I'm not the only one thinking about this, but I find it very hard to consolidate these things into one discourse. This is what I'm trying to come up with. But more than that this is the story of somebody who had no artistic education and is now talking about artistic education. I don't think I would be a better artist if I had received a formal artistic education. I probably wouldn't be an artist at all. I went to a meeting in New York a few years ago where they were giving a prize to a teacher who was an amazing arts educator. The first thing she did was show a huge bruise on her arm. She told us she had gotten it that day and went on to say: "I've been teaching art for the last twenty-five years and I've never, in these twenty-five years, formed a single important artist. But I formed better policemen, better lawyers, better doctors. And I wish, from the bottom of my heart, that I had formed the nurse that drew blood from me this morning."

Art humanises. It makes us aware of a world beyond our immediate existence. The job of improving, updating and making people aware of this world that extends beyond us is assumed to be the job of an artist. But I've think it shouldn't be. Otherwise art would turn into some boring didacticism (just as I'm probably boring you now by talking so much). I also think art should expand into education; it was there once, but has now been robbed from it.

Thank you very much.

Estou inaugurando uma escola no Brasil com base em dois tipos de dificuldades das crianças hoje. A educação pública foi criada no Reino Unido e nos Estados Unidos durante a Revolução Industrial com o intuito de fornecer ao mundo tecnocratas, burocratas e soldados. Com o tempo, essa função ficou obsoleta e hoje vejo que a nossa educação cria apenas consumidores. E o que as crianças consomem? Imagens, que é o que predomina no ambiente delas. Consumem também tecnologia. E aprendem a serem passivas em relação a isso. Precisamos de uma educação que capacite nossas crianças a criarem videogames e não apenas a assisti-los. Muitos esforços estão sendo feitos nesse sentido. Em vez de assistirem desenhos animados, façam desenhos animados! Em vez de verem desenhos, faça-os! Para se tornarem atuantes nesse mundo do qual elas querem tanto participar. Nos últimos cinco anos, com a intenção de construir a escola que pretendo abrir numa favela, conheci pessoas muito criativas e a boa educação está se propagando. Eu não sou o único a achar isso, mas é bem difícil transmitir em palavras. É o que estou tentando fazer. Porém, acima de tudo, esta é a história de alguém que não teve educação artística e agora está falando sobre ela. Não acredito que eu seria um artista melhor se tivesse tido uma educação artística formal. Provavelmente, eu não seria artista. Há alguns anos, compareci à premiação de uma ótima professora de arte em Nova York. A primeira coisa que ela fez foi mostrar um grande machucado no braço. Contou que tinha sido naquele dia e continuou: "Ensino arte há 25 anos e nesse tempo todo jamais formei um só artista importante. Mas formei policiais melhores, advogados melhores, médicos melhores. E espero, de todo o coração, que tenha formado a enfermeira que tirou sangue de mim hoje de manhã."

A arte humaniza. Nos conscientiza de um mundo que vai além da nossa mera existência. Considera-se que a função do artista é melhorar, atualizar e conscientizar as pessoas desse mundo que está além de nós. Mas creio que não devia ser assim, senão a arte ia se transformar num didatismo chato (da mesma maneira que devo estar chateando vocês falando tanto). Acho também que a arte devia se ampliar na educação: já foi assim um dia, mas agora não é mais.

Muito obrigado.



My art does not bear specific a priori messages or ideas, nor does it end when it leaves the studio; rather, it all takes place right there where the eye encounters the image and the questions begin to flow.

(Vik Muniz in an interview with Diana Wechsler, published in the catalog of the exhibition "Vik Muniz: Buenos Aires", in MUNTREF - Museu da Universidade Tres de Febrero, in Buenos Aires, 2015.)

Minha arte não carrega mensagens específicas ou ideias a priori, nem termina ao sair do estúdio, acontece precisamente ali, onde o olhar se encontra com a imagem e as perguntas começam a fluir.

(Vik Muniz em entrevista a Diana Wechsler, publicada no catálogo da exposição "Vik Muniz: Buenos Aires", no Muntref – Museu da Universidade Tres de Febrero, em Buenos Aires, 2015).

## O MELHOR DA LIFE THE BEST OF LIFE

O melhor da Life, reunião de imagens publicadas na revista, foi o primeiro livro que comprei nos EUA, logo que cheguei. Tinha com ele uma relação de conforto, de companhia: morava sozinho, sem parentes, com poucos amigos, mal falava inglês, e aquela obra me estendia alguns vínculos de intimidade, um tipo de conexão para o mundo, como se fosse um álbum de família, a família do homem – a própria humanidade, talvez. Fato é que perdi aquele volume. Não sei como, mas o perdi.

Dessa perda, porém, decorreu um processo de recriação importante, que consistia em buscar, pelo desenho, o aspecto residual daquelas imagens, o que delas permanecia na memória, o que delas podia imaginar. E descobri, fascinado, que o que restava era muito pobre, com uma resolução – mental – paupérrima, mas que tinha intensa carga sugestiva, algo importante, instigante, que dependia poderosamente do contexto, e que nos remetia também aos detalhes afetivos, ao nosso arquivo visual, à reconstrução de todas as vezes, de todos os locais em que estivemos frente àquela imagem, em casa, num café ou numa estação de metrô, e em que condições estávamos, se doentes, com ou sem os óculos, e em quais companhias.

Esses exercícios duraram quase dois anos. Eu guardava os desenhos – que considerava feios e inacabados, fisicamente mal resolvidos, feitos a lápis, caneta e mesmo crayon – numa caixa de sapato grande, sem saber muito bem qual destino lhes dar; e mesmo a maneira como os trabalhava era descompromissada e irregular, como alguém que preenche as palavras cruzadas do New York Times de domingo. Tinham um caráter de jogo, porque me desafiavam a entender como as imagens me ocorriam, como me lembrava delas, e para tanto eu precisava me afastar, esquecê-las de alguma maneira; e era assim um desafio também à compreensão do próprio desenho, aquela atividade tão natural, que praticava desde pequeno, e que é essencialmente isso – retenção visual e aplicação no papel –, mas que tinha ali, na proposta fragmentada de meus exercícios, a complexidade aprofundada.

*The Best of LIFE*, a collection of photographs published in *LIFE* magazine, was the first book I bought in the United States, soon after I arrived. It brought me a feeling of comfort and company; I lived alone, without any relatives, with few friends, I barely spoke English, and that book provided me some links of intimacy, a sort of connection with the world, as though it were a family album, the family of man – of humankind, perhaps. As it turned out, I lost that volume. I don't know how, but I did.

That loss, however, gave rise to an important process of re-creation, where I sought to regain the residual trace of those images by drawing what remained of them in my memory, coupled with aspects that I imagined about them. And I discovered, fascinated, that the mental residue that settled out of the process nonetheless bore an intense suggestive charge. Those sketchy, contextually linked mental remnants activated affective details within each observer's visual repertoire, allowing them to recall the times and places that they first saw image: at home, at a café or subway station, and in the various conditions that we were in – sick, wearing glasses or not, alone or with certain people.

These exercises lasted nearly two years. I kept the drawings – which I considered ugly and unfinished, badly resolved, made with a pencil, pen or even a crayon – in a large shoebox, without really knowing what purpose they would ever serve. And even the way I worked on them was uncommitted and irregular, like someone filling in a crossword puzzle in the Sunday edition of the *New York Times*. It was a sort of game, because those exercises challenged me to understand how the images occurred to me, how I remembered them – that's why I needed to get away from them somehow, to put them out of my mind. And it was likewise a challenge to understand the nature of the act of drawing, that very natural activity I had been doing since I was a child, which is essentially and precisely this – visual retention followed by application to the paper – but which took on a more profound complexity in the course of my exercises of drawing and memory.



Não se observava, por exemplo, uma paisagem a ser desenhada; mas uma imagem pronta, fotografada, dela. E isto era decisivo, pois que incorria numa apreensão visual diferente, sedimentar, que me interessava. A lembrança de algo já trabalhado visualmente – já fotografado, publicado, saturado – afasta-nos da base, da origem, e estabelece um ponto de partida adiantado, talvez viciado, que impõe imagens sobrepostas, que transbordam para o desenho. Temos a impressão de que os grandes ícones visuais nos são de fácil acesso, que nos vêm com clareza à imaginação, ao bastar de os desejarmos. Mas isso é falso. As imagens gastas têm a lembrança – a reconstituição – comprometida pela própria exaustão, pelos ruídos que ensejam. E é curioso: as pessoas viam esses meus trabalhos – que fotografara meio fora de foco e imprimira em retícula, alguns em papel jornal – e jamais lhes questionavam a veracidade, levadas à memória daquele clichê difuso. Eu fazia a metade do caminho – e o espectador o completava. Não tive, o que é muito significativo, qualquer problema com direitos autorais, com a matriz de onde “reproduzira” os desenhos – porque eram de fato criações originais, que copiavam perfeitamente a fotografia inspiradora apenas na mente de quem as observava.

The thing observed, the subject of each of the drawings, was not, for example a landscape, but rather a finished, photographed image of it. And this resulted in a different sort of visual comprehension, a settling, that I found interesting. The memory of something already worked on visually – already photographed, published, and part of the collective mindset – distances us from the original image. Memory establishes an advanced and perhaps biased starting point couched in a series of overlaid mental images, which overflow into the drawing. We have the impression that the great visual icons are easily and clearly accessible to our imagination, whenever we wish to recall them. But this is not true. The memory, the reconstruction of the well-worn images is overwhelmed by the noises touched off when we consider them. And something curious took place: when the people looked at my works – which I had photographed somewhat out of focus and then printed with halftone dots, some on newsprint – they never questioned their authenticity, in light of their own diffuse, already clichéd memory of them. I would take them halfway – and the spectator would do the rest. Very significantly, there was no problem with the copyrights in regard to the sources the drawings had been “reproduced” from – because the drawings were in fact original creations, the only exact copy of the source photograph being in the mind of the observer.



HASTEAMENTO DA BANDEIRA NO MONTE SURIBACHI, 1988-1995  
[FLAG RAISING AT MOUNT SURIBACHI]



PROJEÇÃO EM 3-D [3-D SCREENING], 1988-1995

**A PARTIR DE WARHOL  
AFTER WARHOL**

Essa série, que desenvolvi lentamente, resultou numa exposição em Paris, organizada em parceria com o meu galerista Renos Xippas – sobrinho de Alexandre Iolas, o primeiro marchand europeu de Warhol.

Andy Warhol e Joseph Beuys são os dois artistas mais importantes da segunda metade do século XX – influências decisivas em minha obra. Beuys, pelo conceito de xamanismo, pela busca constante em devolver à arte – por meio de recursos técnicos, e não cínicos – o caráter ritual, evocativo. E Warhol, pela quebra dos consensos, pela banalização dos sistemas, pela incorporação artística do cotidiano, do feio, do mundano – pela afirmação do valor segundo o qual a arte pode ser vivida no dia a dia. Ele nos libera das noções esotéricas para que, afinal, possamos pensar a arte – na arte, no seu uso prático. Beuys e Warhol são restauradores de uma arte feita a partir de coisas básicas, simples, primitivas.

This series, which I developed slowly, resulted from an exhibition in Paris, organized in partnership with my gallerist Renos Xippas – the nephew of Alexandre Iolas, Warhol's first European art dealer.

The two most important artists of the second half of the 20th century, Andy Warhol and Joseph Beuys, are decisive influences for my work. Beuys, for his concept of shamanism, for his constant search to restore art's ritualistic, evocative character through uncynical, technical resources. And Warhol, for his breaking away from convention, for his banalization of systems, for his artistic incorporation of the commonplace, the ugly and the mundane – for his affirmation of the value that holds that art can be lived in everyday life. He frees us from esoteric notions in order to ultimately allow us to think about art in terms of its practical use. Beuys and Warhol are restorers of an art made on the basis of basic, simple, primitive things.



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

Durante um tempo, lembro-me bem, tive só dois livros na prateleira – os catálogos de Joseph Beuys (do Guggenheim) e de Andy Warhol (do MoMa) – e não precisava de mais nada: a partir deles alcançava o universo que me interessava.

Warhol is also a great appropriator of images. More precisely: a notable copier – which is something different. Working in the same way as Warhol – and on his work – was something I had been wanting to do, and the “After Warhol” exhibition fortunately allowed for that. The series is a sort of sampling of techniques and attitudes that I had already been using for some time and which, when presented together, may appear disconnected at first sight. Bringing them together, however, lent them coherence and meaning within a shared path and philosophy: the art of Warhol, the study of the picture as something flat and immediately recognizable, which is part of the spectator’s world. For a time, I will remember, there were only two books on my shelf – the catalog of Joseph Beuys’s exhibition (at Guggenheim) and that of Andy Warhol’s (at MoMA) – and I didn’t need anything else: based on them I was able to reach the world that I was interested in.



DOUBLE MONA LISA, 1999



FLORES [FLOWERS], 2012

## IMAGENS DE ARAME PICTURES OF WIRE

Florença inspirou esta série. Particularmente, a porta do Batistério da Santa Maria del Fiore, de Ghiberti. Aqueles painéis me fascinaram, e fiquei ali, diante deles, por um longo tempo, explorando as duas técnicas que o artista fundira para a produção de uma imagem extremamente complexa: o alto-relevo – algo comum, que se encontra nos desenhos mais primitivos – e a perspectiva, que era prática inovadora à época.

O resultado – e foi isso que me interessou de imediato – é uma representação ambígua, que confunde, que desafia o olhar, que expõe as limitações do espectador, que exige uma escolha impossível entre as duas formas de leitura, e que assim aprisiona. Considero Ghiberti um artista conceitual memorável, que conseguiu equilibrar – temperar de maneira insolúvel – a influência das duas técnicas ao ponto de que nenhuma delas se possa privilegiar.

Com as Imagens de arame, eu desejava este mesmo efeito: o desenho linear, tão antigo, associado à fotografia – uma técnica relativamente recente de registro. De início, aparentemente, um desenho convencional, talvez a lápis. Depois, de perto, a constatação de que se trata da fotografia de uma escultura, de resto concebida com um material inusitado. Para tanto, representei objetos cotidianos, simples, de fácil compreensão – porque pretendia que o espectador se ativesse logo à matéria de que o “desenho” era feito.

Encontrei em Ghiberti novos elementos para pensar o desenho, algo que me era muito caro. Pude refletir, por exemplo, sobre o desenho a lápis, hoje tão facilmente subestimado, julgado pela proximidade ou não com o que tenta retratar, e que assim tem seu valor fundamental esquecido, negligenciado, sua origem negada, porque já não mais se reconhece o fantástico de um conjunto de traços que nos faz ver algo que não está ali, como quando um homem ancestral inscrevia as formas de um animal na pedra e trazia aos demais o espírito da caça, a memória da aventura, o gosto da carne – e aquilo era mágica pura. Era com isso que eu desejava lidar; despertar aquela percepção ritualística, quase xamanista do desenho – no que mergulharia ainda mais, logo em seguida, nas Imagens de linha.

Devo muito – até hoje – a essa visita, à obra de Ghiberti, que me consolidou alguns caminhos, que me clareou algumas ideias em que já trabalhava. Vivia ali um momento seminal, de definição da minha carreira. Com aquelas primeiras séries, eu realmente buscava construir uma linguagem, a partir da qual passaria a explorar aspectos diversos, sob fórmulas várias.

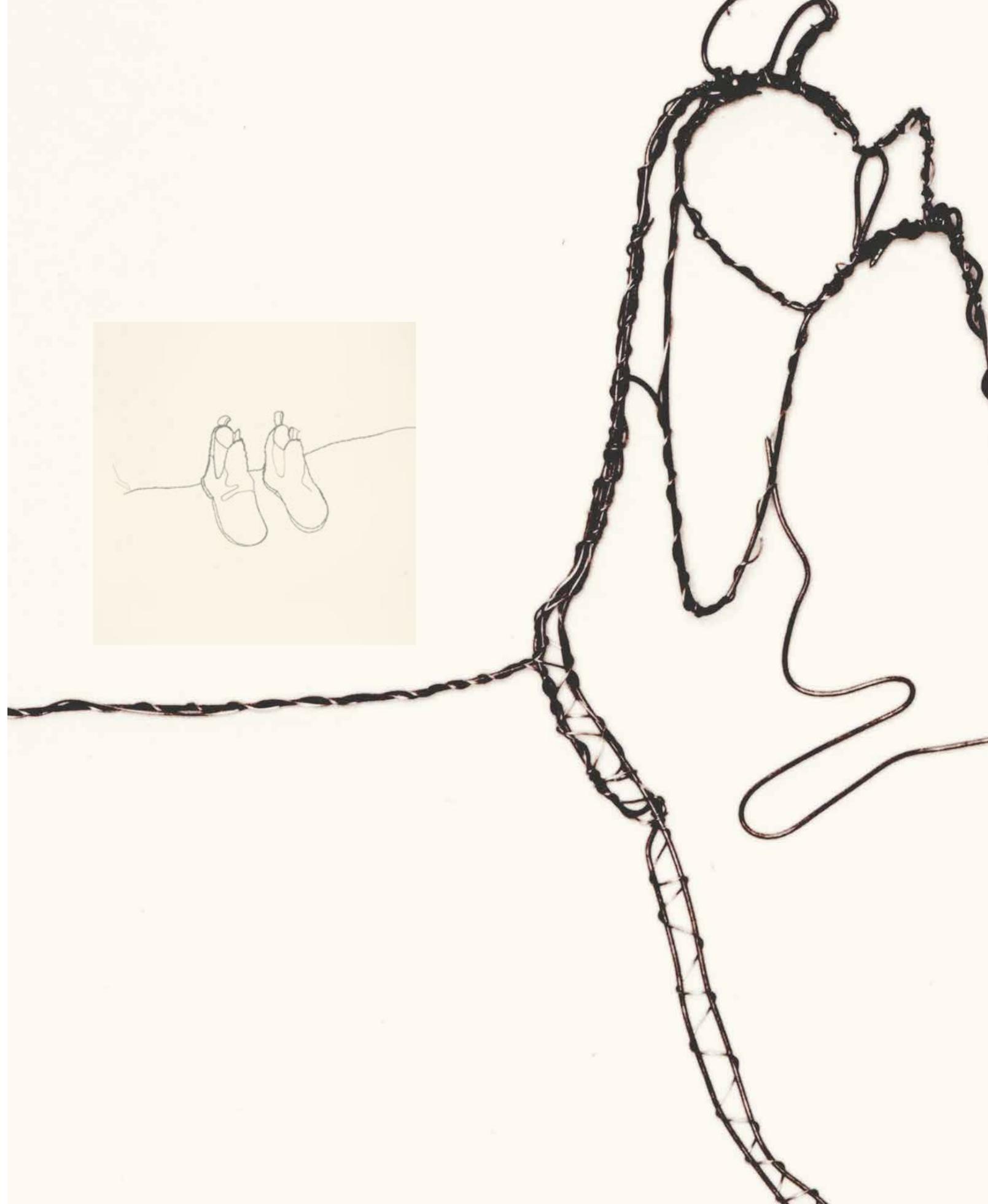
Florence inspired this series. Specifically, the door of the Santa Maria del Fiore Baptistery, by Ghiberti. Those panels fascinated me, and I stood there before them for a long time, exploring the two techniques that the artist had combined for the production of an extremely complex image: high relief – a common technique found in the most primitive drawings – and perspective, which was an innovative practice at that time.

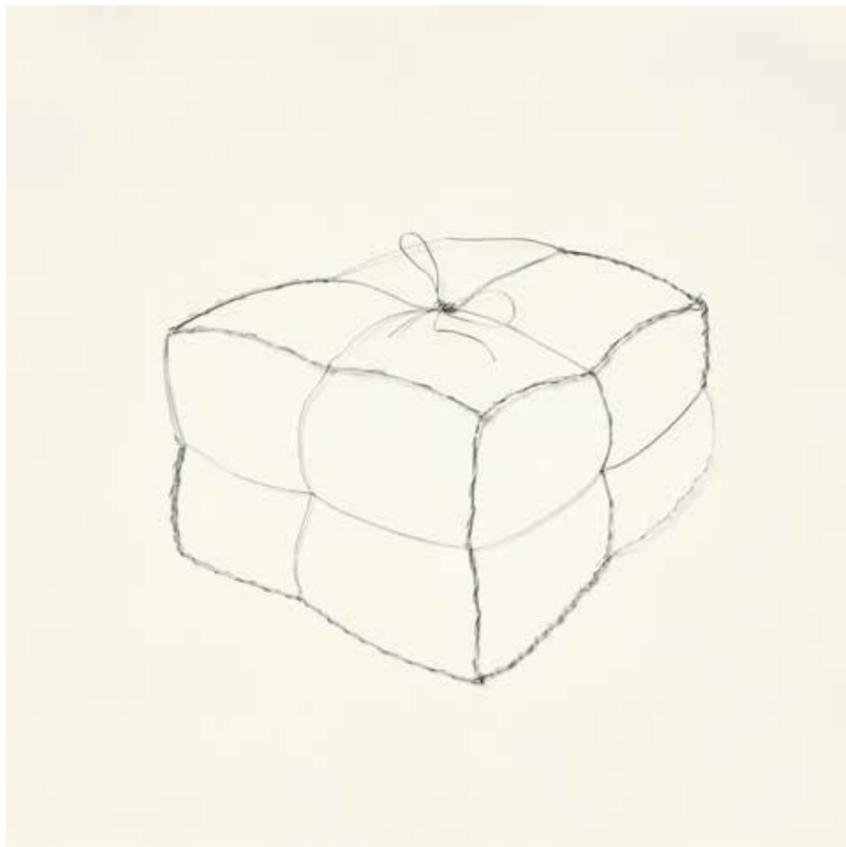
The result – and this is what immediately interested me – is an ambiguous representation, which confuses and challenges the viewer’s perspective, exposing the viewer’s limitations and demanding an impossible choice between the two forms of reading; and this is what makes it captivating. I consider Ghiberti a memorable conceptual artist, who managed to balance – to mix inextricably – the influence of two techniques to the point where neither of them takes precedence.

With *Pictures of Wire*, I sought this same effect: an association between the age-old technique of linear drawing and the relatively recent technique of photography. At first they look like a conventional drawing, made perhaps with a pencil. Later, from up close, one sees that they are photographs of a sculpture, which is itself made from an unusual material. This is why I represented simple, easily understood, everyday objects – because I wanted the spectator to quickly grasp the material from which the “drawing” was made.

In Ghiberti I found new elements for conceiving the drawing, something that was very dear to me. I could reflect, for example, on pencil drawing, which is so undervalued nowadays, as it is judged according to how close it is to what is portrayed and therefore has its fundamental value forgotten, ignored, its origin denied, because there is no longer any recognition of the fantastic process by which a set of lines can make us see something that is not there, as when an ancestral man inscribed the forms of an animal on a cave wall and thereby presented to the others the spirit of the hunt, the memory of the adventure, the taste of the meat – and that was pure magic. This is what I wished to deal with; to awaken that ritualistic, nearly shamanistic perception of drawing – into which I soon delved further, in *Pictures of Thread*.

Until today, I owe much to this visit, to the work of Ghiberti, who consolidated some paths for me by clearing up some ideas with which I was already working. I experienced a seminal moment there, which was definitive for my career. With those first series, I was really seeking to construct a language, based on which I would go on to explore different aspects, under various formulas.

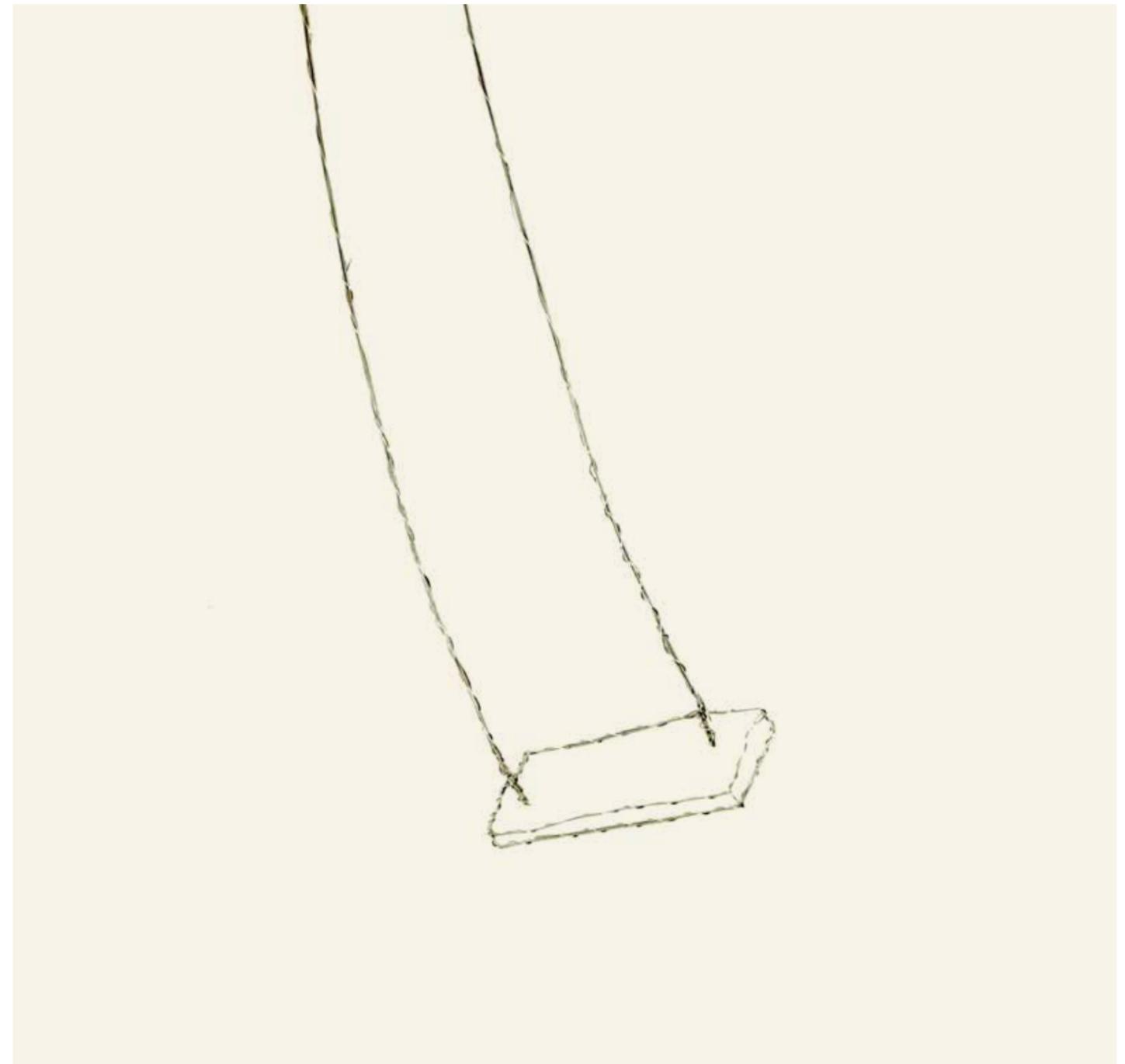




PACOTE [PARCEL], 1994



NADA (GAVETA) [NOTHING (DRAWER)], 1995



VENTO (BALANÇO) [WIND (SWING)], 1995

## IMAGENS DE LINHA PICTURES OF THREAD

A obra de Ghiberti em Florença tem o poder de incitar a reflexão. Criou imagens que transbordam, que extrapolam seus próprios limites físicos – e que nos transportam a pensar em famílias de imagens, em gêneros. Também influenciada por ele, Imagens de linha me permitiu aprofundar tecnicamente as experiências desenvolvidas em Imagens de arame e, superando a ideia do arquétipo, dedicar-me às possibilidades do gênero – à paisagem, sobretudo.

Do ponto de vista técnico, em grande parte minha obra é feita com materiais pobres – com atores marginais, limitados. Como o arame, por exemplo: um recurso ruim, com o qual me sinto à vontade, mas que não servia ao desenho de paisagem. A linha, ao contrário, reunia todas as condições para o meu movimento – para o passo adiante. Mais maleável, encampando as possibilidades da curva, favorecia um desenho apurado, que considerasse a sombra, a profundidade, a perspectiva. Ao mesmo tempo, sustentava, como matéria, um certo caráter primitivo, que me interessava, e um necessário ar inusitado.

Embora tivesse desenhado a vida toda, nunca fui um bom desenhista de paisagem. Pouco depois de visitar Florença, já de volta a Nova York, fiz um curso no Brooklyn Botanic Garden – e, de início, não conseguia esboçar uma árvore sequer. Como era o único aluno, durante seis meses, duas vezes por semana, apenas passei com a professora, uma velhinha extraordinária, e ela nada mais fazia que me explicar cada uma daquelas árvores.

Ghiberti's work of in Florence has the power to spark reflection. He created images that overflow, which extrapolate their own physical limits – and cause us to think about families of images, about genres.

Also influenced by him, *Pictures of Thread* allowed me to technically deepen the experiments developed in *Pictures of Wire*; I was able to surpass the idea of the archetype and dedicate myself to the possibilities of this genre – to landscape, above all.

From the technical point of view, a large part of my work is made with poor materials – with fringe, limited actors. Such as wire, for example: a crude resource, with which I feel comfortable, but which did not serve for the drawing of landscapes. Thread, on the contrary, presented all the conditions for the shift I was considering – for the step forward. More malleable, offering the possibilities of the curve, it allowed for a refined drawing, which considered shadow, depth, perspective. At the same time, as a material, it sustained a certain primitive character that interested me, and a necessary uncommon air.

Although I had been drawing my entire life, I had never been a good landscape drawer. A little after visiting Florence, upon my return to New York, I took a course at the Brooklyn Botanic Garden – and at first I was not able to sketch even a single tree. As I was the only student, for six months I took walks in the gardens with that professor, an extraordinary old lady, and she did nothing else than explain each one of those trees to me.



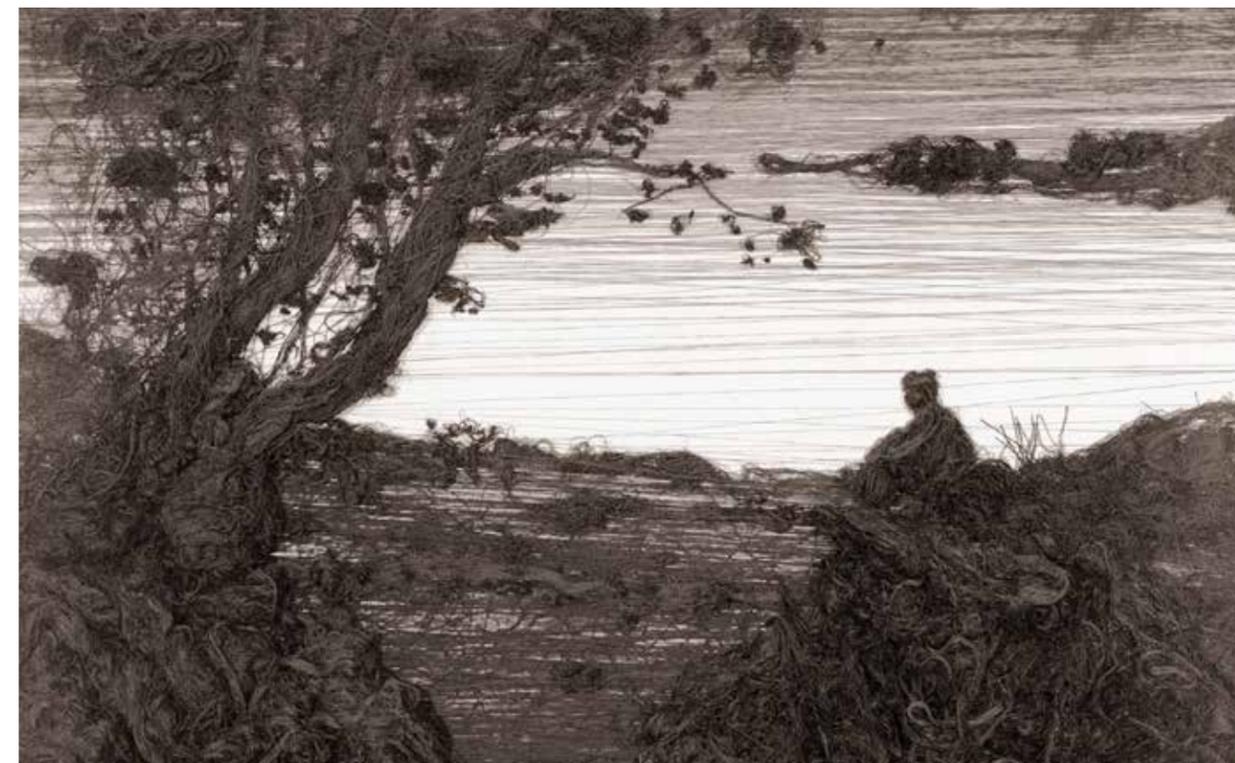
Depois, com o tempo, passei a esboçá-las de memória. Era um avanço para um sujeito criado numa grande metrópole. Tinha consciência, porém, de que, ainda assim, não fazia parte daquilo. Tratava-se de algo exterior, não natural, para cuja representação devia me esforçar. Interessei-me, então, pela obra de Rubens, que pintou num tempo de transição, quando a paisagem pela primeira vez conseguiu se esvaziar de cenas bíblicas. Antes, se uma cena prescindisse de figuras humanas, era como se não existisse – como se fosse uma tela vazia. Eu refletia sobre aquelas questões todas, quase obsessivamente, e uma ideia me ocorria com frequência: o homem só conseguiu se voltar para a paisagem – para o campo, a natureza – quando afinal dominou a cidade, o ambiente urbano.

Àquela mesma época, eu afinal comprara meu primeiro apartamento – e até hoje penso se o meu olhar para fora, se a minha capacidade de enxergar a paisagem, não decorria da conquista, da segurança, de possuir, ter um lugar.

Afterwards, with time, I began to sketch them from memory. It was a step forward for someone who grew up in a large metropolis. Even so, I was aware that I was not part of that. It was an outer, unnatural thing, that I needed to force myself to depict. I then became interested in the work of Rubens, who painted during a period of transition, when for the first time landscape managed to avoid biblical scenes. Previously, if a scene lacked human figures, it was as though it did not exist – it was like an empty canvas. I reflected, almost obsessively, about all of these questions, and one idea often occurred to me: man only managed to return to the landscape – to the countryside, to nature – once he had finally dominated the city, the urban environment. At the same time, I finally bought my first apartment – and until today I wonder whether my perspective on outdoor things, my ability to perceive the landscape, perhaps sprang from this conquest, the security of having my own place.



3.658 METROS [4,000 YARDS], 1996



14.813 METROS [16,200 YARDS], 1996

## CRIANÇAS DE AÇÚCAR SUGAR CHILDREN

Apesar de já ter algumas obras conhecidas, mais uma vez eu me via, nessa época, a duvidar do meu trabalho. Estava tudo muito ruim para mim – para a minha carreira – e eu simplesmente não enxergava futuro. Era como se, depois de todo aquele percurso, depois de todos aqueles movimentos em que acreditava, eu jamais tivesse saído do lugar – sensação que, embora falsa, era terrível.

Precisava viajar!

Troquei, então, umas obras por duas semanas de férias em Saint Kitts, no Caribe. Ao longo de todos aqueles dias, brinquei com as crianças da ilha – e era uma farrá. Elas não sabiam nadar e, logo, transformavam-me em boia. Bastava que me dirigisse ao mar – e vinham todas, correndo.

À véspera de minha partida, fui almoçar na casa de um dos meninos. Notei que os pais eram cansados, tristes, mal-humorados – e que, de modo geral, essas características se reproduziam naquelas famílias. Durante o plantio e a colheita da cana, não raro trabalhavam doze horas diárias, mas passavam os períodos restantes inertes e ainda mais miseráveis. Era a desesperança absoluta – se pudesse ser resumida. E eu me perguntava: como aquelas crianças se tornavam aqueles adultos?

Levara um só livro à viagem, *Toda poesia*, do Ferreira Gullar, onde curiosamente há o poema “Açúcar” – com aqueles versos finais definitivos: “Em usinas escuras, homens de vida amarga/E dura/Produziram este açúcar/Branco e puro/ Com que adoço meu café esta manhã/Em Ipanema.” E então, a partir da realidade dos ilhéus, observando-lhes a segura, ocorreu-me que o açúcar tirava a doçura daquela gente.

Ali, naquele instante, nasceu o conceito das *Crianças de açúcar*.

Eu tirara algumas fotos dos meninos. Já de volta a Nova York, procurando copiar aqueles instantâneos, peneirei diversos tipos de açúcar sobre papel preto. Fotografei os desenhos com uma câmera de formato médio. A cada retrato que concluía, despejava o açúcar num jarro de vidro em que colava, qual um rótulo, a fotografia original.

Expus as seis obras da série – com os respectivos jarros – na sala dos fundos de uma pequena galeria do SoHo. Foi um sucesso. De alguma maneira, o momento fundador de minha carreira; ocasião em que, pela primeira vez, senti que produzira algo importante e inovador. O *New York Times* publicou uma resenha excelente e, pouco depois, fui convidado a integrar a mostra “New Photography”, no MoMa.

Hoje, esses retratos de açúcar estão em destacadas coleções do mundo todo – mas também na acanhada biblioteca da escola infantil de Saint Kitts. Devo muito àquelas crianças.

Although I had a few known works, once again I found myself at that time to doubt my work. It was very bad for me - for my career - and I just could not see the future. It was as if, after all this way after all those moves he believed in, I had never left the place - feel that although false, was terrible.

I need travel!

I changed then works for a two-week vacation in Saint Kitts in the Caribbean. Throughout those days, I played with the children of the island - and was a binge.

They could not swim and thus turned me on buoy.

It was enough that drove me to the sea - and they came all, running.

On the eve of my departure, I had lunch at the home of one of the boys. I noticed that parents were tired, sad, grumpy - and that, in general, these features are reproduced in those families. During the planting and harvesting of sugarcane, often working twelve hours a day, but spent the remaining inert and most miserable periods. It was the absolute hopelessness - if it could be summarized. And I wondered how these children became those adults?

Led one book the trip, All poetry, Gullar where interestingly there is the poem "Sugar" - those definitive final verses: "In dark plants, life men bitter/ E hard / produced this sugar / White and pure / How adoço my coffee this morning / In Ipanema." And then, from the reality of the islanders, watching them dryness, it occurred to me that sugar removed the sweetness of those people.

There, in that moment, she was born the concept of the sugar children.

I had taken some pictures of the boys. Already back in New York, looking for copy those snapshots, sifted different types of sugar on black paper. Drawings photographed with a medium format camera. Every picture that concluded, poured sugar in a glass jar in which clung, like a label, the original photograph.

I explained the six works from the series - with their pitchers - in the back room of a small gallery in SoHo. It was a success. Somehow, the founding moment of my career; at which for the first time, I felt I had produced something important and innovative. The New York Times published an excellent review and, shortly after, I was invited to join the show "New Photography" at the MoMa.

Today, these sugar pictures are highlighted in collections around the world ?? but also in the narrow Library kindergarten Saint Kitts. I owe a lot to those children.

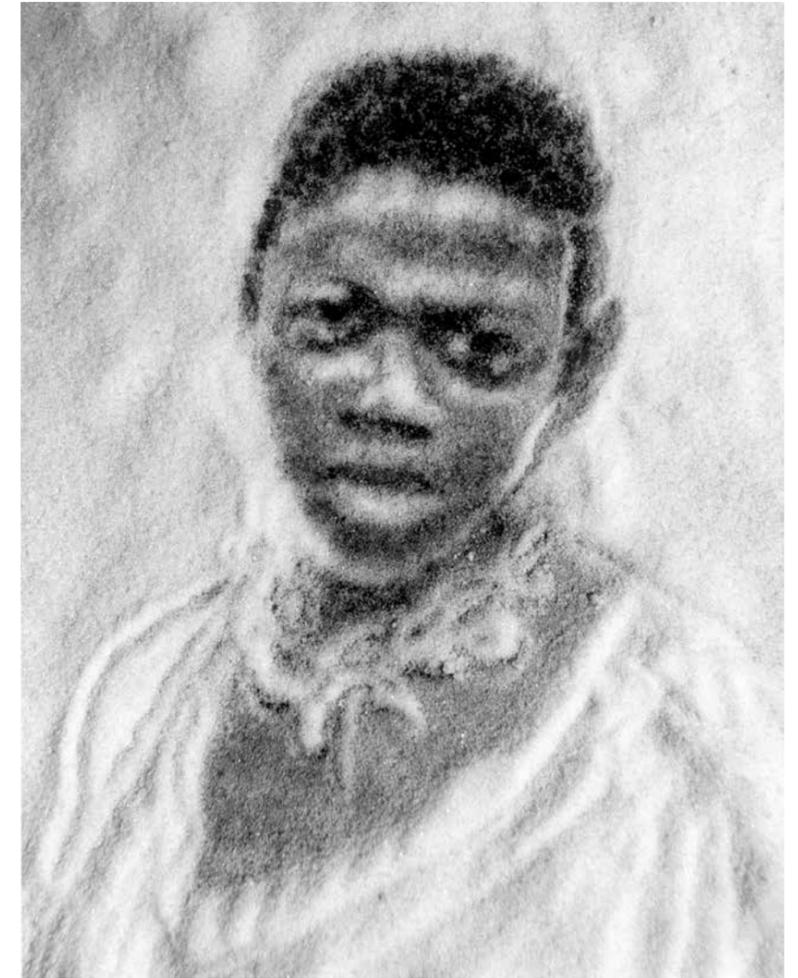




GRANDE JAMES SUA MUITO [BIG JAMES SWEATS BUCKETS], 1996



O PEQUENO CALIST NÃO SABE NADAR [LIL' CALIST CANT SWIM], 1996



O COLAR DE ERVAS DANINHAS DE TEN TEN [TEN TEN'S WEED NECKLACE], 1996

## IMAGENS DE DIAMANTES PICTURES OF DIAMONDS

Relaciono as Imagens de diamante às de chocolate, sobretudo pela densidade do material, pela carga de significados culturais que reúne – pela fabulosa capacidade de multiplicar experiências, sensações e desejos.

Em 1947, no pós-guerra, quando ninguém pensava em luxo, época em que o consumo de jóias era quase pecado, a agência N. W. Ayer criou a campanha “os diamantes são para sempre”, revolucionária e salvadora – decisiva para que um mercado supérfluo, relacionado negativamente à ostentação, incorporasse o valor de investimento, de permanência, de eternidade. Uma tacada genial.

Lowell Kwiat, antigo colecionador de minhas obras, é um conhecido negociante de diamantes em Nova York. Um dia, de forma enigmática, telefonou-me para pedir que o visitasse em seu escritório e, já à minha chegada, perguntou: “Você sabe o que é um diamante?” Rapidamente, antes que pudesse responder, despejou na minha mão um punhado de pedrinhas, que iluminou, e disse: “Tudo começa aqui.”

Fiquei maravilhado.

O efeito era lindo, radiante, e logo pensei nos recursos de luz, nos engenhos do brilho, nos artifícios de cor. Havia trabalho – arte – a desenvolver ali, a extrair dali.

Essa série me fez sentir que, de fato, amadurecera, pois, de início, pretendia me valer dos diamantes para desenhar algo que lhe fosse completamente diverso, um assalto, por exemplo, mas a oposição absoluta – na verdade, a reafirmação do clichê – parecia-me um desperdício, uma fuga, e então percebi que o desafio estava em articular perfeitamente material e tema, em ajustá-los, afiná-los, em lançá-los, com ênfase, à mesma direção, à mais óbvia direção.

E qual seria?

Divas de Hollywood, eternas, símbolos supremos do glamour, do prazer, da exuberância – assim como se as quisesse vender, mulheres de diamante, assim como se as pudesse vender. E, no entanto, o que eu tinha – o que eu oferecia? Uma imagem. Apenas uma imagem. Nem diamante, nem Marilyn – apenas uma imagem.

Relate the diamond Images to chocolate, especially the density of the material, the load cultural meanings that brings together - for the fabulous ability to multiply experiences, sensations and desires.

In 1947, after the war, when no one thought of luxury, a time when the consumption of jewelry was almost sin, NW Ayer agency created the campaign "diamonds are forever", revolutionary and saving - decisive for a superfluous market related negatively to display, incorporating the investment value of permanence, of eternity. Incredible shot.

Lowell Kwiat, a former collector of my works, is a known diamond dealer in New York. One day, cryptically, he called me to ask the visit in his office, and since my arrival, asked: "Do you know what a diamond" Quickly, before he could answer, it turned out in my hand a handful of stones, which lit, and said. "It all starts here" I marveled.

The effect was beautiful, radiant, and immediately thought of the light sources, the brightness of the devices in color devices. There was work - art - to develop there, to draw away.

This series made me feel that, in fact, matured, as at first intended to avail myself of diamonds to draw something that he be completely different, a robbery, for example, but the absolute opposition - in fact, the reaffirmation of cliché - it seemed a waste, an escape, and then realized that the challenge was perfectly articulate materials and subject, in setting them, tune them in launching them, with emphasis, in the same direction, the most obvious direction.

And what would it be?

Divas of Hollywood, eternal, supreme symbols of glamor, pleasure, exuberance - as if he wanted to sell, diamond women, as if he could sell. And yet, what I'd - what I offer? An image. Only one image. Neither Diamond nor Marilyn - just a picture.





ELIZABETH TAYLOR, 2004



MONICA VITTI, 2004

## IMAGENS DE CHOCOLATE PICTURES OF CHOCOLATE

Essa série é um desdobramento natural das Crianças de açúcar, num momento em que eu buscava meios de retardar ao máximo a experiência – a permanência – da imagem. Somos violentamente bombardeados por estímulos visuais, nossa habilidade de assimilar essas informações se vai aos poucos puindo – e só nos resta a capacidade de absorver a essência daquelas mensagens efêmeras.

Minha intenção, portanto, era construir imagens lentas – que se oferecessem na contramão. Imagens que infundissem tal volume de ambiguidades – tantas camadas de obstáculos – que obrigassem o espectador a diminuir o ritmo, a desacelerar, a reincorporar sensações esquecidas, planos de percepção atrofiados.

Estava num restaurante chinês, um daqueles cujo cardápio traz a foto dos pratos, e de repente pensei em como o gosto – o paladar – era-nos importante; o quanto representa uma outra dimensão. Mais que o gosto, ocorreu-me, a imaginação do gosto. Lembrei-me de que, por ocasião das Crianças de açúcar, experimentei contar às pessoas que se tratava de obras feitas de sal, de cal, de cocaína – e a cada uma daquelas falsas constituições correspondia uma reação diversa. O espectador – como eu diante do cardápio chinês ilustrado – sentia o gosto das fotos.

Em seguida, decidido a trabalhar com o paladar, pus-me a procurar pelo melhor gosto, e experimentei fotografar vários tipos de comida. O chocolate logo sobressaiu. Claro. O chocolate é interessantíssimo. É quase como a tinta, aliás. Um amálgama: produto industrializado, extremamente processado, cheio de elementos artificiais, profundamente explorado pela publicidade e, também por isso, rico – muito carregado – de significados culturais. O chocolate, um negócio marrom, é associado a noções absurdas – ao romance e à escatologia, ao mesmo tempo. Quase tudo pode se relacionar à ideia de chocolate, e nada me poderia servir melhor de base empírica para testar o material contra o tema.

This series is a natural extension of the sugar children, at a time when I was looking for ways to slow the most of the experience - consistent - image. We are violently bombarded by visual stimuli, our ability to assimilate such information will gradually fraying - and only the remaining capacity to absorb the essence of those ephemeral messages.

My intention therefore was to build slow pictures - that is offered against. Images infundissem such a volume of ambiguities - as many layers of obstacles - requiring a viewer to slow down, to slow down, to reincorporate forgotten sensations atrophied awareness plans.

It was a Chinese restaurant, one of those whose menu has the picture of the dishes, and suddenly thought of how the taste - the taste - it was important to us; how much is another dimension. With its taste, it occurred to me, the taste of imagination. I remembered that on the occasion of the sugar children, tried to tell people that they were works made of salt, lime, cocaine - and every one of those false constitutions corresponded a different reaction. The spectator - as I illustrated before the Chinese menu - felt like the photos.

Then decided to work with the taste, I began to search for the best taste, and tried to shoot various types of food. Chocolate soon excelled. Sure. Chocolate is interesting. It's almost like ink, by the way. An amalgam: industrial product, highly processed, full of artificial elements, deeply exploited by advertising and also so rich - heavily loaded - cultural meanings. The chocolate, brown business, is associated with absurd notions - the romance and eschatology while. Almost all can relate to the idea of chocolate, and nothing I could serve better empirical basis for testing the material against the subject.



É uma série enorme, que prossegue até hoje, com grande diversidade de assuntos, mas em que alguns se destacam. As multidões, por exemplo. Gosto de esporte, menos pela atividade em si do que pela plateia – pelo público. Experiência incrível é observar uma torcida. De início, identificam-se os rostos – e o rosto é a representação mais básica, mais primitiva, a primeira coisa que se olha. Depois, porém, já não se distinguem as faces, as feições. Consolida-se uma massa – uma textura. E eu me interesso por essa rota de fundição, por essa trilha de perda, de dissolução, por essa vereda que vai da representação máxima à abstração despercebida.

Imagens de chocolate, série que compreendo sobretudo como experimental, resultou numerosa porque me permitiu pensar na arte – pensar a arte enquanto a criava. A partir de então, ficou-me bem mais claro o que desejava fazer.

It's a huge series, which continues today, with great diversity of subjects, but some stand out. The crowds, for example. I like sport, but the activity itself than by the audience - the public. Amazing experience is to observe a twisted. At first identifies the faces - and the face is the most basic representation, more primitive, the first thing you look. Later, however, no longer distinguish faces, the features. A texture - a mass is consolidated. And I am interested in this route casting for that loss of track, dissolution, by this path that goes from maximum representation to abstraction unnoticed.

Chocolate images, series especially understand how experimental, resulted large because it allowed me to think of art - think of art while creating.

From then on, it became much clearer to me what he wanted to do.



ACTION PHOTO, 1999

**IMAGENS DE CAVIAR**  
**PICTURES OF CAVIAR**

Naturalmente combinada ao trabalho com diamantes, anterior, a série Imagens de caviar é, porém, mais sugestiva – e se desembaraça com maior facilidade das amarras de também ser um poderoso ícone de riqueza.

Há, evidente, proposital, uma comunicação direta, óbvia, ao se representar Elizabeth Taylor ou Marlene Dietrich com pedras preciosas, com diamantes – a beleza, o brilho, o esplendor, a eternidade.

Já o Frankenstein desenhado com caviar – com ovas de peixe, algo realmente esquisito – explora a metamorfose contínua que define um monstro, o seu caráter nunca definido, incompreensível, despedaçado, marginal, remendado.

Ao mesmo tempo, o monstro é importante, importantíssimo... Livro de criança tem de ter monstro – é obrigatório. A mente infantil se relaciona intensamente com o conceito de monstruosidade: espécie de símbolo para o que não se compreende.

Although it naturally shares similarities with the previous work with diamonds, the *Pictures of Caviar* series is more suggestive – and this material is more easily freed from the bonds of being a powerful icon of wealth.

There was obviously a purposeful, direct communication involved when I depicted Elizabeth Taylor or Marlene Dietrich with precious stones, with diamonds – beauty, brilliance, splendor and timelessness.

For its part, the picture of Frankenstein drawn with caviar – with fish eggs, which is something really strange – explores the continuous metamorphosis that defines a monster, with its never defined, incomprehensible, fragmented, marginal, hybrid character.

At the same time, the monster is extremely important... Children's books need to have a monster – it is mandatory. The child's mind makes an intense relationship with the concept of monstrosity: a sort of symbol for what is not understood.





DRÁCULA [DRACULA], 2004



FRANKENSTEIN, 2004

**IMAGENS DE TERRA**  
**PICTURES OF SOIL**

O trabalho com açúcar suscitou várias questões, que explorei nas séries seguintes: o gosto e o pontilhismo, por exemplo. É interessante a presença do açúcar na minha obra, porque coincidiu com o momento em que já me sentia à vontade – familiarizado mesmo – com a fotografia.

E o que é uma fotografia? São cristais, sais de prata, ali expostos por uma razão química e relativa. Açúcar é um cristal também. Há uma relação entre as duas coisas, entre a técnica e o teor – e eu já estava atento àquilo, já pensava naquilo. Olhando para as imagens das Crianças de açúcar, já não via desenhos – mas fotos.

Comecei, então, a ampliar minhas possibilidades, a extrapolar a simples diferença de gêneros – a refletir sobre a maneira como iluminava minhas fotografias. Até aquele momento, utilizava a luz incidente. A partir das Imagens de terra, passei a testar a luz negativa – a trabalhar sobre uma mesa de luz. Usando a mesma técnica da série com açúcar, migrei da superfície iluminada para a superfície luminosa.

Do ponto de vista temático, tentei me aprofundar em assuntos análogos à matéria – à terra. A terra é muito forte; e eu de resto queria explorar a ideia da luz que brota, que emana do chão. Naquele momento, lembro bem, estava em evidência o telescópio Hubble – e imaginava que aquela máquina, que quase alcançava o “evento horizonte”, que quase atingia o momento em que espaço e tempo se fundem, que lograva observar objetos que viajavam próximos à velocidade da luz, que aquele equipamento tão poderoso era todo, absolutamente todo, feito com elementos que vinham da terra... Parecia-me fabuloso imaginar que a terra provia tudo quanto fosse necessário para a construção de um aparelho de autonomia espacial. E aquela reflexão desaguava em que me espantasse com a incrível capacidade do homem; em que reforçasse a minha crença no homem.

The work with sugar gave rise to various questions I explored in the next series: problems concerning taste and pointillism, for example. The presence of sugar in my work is interesting, because it coincided with the moment at which I was comfortable – really familiar – with photography.

And what is a photograph? It is a collection of crystals made of silver salts, exposed there for chemical and relational reasons. Sugar is also a crystal. There is a relationship between the two things – between the technique and the work’s meaning or thrust – and I was already aware of this, and thinking about it. Looking at the pictures of the Sugar Children, I was no longer seeing drawings, but rather photos.

I thus began to enlarge my possibilities, to extrapolate the simple difference of genres – to reflect on the way that my photographs were lit. Up to then, I had used incident light. Beginning with the *Pictures of Soil*, I began to experiment with negative light, working on a light table. Using the same technique as the sugar series, I shifted from the illuminated surface to the luminous surface.

For the theme, I took subjects analogous to the material – soil, or earth.

The soil, the earth is very strong; and I furthermore wanted to explore the idea of light that emanates from the earth. I can clearly remember that at that moment the Hubble telescope was in the news. And I thought about how that device – which was nearly reaching the “event horizon,” the moment when space and time are fused, allowing us to observe objects traveling at nearly the speed of light – how that very powerful equipment was totally and absolutely made with elements that came from the earth. To me it seemed fabulous to imagine that the earth had provided everything necessary for the construction of an autonomous space device. And that reflection caused me to stand in awe at the incredible capacity of man; and it reinforced my belief in man.





FÓSSIL (RINOCERONTE) [FOSSIL (RHINO)], 1998



THE TROUT, A PARTIR DE COURBET [THE TROUT, AFTER COURBET], 1997

**IMAGENS DE NUVENS**  
**PICTURES OF CLOUDS**

Essa é uma série em curso, que segue aberta, e sobre a qual – sempre que posso – costumo trabalhar. É o tipo de arte pública de que gosto: rápida e, ao mesmo tempo, com notável capacidade de divulgação do desenho, do ato de desenhar – algo normalmente privado, feito em escala menor, para a fruição reduzida, que de repente, sob os traços de um avião, ganha os céus e se torna quase obrigatoriamente visível.

Uma inversão interessante – em grandiosa escala – sobre um processo essencialmente restrito, que oferece, que abre ao espectador, a todos os espectadores, a oportunidade deliciosa de acompanhar a obra em construção.

Habituo-nos a ver nuvens, mas não por ação deliberada de um desenhista. Nesse momento, imediatamente, passamos a esperar por linhas surpreendentes, que se valham dos recursos técnicos para criar uma representação a partir da nuvem, uma imagem artificial, uma intervenção de fato, espécie de inscrição, de afirmação do homem, e então somos confrontados com um avião que esculpe formas simples, que não são nada além do que sempre se vê no céu e que reproduzem os mesmos padrões das nuvens.

Nuvens que são nuvens...

Essa é a banalização – uma brincadeira cenográfica – que pretendo explorar. Uma surpresa ao avesso: fazer um avião decolar para, no entanto, desenhar nuvens de que a natureza já se encarrega.

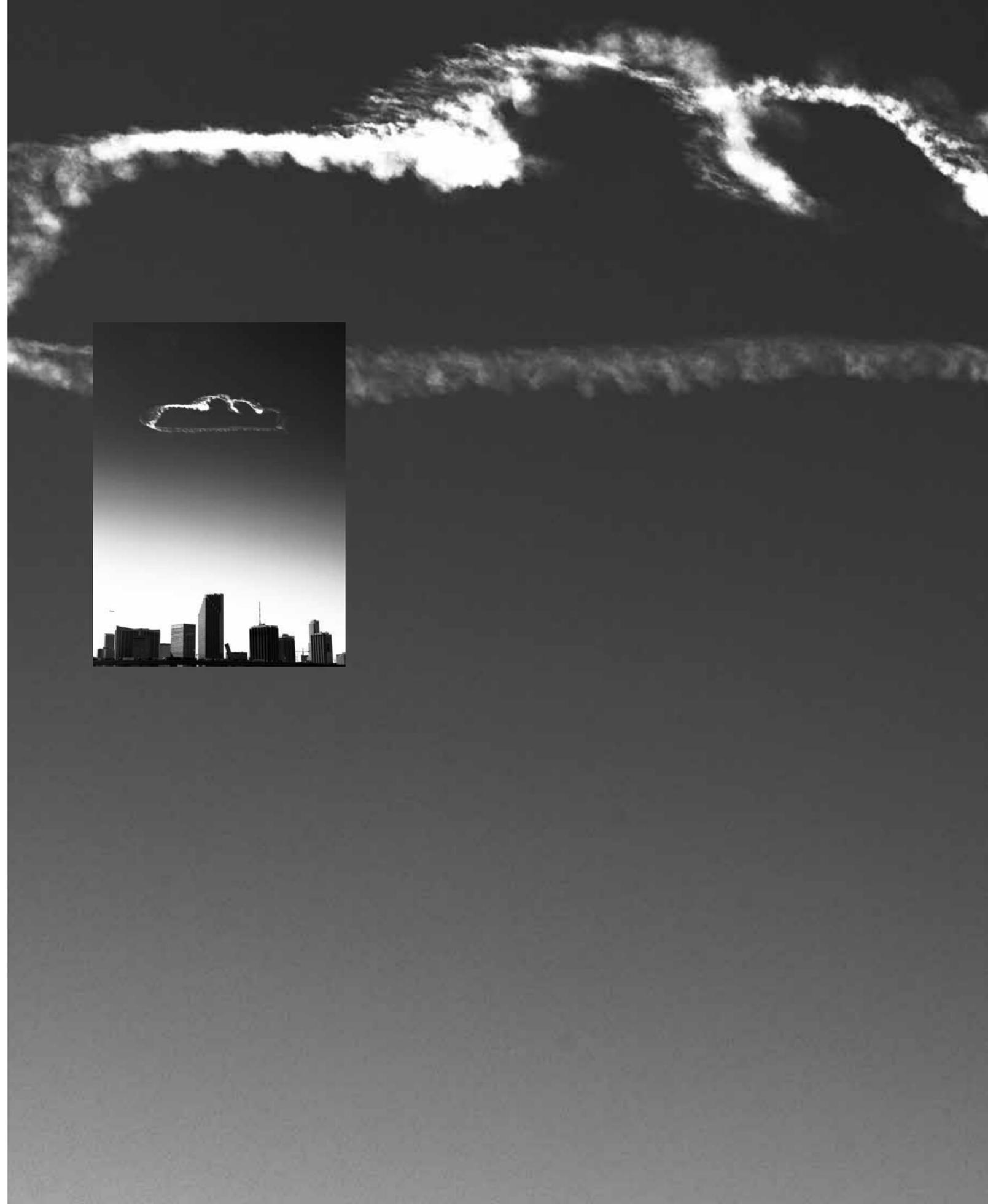
This is a series still underway, which remains open, and which I work on as often as I can. It is the kind of public art that I like: quick, and with a notable capacity for conveying the drawing, the act of drawing – something that is normally private and made on a smaller scale, for a reduced appreciation, which suddenly takes to the skies behind an airplane, becoming almost mandatorily visible.

This constitutes an interesting inversion – on a grandiose scale – of an essentially restricted process, which allows all the spectators the delicious opportunity of witnessing a work under construction.

We are used to seeing clouds, but not by the deliberate action of a drawer. At this moment, we immediately begin to expect surprising lines, made with technical resources to create a depiction based on the cloud, an artificial image, an intervention, a kind of inscription, of the affirmation of man; and then we are confronted by an airplane that sculpts simple shapes, that are nothing more than what we always see in the sky, reproducing the same patterns of the clouds.

Clouds that are clouds...

This is the banalization – a scenographic joke – which I aim to explore. A topsy-turvy surprise: make an airplane take off in order to make drawings of clouds that nature is already in charge of making.





MIAMI, 2006



59TH BRIDGE, 2002



SAN DIEGO, 2008



ARIZONA, 1999



TAMPA, 2006

## EARTHWORKS

Essa série, desenvolvida ao longo de três anos, em Minas Gerais e no Pará, é consequência da frustração – de uma frustração curiosa, instigante – por ter feito os *Earthworks Brooklyn* em estúdio. Cultivava, na verdade, aquela vontade de menino, de mexer com trator, com helicóptero; um desejo bizantino, gigantesco, faraônico, de desenhar em grandes proporções, numa escala em que cabemos dentro da obra – numa dimensão em que podemos explorar o mundo como uma imagem monumental, como a imagem monumental que de fato é.

Trabalhos como esses foram feitos nos anos 70, mas, por alguma razão, ficaram muito limitados a estruturas geométricas, a formas básicas, privados do valor da representação, uma vez que se desenvolveram sob a diretriz dos conceitos minimalistas.

Fiquei, então, imaginando que essa fase pioneira da Land Art é contemporânea da cultura pop – mas que ambas, correndo paralelamente, jamais dialogaram. Uma pena, porque aquelas banalidades, aquelas coisas mundanas, resultariam formidáveis sob a técnica de *Earthworks*.

Foi aí que entrei – para afinal reunir as duas manifestações e aprofundar suas articulações: conceber imagens pop, traços cotidianos, um cabide, por exemplo, mas com um tamanho absurdo.

Quando, afinal, pude expô-las, acrescentei uma nova particularidade lúdica, misturando-as a obras de estúdio – em escala reduzida, como as da série *Earthworks Brooklyn* – e desafiando o espectador a descobri-las, distingui-las.

This series, developed over a three-year period in Minas Gerais and Pará, is the outgrowth of a frustration – an instigating, curious frustration – for having made the *Earthworks Brooklyn* in the studio. Actually, it involved that childhood desire of working with a tractor, with a helicopter; a Byzantine, gigantesque, pharaonic desire to draw in large proportions, on a scale where we fit inside the work itself – in a dimension where we can explore the world as a monumental image, as the monumental image that it in fact is.

These sorts of works were made in the 1970s, but, for some reason, they were limited to geometric structures, to basic forms, lacking the value of representation, since they were developed within the directives of the minimalist concepts.

I therefore began thinking about how this pioneering phase of land art was contemporaneous with pop culture – but that the two had run parallel to each other, without ever dialoguing. Which is a pity, because those banalities, those mundane things, would have been formidable under the technique of the earthworks. That's where I came in – to finally bring together the two manifestations and deepen their articulations: to conceive pop images, lines from everyday life, like those of a clothes hanger, for example, but on an absurdly large scale.

When I was finally able to show them, I added a novel, playful twist, mixing them with the studio works – on a reduced scale, like those of the *Earthworks Brooklyn* series – and challenging the spectator to discover them, to discern which were which.

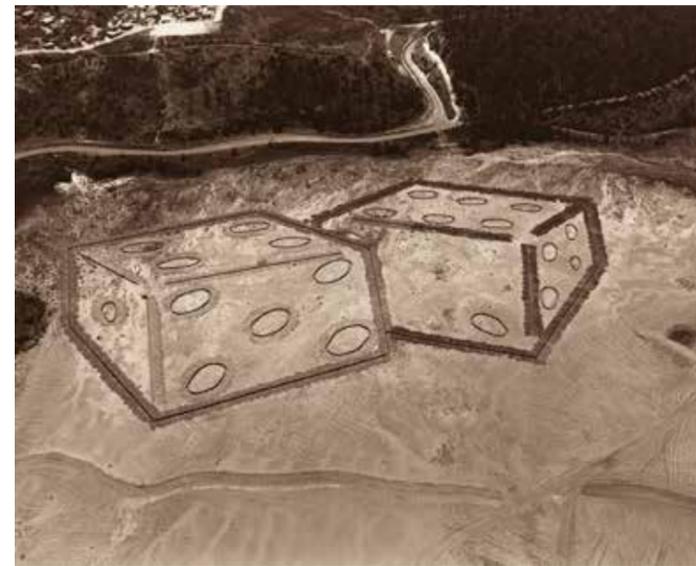




TOMADA [OUTLET], 2002-2006



TORNEIRA [FAUCET], 2002-2006



DADOS [DICE], 2002-2006



ÍMÃ [MAGNET], 2002-2006



MÃO APONTANDO [POINTING HAND], 2002-2006



LUPA [LOUPE], 2002-2006



PEGADAS [FOOTSTEPS] 2002-2006



BURACO [HOLE], 2002-2006



GUARDA-CHUVA [UMBRELLA], 2002-2006



AVIÃOZINHO DE PAPEL [PAPER PLANE], 2002-2006



HOMEM [MALE], 2002-2006



MULHER [FEMALE], 2002-2006

**IMAGENS DE PIGMENTO**  
**PICTURES OF PIGMENT**

Cor – a noção de cor – é algo tão indefinido, indefinível... Difícil pensar em um conteúdo de apreensão mais problemática. Se pegarmos, por exemplo, dez livros de Van Gogh, leremos – para a reprodução da mesma obra – matizes completamente diversos. E nunca saberemos, sequer na tela original, a cor verdadeira – a verdade sobre a cor.

Essa constatação é fascinante, ao mesmo tempo assustadora, sobretudo para quem, como eu, “aprendeu” arte por meio de reproduções – para quem, portanto, estudou arte em meio a uma guerra de versões cromáticas.

Que não nos iludamos... Não existe memória para cor, e creio mesmo que um matiz jamais se repita, pois raramente se repetirá uma luz – aquela determinada incidência, aquela circunstância específica em que a luz deitou sobre a superfície.

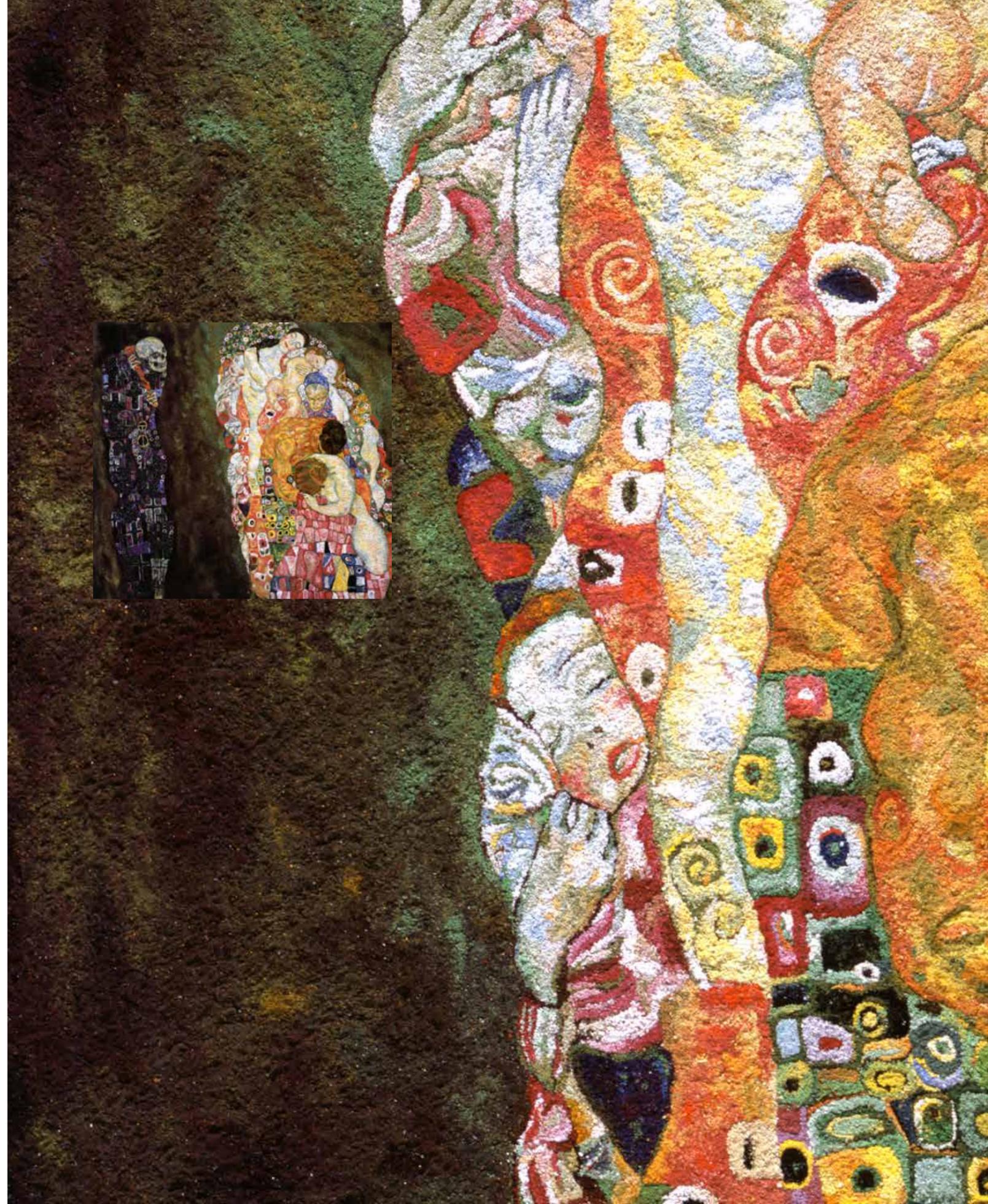
A propósito da cor na fotografia, conversava com um amigo sobre a distância entre o momento da captura, do clique, e o instante em que a imagem é revelada – impressa. Um ruído contumaz se estabelece naquele intervalo; um distúrbio finca-se na percepção da cor, e ele chegava mesmo a afirmar, com razão, que não havia cor em fotografia. Perguntei-lhe, então, se havia em pintura, e meu amigo disse que sim. Opus-lhe que não, e me vali, por argumento, da própria natureza da pintura, que exige um veículo, sobre o qual a cor escolhida, pretendida, ao secar, logo resultará diferente – inevitavelmente outra. A rigor, pinta-se às cegas.

Color – the notion of color – is essentially indefinite, indefinable... It is hard to think of a content that is more problematic to capture. If we take, for example, ten books about Van Gogh and observe how one of his works is reproduced in all of them, we will see a wide discrepancy of hues. And unless we go back to the original canvas, we will never know the true color.

This consideration is fascinating and simultaneously frightening, for someone like myself, who “learned” art by means of reproductions – someone who, therefore, studied art in the midst of a war of chromatic versions.

So that we do not delude ourselves... There is no memory for color, and I believe that a given hue is never repeated, since rarely is a given lighting repeated – a determined way that the light was cast on and laid over a surface.

Concerning color in photography, I was talking with a friend about the distance between the moment of the capture, the click, and the instant that the image is revealed, printed. An intractable noise is established in that interval; a disturbance persists in the perception of color, and he stated, correctly, that there was no color in photography. So I asked him if there was color in painting, and my friend said there was. I told him I didn’t think there was, and argued that the very nature of painting requires a vehicle, on which the chosen, intended color is placed, where it dries to inevitably become another hue. Strictly speaking, the painter is blind in regard to the outcome.

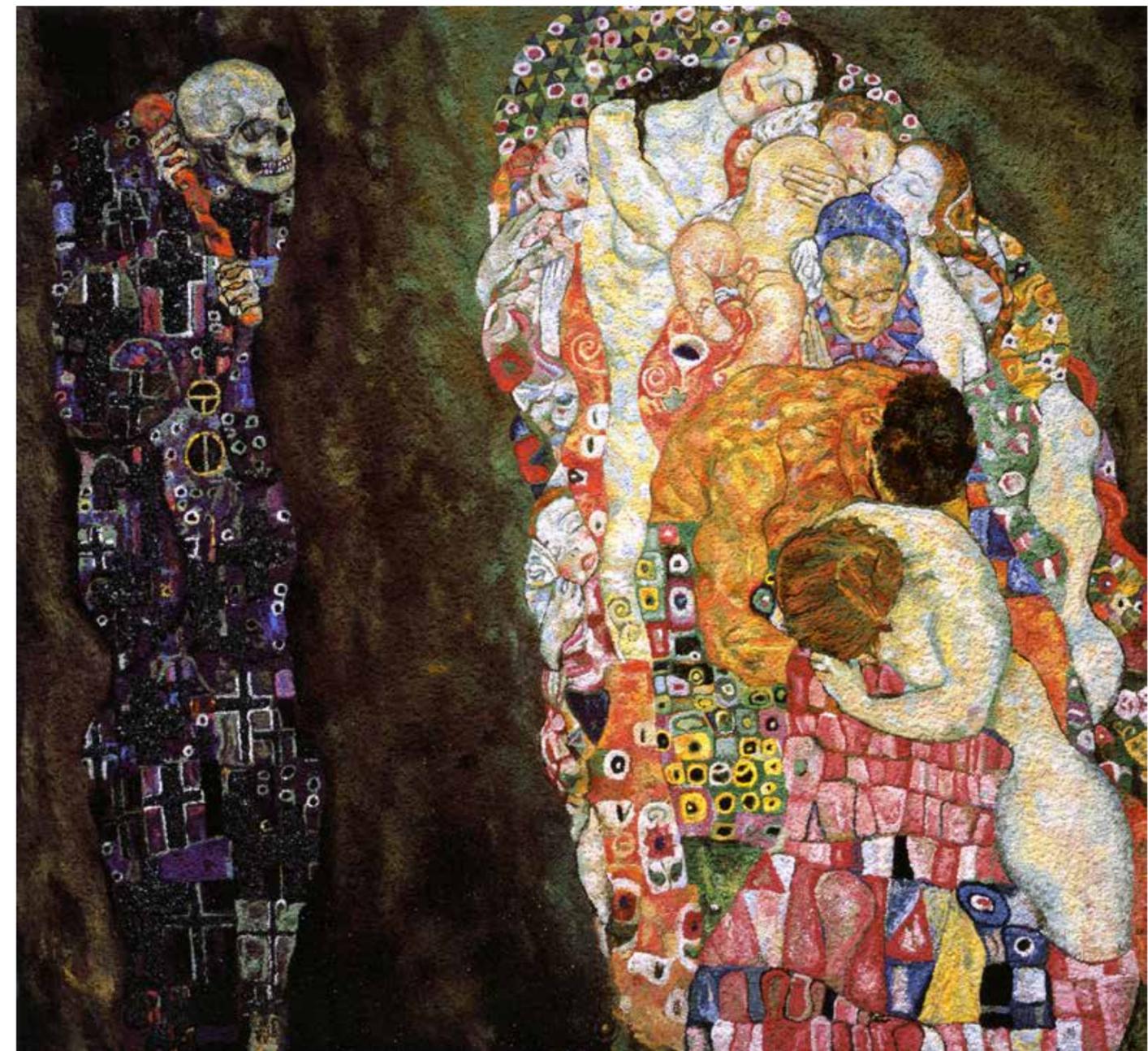


Essa impossibilidade de fixar um matiz fez-me pensar na cor pura – no que é a cor pura: o pigmento, ora, apenas o pigmento, e me decidi por ir ao limite daquela “descoberta”, daquela relação. Um empreendimento, de fato, radical, pois não é possível tocá-lo diretamente – o que me fez recorrer a instrumentos odontológicos. Paralelamente, era obrigatório se proteger, com óculos e máscara, pois, se um sopro podia transformar seis meses de trabalho em fumaça, respirar aquele pó, que é cádmio, podia matar. Sob um notável risco de contaminação, impunha-se uma dinâmica de operação cirúrgica: isolar perfeitamente o pigmento – e fixá-lo com a fotografia.

Significado poderoso aquele – a nos lembrar da incapacidade humana: lidar com a cor pura, de forma tão cuidadosa, e no entanto estar inegavelmente longe dela.

This impossibility of precisely establishing a hue made me think about pure color – about what pure color is: the pigment alone, in and of itself. And I decided to push the “discovery” of that relationship to the limit. This was in fact a radical undertaking, since it is impossible to touch pigment directly – which made me resort to dental instruments. I also needed to wear eye protection and a mask, since a gust of air could transform six months of work into a cloud of cadmium that could kill me, if I inhaled it. Under serious risk of contamination, I engaged in the dynamics of a surgical operation: to perfectly isolate the pigment – and then fixate it with photography.

This gave rise to a powerful meaning, reminding us of an essential human limitation: working with pure color, in such a careful way, and yet being so far from it.



DEATH AND LIFE, 2006

## IMAGENS DE PAPEL PICTURES OF PAPER

Há cerca de dois anos, divulgou-se a informação de que a Kodak deixaria de produzir papel preto-e-branco – o que gerou um pânico tremendo no meio fotográfico e uma correria às compras. Todo mundo queria armazenar aquele suporte – o máximo que pudesse – e houve mesmo quem comprasse salas para guardá-lo.

Aquele movimento intenso – aquela poderosa mobilização – despetou minha atenção para o fenômeno da fotografia em preto-e-branco: de onde vinha, qual era a sua origem, o que nos prendia tanto ali? Afinal, racionalmente, o alvoroço entre fotógrafos não se justificava, uma vez que era possível obter os mesmos efeitos e resultados com a tecnologia digital.

A questão não era técnica, mas histórica – afetiva.

Vemos, por exemplo, um filme dos anos 20 e, em razão do número menor de quadros, notamos que as pessoas se movem de maneira diferente, esquisita. Nossa tendência, portanto, é supor que – nos anos 20 – as pessoas realmente se mexiam daquele jeito. Nós as confinamos àquele mundo ultrapassado, superado – àquele mundo essencialmente velho, antigo. Da mesma forma, com o desaparecimento do papel em preto-e-branco, por meio do qual parte relevante de nossa história visual disseminou-se, temos ficado aprisionados àquela forma de registro, àquela modalidade fotográfica extinta e, logo, datada.

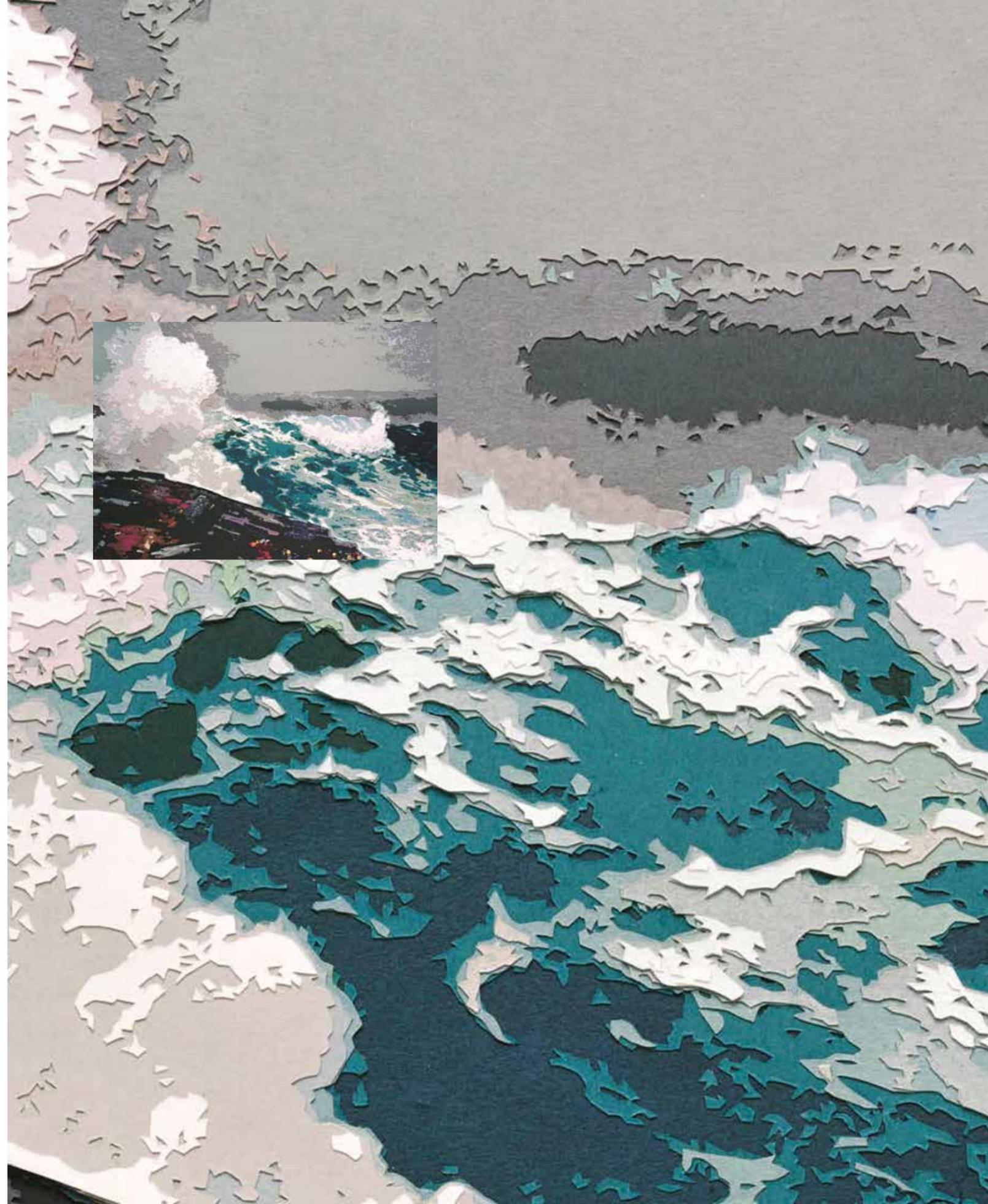
Enquanto trabalhava em *Imagens de arame*, já pensava em como fazer fotos apenas com o suporte. Comecei a recortar o papel e sobrepor esses pedaços, cujas sombras, minúsculas, desenhavam as linhas. O resultado foi muito tautológico – e não me satisfez. Ocorreu-me, então, desenvolver algo que se valesse da diversidade tonal, que fosse do branco ao preto por meio dos tons de cinza – e que resultou em imagens que, se de perto parecem grotescas e caóticas, com três ou quatro passos para trás revelam-se matematicamente encaixadas, fechadas, preenchidas, perfeitamente iguais às fotografias originais que as inspiraram.

About two years earlier, Kodak had announced that it would stop producing black-and-white photographic paper – which generated a tremendous panic in the world of photography and a purchasing frenzy. Everyone wanted to store up as much as they could of that medium, and there were even people who bought rooms to store it in.

That intense moment – that powerful mobilization – called my attention to the phenomenon of black-and-white photography: where had it come from, what was its origin, what about it was so captivating? After all, there was no rational need that could explain the tumult among photographers, since it was possible to obtain the same effects and results with digital photography.

The question was not technical, but historical – affective. When we watch, for example, a film from the 1920s, due to the lower number of frames per second, we note that the people move in a different, strange way. Our tendency, therefore, is to suppose that in the 1920s people really moved that way. We confine them to that old-fashioned, outmoded world – that essentially old, ancient world. In the same way, with the disappearance of black-and-white paper, by means of which a relevant part of our visual history was disseminated, we were afraid of being confined within that type of record, that extinct and therefore dated photographic modality.

While I was working on the *Pictures of Wire*, I had already thought about how to take photographs of nothing but paper. I began to cut the paper and to overlay these pieces, whose tiny shadows constructed the lines. The result was very tautological – and didn't satisfy me. It then occurred to me to develop something that would make use of the tonal diversity, ranging from white to black through tones of gray – which resulted in images that look grotesque and chaotic from close up, but from further back, from three or four steps away, one sees that these images fit together mathematically, they come together and the spaces are filled in, and they become perfectly identical to the original photographs that inspired them.





NORTHEASTER, 2010



DALLAS MILL, HUNTSVILLE: 1910, 2008



MULTIDÃO EM CONEY ISLAND [CROWD AT CONEY ISLAND], 2009

**IMAGENS DE REVISTA**  
**PICTURES OF MAGAZINES**

A curiosidade em investigar a fragmentação do indivíduo pela mídia – o frenético culto midiático da celebridade – motivou essa série, uma vez que me interessava explorar a maneira como a imagem de alguém famoso, insistentemente repetida, poderosamente veiculada, de repente deslocava aquela pessoa pública à condição artificial de íntima do espectador anônimo.

Fotografei, por exemplo, o presidente Lula e o Pelé – e o trabalho consistiu em reinterpretar essas expressões “batidas” por meio de recortes, de tiras, de estilhaços de revista, e tentar refazer, remontar, reformar as imagens, as feições desses homens tão conhecidos, progressivamente fracionadas pela superexposição.

Depois, naturalmente, as possibilidades desse material – que tem vocação para a beleza, para o apuro estético – desdobraram-se até que se alcançasse, a partir de Morandi e Sánchez-Cotán, algo novo e muito prazeroso em minha obra: a natureza-morta, modalidade que se casava bem à ideia de juntar pedaços livremente e compor representações cujos significados estivessem todos ali.

The curiosity to investigate the fragmentation of the individual by the media – the frenetic mediatic worship of celebrity status – gave rise to this series, as I was interested in exploring how the insistent repetition, the powerful dissemination of a famous person's image could in some cases move that public figure into an artificial condition of intimacy with the anonymous spectator. I photographed, for example, President Lula and Pele – and the work consisted in reinterpreting these hackneyed expressions by way of clippings, strips and splinters taken from magazines, in an attempt to remake, reassemble and re-form the images and features of these well-known men that had become progressively fractionated by overexposure.

Later, the possibilities of this material – which essentially involves beauty and aesthetic refinement – were naturally unfolded until I reached a result made after works by Morandi and Sánchez-Cotán, something new and very pleasurable in my oeuvre: the still life, a genre well suited to the idea of freely bringing together pieces to compose representations whose meanings were all right there.





ZEBRA, 2011



AFTER BREAKFAST, 2013

**QUEBRA-CABEÇAS GÓRDIOS**  
GORDIAN PUZZLES

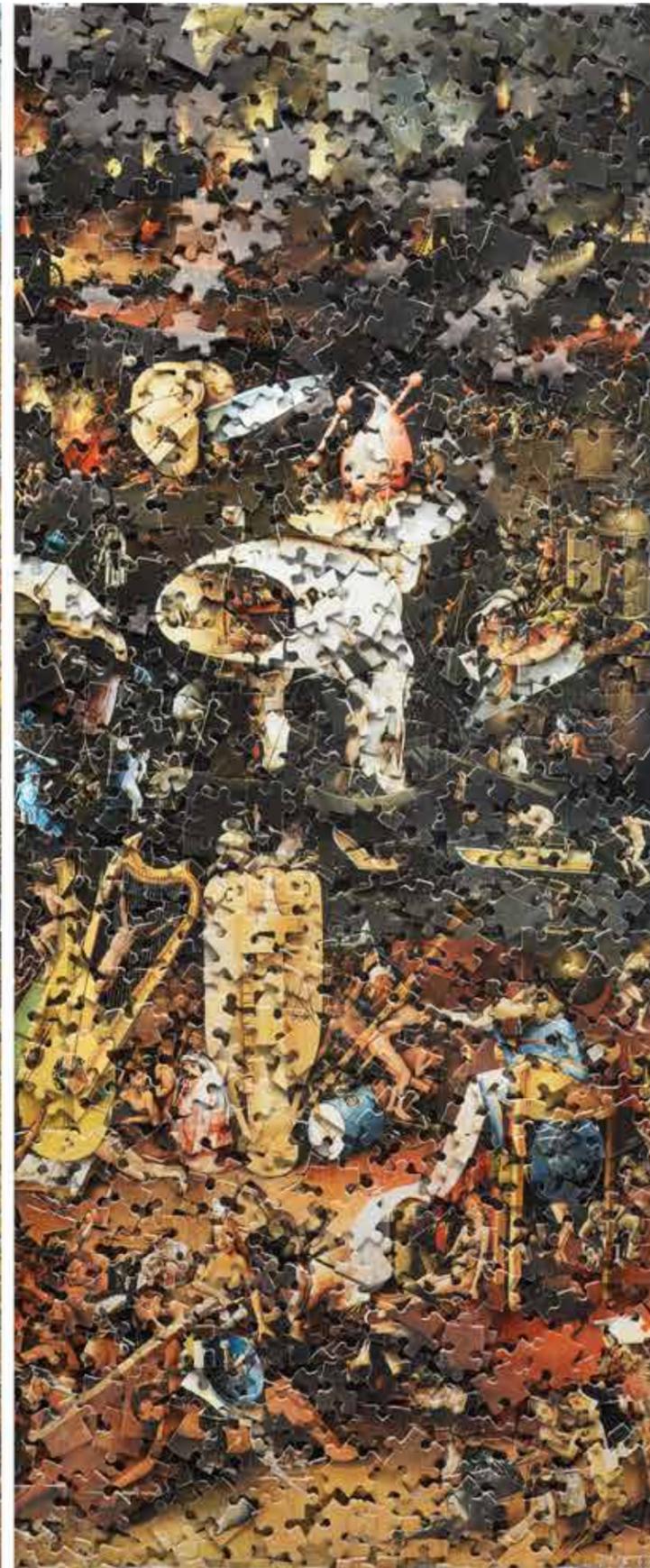
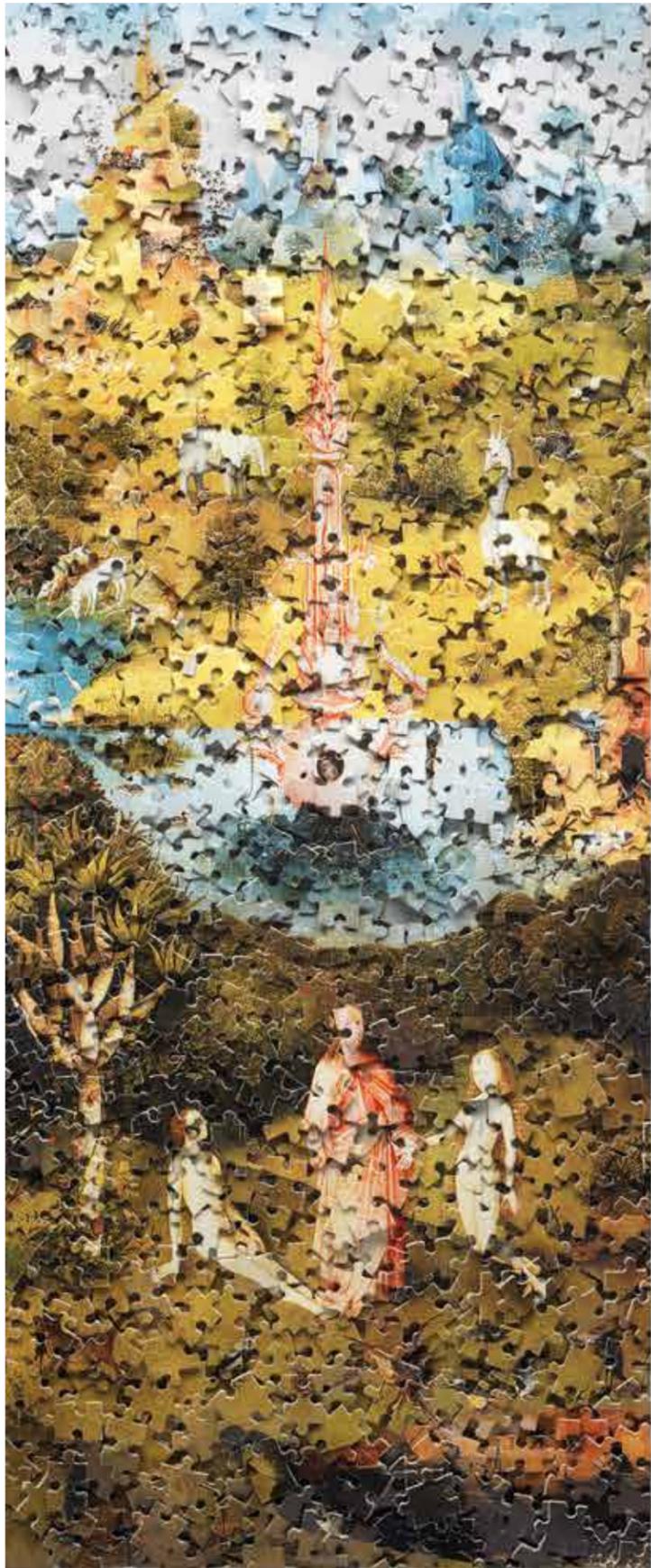
É difícilimo conceber um quebra-cabeça que pareça acidental – e essa foi a minha intenção. São várias composições, com orientações diferentes, segmentadas de formas diversas, mas sobre as quais, ainda assim, o olhar consegue distinguir famílias, revelar quais peças têm a mesma procedência.

Simulando um acidente, investindo contra a lógica física, essa série pretende subverter a ordem tradicional de um quebra-cabeça, uma vez que a imagem independe do arranjo das peças e da maneira como se encaixam.

Talvez a única abstração orgânica identificada imediatamente, uma peça de quebra-cabeça é, ao mesmo tempo, imagem e objeto – algo que compõe naturalmente o meu trabalho e de que minha obra é muito íntima.

It is extremely difficult to conceive a puzzle that looks accidental – and this was my aim in the *Gordian Puzzles* series. They are various compositions, with different orientations, segmented in various ways, but even so the gaze manages to group them into families, to reveal which pieces are derived from the same origin. Simulating an accident, counterposed to physical logic, this series aims to subvert the traditional order of a puzzle, since the image is independent from the arrangement of the pieces and the way they fit together. Perhaps the only immediately identifiable organic abstraction, a jigsaw puzzle piece is simultaneously image and object – something that is naturally an intimate part of my work.





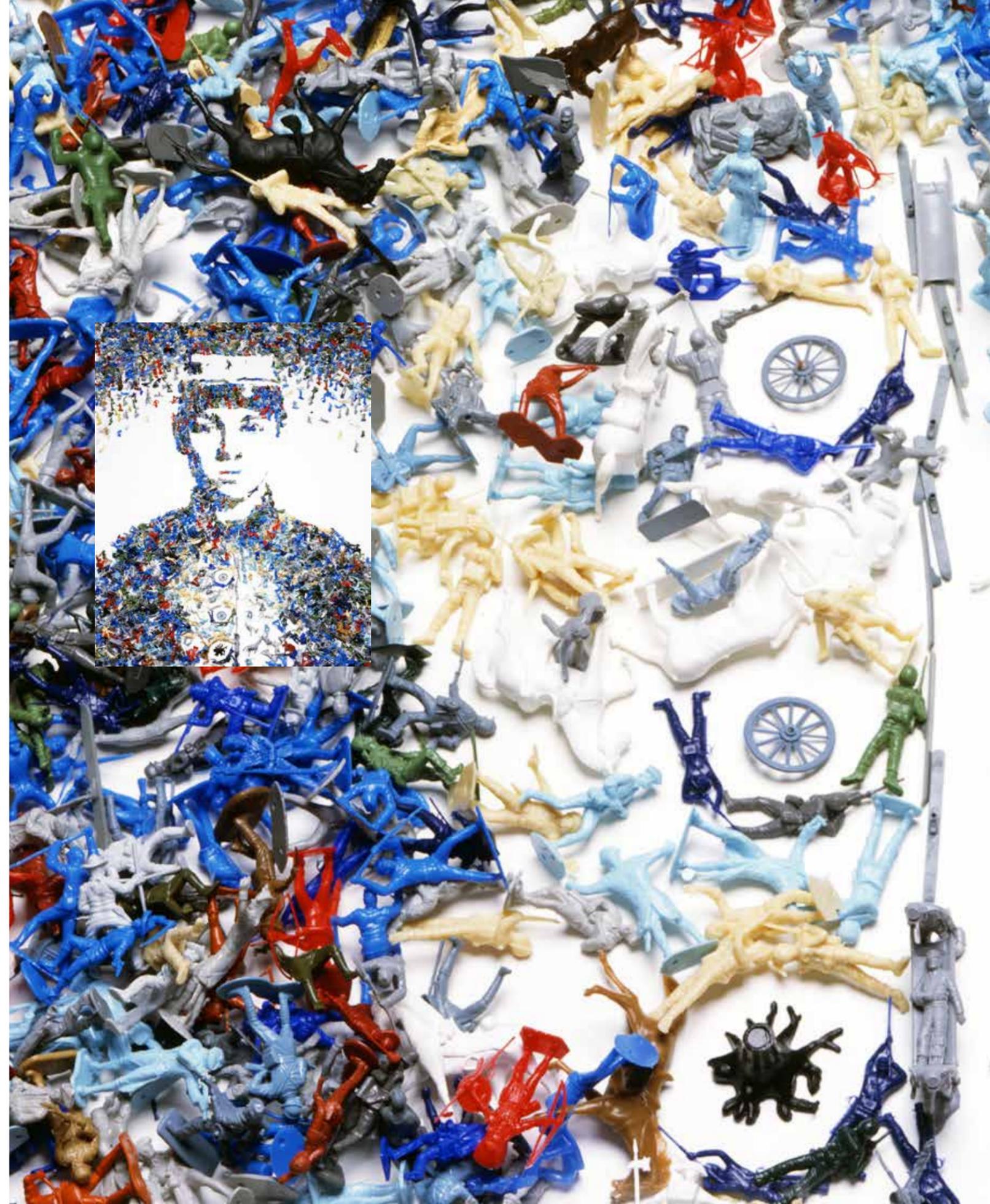
GARDEN OF EARTHLY DELIGHTS, 2008

**TRABALHOS MONÁDICOS**  
**MONADS**

Desejava trabalhar em escala maior, experimentar os recursos, as possibilidades da proporção um para um, e assim desloquei-me das substâncias e da textura para o trato sólido, para a trama de formas concretas.

Passei, então, a utilizar pequenos objetos, a reunir unidades diminutas, não raro curiosas, engraçadas, para representar algo muitas vezes perturbador, incômodo. Inicialmente, de maneira mais simples, as peças se articulavam ao tema, tinham uma relação direta com o assunto, como nos casos da flor feita de insetos, da igreja colonial erguida com café ou do soldadinho composto de bonecos de batalha, esse inspirado na foto, muito conhecida, de um adolescente alistado às Forças Confederadas durante a Guerra Civil Americana.

I wanted to work on a larger scale, to experiment with the resources, with the possibilities of proportion one by one, and I therefore moved from substances and texture to deal with solid things, the web of concrete forms. I began to use small objects, to gather little units that were not rarely curious or funny, to represent something that was often perturbing, causing discomfort. Initially, in a simpler way, the pieces were linked to the theme, they had a direct relationship with the subject, as in the cases of the flower made out of insects, the colonial church built with coffee, or the young soldier made up of toy army figures – the latter inspired in the very well-known photo of an adolescent enlisted in the Confederate forces during the American Civil War.



Depois, sob caráter mais conceitual, pus-me a brincar com a profundidade, com o ponto de vista – a buscar as ilusões de perspectiva. Decidi-me, portanto, a não fotografar as composições do topo, perpendicularmente. Eu as desenharia de maneira distorcida e as fotografaria de um ângulo específico e premeditado, por meio do qual conseguiria que os elementos, embora uniformes, parecessem variar de tamanho – maiores embaixo, menores em cima.

Valendo-me de um projetor alçado a uma certa altura e disposto a 45 graus, tracei as obras com uma distorção intencional, que resultou numa representação alongada e trapezoidal. Em seguida, preenchi-as com os pequenos objetos, considerando tanto a posição da figura quanto as sombras insinuadas pelas peças. Pronto o desenho, a empreitada concluiu-se com a substituição do projetor – à mesma elevação e no mesmo ângulo – por uma câmera 8 x 10.

Assim, de acordo com algo de que sempre gostei e jamais deixei de explorar, desafiei uma vez mais a percepção do espectador, obrigando-o a escolher um enfoque, a optar por um nível de fruição – ou a imagem como um todo, ou as partes que a integram.

Later, under a more conceptual character, I went on to play with the depth, with the point of view – to seek illusions of perspective. I therefore decided not to photograph the compositions from directly above, straight down. I would design them in a distorted way and then photograph them from a specific and preplanned angle, in such a way that the various elements, though of uniform size, seemed to be different sizes – larger ones below, smaller ones above. Using a projector placed at a given height and set at 45 degrees, I traced the works with an intentional distortion, resulting in an elongated and trapezoidal representation. I then filled them with the small objects, considering both the position of the figure as well as the shadows cast by the pieces. Once the design was ready, the project was completed by substituting the projector with an 8 x 10 camera – at the same height and angle. In this way, according to something that I always liked and never ceased to explore, I once again challenged the spectator's perception, forcing him or her to choose a focus, to opt for a level of appreciation – either of the image as a whole, or of the parts it is made of.



SOLDADINHO DE BRINQUEDO (TOY SOLDIER), 2003

Um dia, em casa, recebi a visita – bizarra – de dois policiais, que então perguntaram, sob um cinematográfico clima de suspeição, onde eu estava em determinada data, a tal hora, de quase um ano antes. Minha reação foi natural, entre indignada e debochada: como eu ia saber, como poderia saber – que absurdo era aquele?

Vivíamos, então, o auge da paranoia pós 11 de setembro, e eles, agentes da divisão antiterrorismo, reportavam uma queixa contra mim. Contra mim? – questionei, e já pensava que se tratasse duma piada de algum amigo. Não era. Meu carro fora visto, às margens do rio East, e o condutor – supostamente eu – fotografava a ponte do Brooklyn. (A ponte do Brooklyn, meu Deus, monumento público fotografado por milhares de pessoas diariamente; e eu, ora, quis saber se os oficiais estavam “entrevistando” todas...)

Travamos um diálogo surreal – e hoje quase me divirto ao recordar algumas frases minhas: “Eu não sou terrorista”, por exemplo. Imagine-se a cena: estava em casa, tranquilo, vendo tevê ou ouvindo música, e de repente, no minuto seguinte, afirmava a uma dupla de policiais, como se fosse natural, que não, eu não era um terrorista; e de nada lhes serviu constatar que era, isso sim, um fotógrafo, e que bater fotos me seria, portanto, algo absolutamente cotidiano e, mais ainda, necessário. “Eu sou um artista” – cheguei a declarar, talvez em resposta ao agente que me pedira uma foto, uma daquelas tiradas da ponte, para encerrar o “caso”.

Que caso!?

Quem me denunciara? Isso não lhes era permitido revelar... Não era formidável? Poderia – falei-lhes – denunciar, de maneira leviana, alguém de que não gostasse, sem provas, e causar-lhe ao menos uma dor de cabeça; era assim que funcionava? Faria queixa de um desafeto e então a divisão antiterrorismo se materializaria à sua porta? Uma experiência inacreditável...

One day, quite bizarrely, two police officers came to my house to interview me, in an atmosphere straight out of a police movie – what I was doing on a certain date, at a certain time, nearly a year before? My reaction was very natural, somewhere between outrage and scoffing disbelief: how would I know, how could I know – what sort of absurdity was this? At that time we were caught up in the height of the post-9/11 paranoia, and they, agents from the antiterrorism division, had received a complaint against me. Against me? I asked, and began to think that it must be the outcome of a practical joke by some friends. It wasn't. My car had been seen along the bank of the East River, and the driver – supposedly me – had been photographing the Brooklyn Bridge. (The Brooklyn Bridge, my God, a public monument photographed by thousands of people every day, and I wanted to know if the officers were “interviewing” all of them...)

Our ensuing dialogue was surreal – and today it's almost funny to recall some of my phrases: “I am not a terrorist,” for example. Imagine the scene: there I am, relaxing in my house, watching TV or listening to music, and suddenly, the next moment, I am telling a couple of police officers, as though it were natural, that no, I was not a terrorist; and it was no use telling them that I was photographer, and that taking photos was therefore something I necessarily did every day. “I am an artist” I stated, at one point, perhaps in response to the agent who asked me for one of the photos I had supposedly taken of the bridge, in order to close the “case.”

What case!?

Who had reported me? They were not allowed to reveal that... Wasn't that just horrible? I pointed out to them that a person could simply report someone they didn't like, without any proof, and give them at least a headache; is that how it worked? One could just report an enemy and then the antiterrorism division would materialize at their door? It was an unbelievable experience...

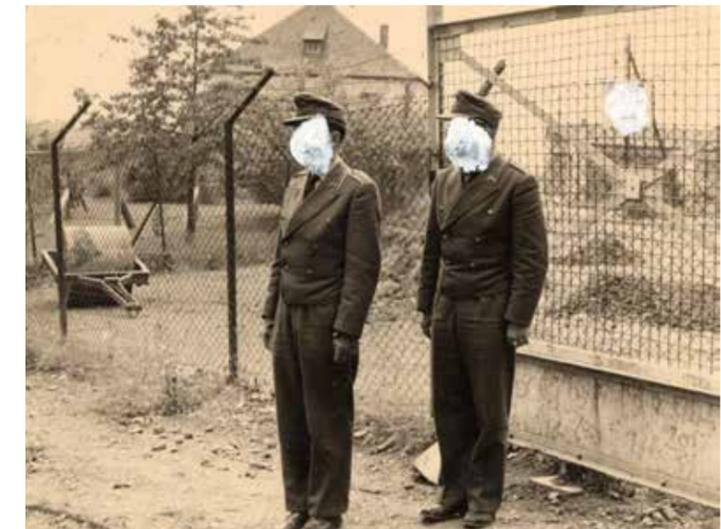
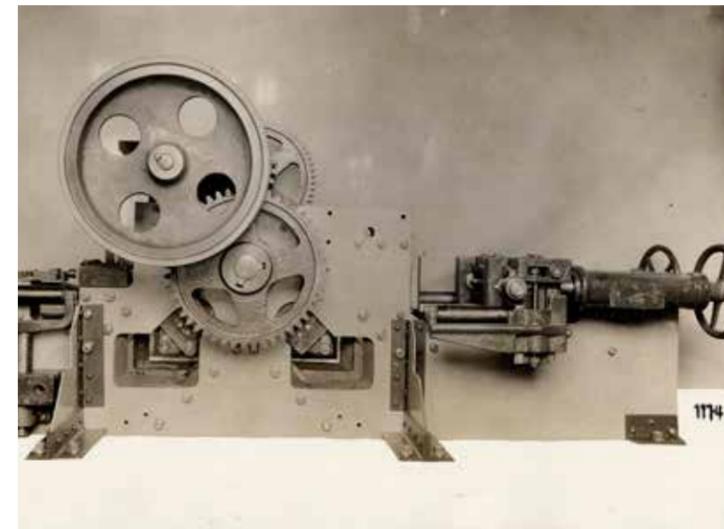


Nos dois meses seguintes, telefonaram-me com frequência, sempre interessados em se eu, afinal, encontrara as tais fotos – uma só que fosse – e me lembro de, malcriado, ter-lhes dito que cogitava sair naquele instante para fotografar a ponte e resolver logo a “pendência”, ao que não me desencorajaram: sabiam que eu era um cara bom, correto, mas precisavam da imagem para encerrar o caso. (Descobri, logo depois, que a pessoa que fotografara – na verdade, filmara – a ponte do Brooklyn era um amigo a quem emprestara o carro, e tudo se esclareceu.)

Tempos de pavor, de loucura... Que, por sorte, instigaram-me à arte, ao trabalho, à imaginação de um arquivo fantasioso, que reunisse todas as fotos de suspeita, de desconfiança, de medo; um repositório que abrigasse, que fermentasse a paranoia dos homens de todas as épocas, de todos os lugares, situação sob a qual qualquer imagem – a mais banal, a mais inocente – passa a suscitar dúvidas, receios, incertezas, inseguranças.

Fui, pouco depois, à Alemanha e, em Weimar, comecei a desenvolver esse inventário, esse fichário do rastro, do vestígio, da suspeição – série em que ainda hoje trabalho.

Over the course of the two following months they phoned me on various occasions, wanting to know if I had finally found those photos – just one would be enough – and I remember that I mischievously told them that I was thinking about going out right then to photograph the bridge in order to give them what they wanted. And they did not discourage me from doing so – they knew that I was a good guy, a decent citizen, but they needed the photograph to close the case. (Soon afterward I discovered that the person who had photographed – actually filmed – the Brooklyn Bridge was a friend of mine who had borrowed my car, and everything was cleared up.) Fearful, crazy times... Which fortunately made me turn more intensely to art, to the imagination of a fantastic archive, a gathering of all photographs involving suspicion and fear; a repository that would harbor and channel the paranoia of people of all ages and all places, a situation where any picture – even the most commonplace and innocent one – would give rise to doubts, suspicions, uncertainties and insecurities. A little later, I went to Germany, and in Weimar I began to develop this inventory, this archive of traces, vestiges and suspicion – a series that I have continued to work on until today.



**IMAGENS DE SUCATA**  
**PICTURES OF JUNK**

Essa série inaugurou a minha base de trabalho no Rio de Janeiro. Pretendia, inicialmente, usar lixo, mas encontrei – no depósito de São Gonçalo – um universo dominado pelo narcotráfico. (Aquele lixo servia, por exemplo, de esconderijo para armas.) Havia, também, alguns riscos tóxicos – sanitários – em se levar detritos para o galpão, que abrigava também uma ONG.

Passei, então, a imaginar uma forma derivada de refugo, um dejeito intermediário, que não fosse orgânico – e logo cheguei à sucata, com a qual poderia brincar com a tradição de uma arte erguida de restos, soldada em resíduos, algo muito comum nos estados americanos do Arizona e do Texas. O reaproveitamento das sobras mundanas – na arte – está associado ao mau gosto, e me interessava formular soluções que extrapolassem essa expectativa.

Atraía-me também, a partir da experiência com os brinquedos, a chance de trabalhar em grande escala, pois desejava explorar uma proporção que transitasse entre as possibilidades limitadas do estúdio e as quase infinitas do ambiente externo, que testara nos *Earthworks*.

Queria estabelecer uma relação ergonômica: que o espectador visse uma cadeira e soubesse, pudesse imediatamente recriar o tamanho habitual de uma cadeira – e o mesmo se aplicaria a um piano, uma raquete de tênis ou um pneu. Lidar com elementos que nos falassem diretamente ao corpo e à memória física mais superficial, mais banal.

This series inaugurated my work in Rio de Janeiro. At first, I planned to use garbage, but at the São Gonçalo Landfill I found a world dominated by drug dealers. (That dump was used, for example, as a place to hide weapons.) There were also some health issues – toxic risks – involved in bringing trash to the large shed where the works were assembled, which also housed an NGO.

I therefore began to imagine a derived form of refuse, an intermediary sort of trash that was not organic – and I soon arrived at junk, which would allow me to play with the tradition of an art made of leftovers, of welded-together pieces of scrap, which is very common in the American states of Arizona and Texas. The reuse of commonplace scraps, in art, is associated with bad taste and I was interested in formulating solutions that would transcend this expectation.

I was also attracted, based on my experience with the toys, by a chance to work on a large scale, since I wanted to explore a situation lying between the limited possibilities of the studio and the nearly infinite ones offered by the outdoor world, as in *Earthworks*.

I wanted to establish an ergonomic relationship: that the spectator would see a chair and immediately re-create the scale based on the normal size of a chair – and the same would go for a piano, a tennis racket or a tire. I wished to work with elements that spoke directly to the body and to the most superficial, banal physical memory.



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

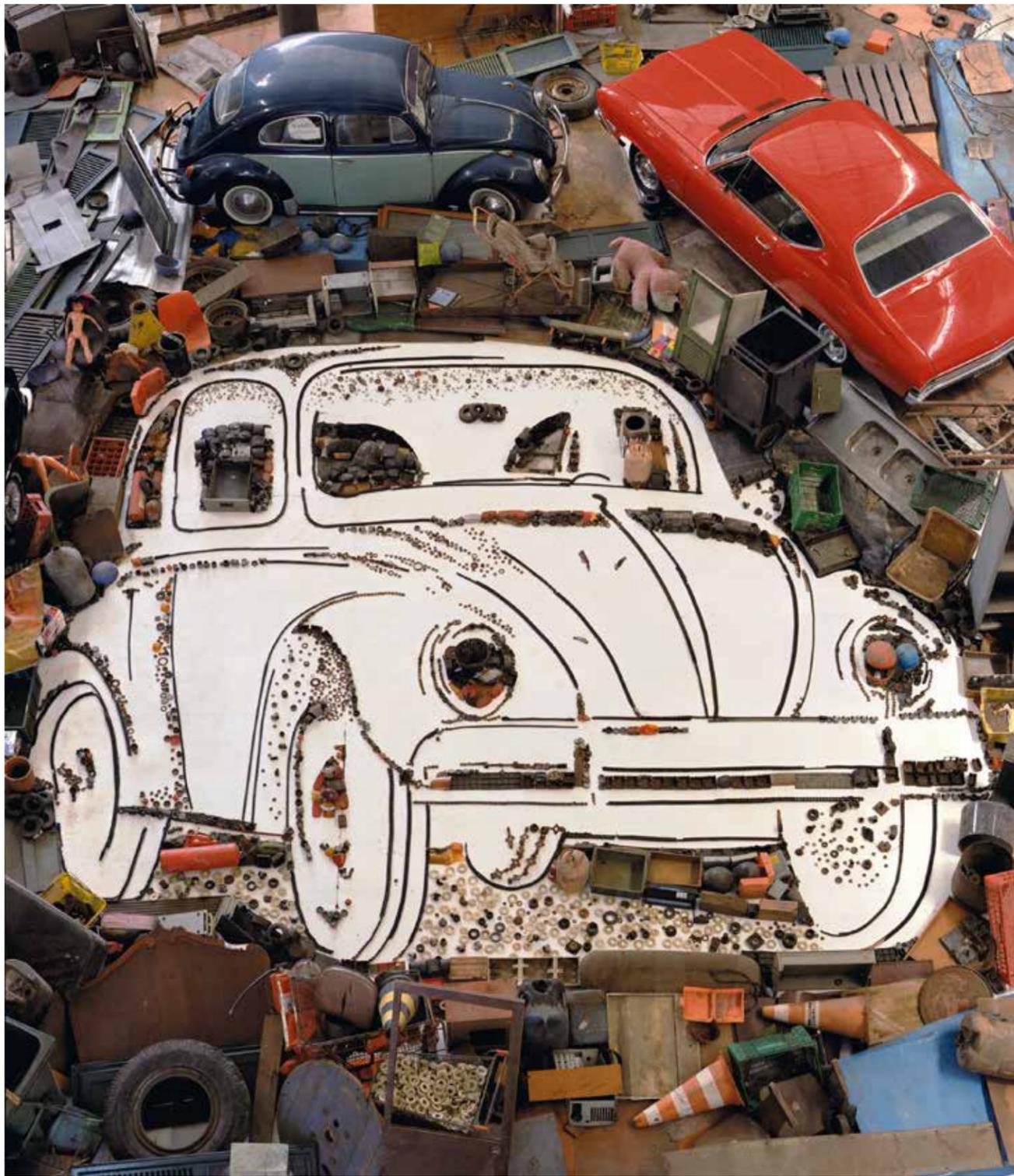
Os significados que alcançamos montar – a tessitura de nossas sensações, percepções – são fruto de uma espécie de higiene, do modo como conseguimos limpar, arejar espaços para o pensamento. Com Imagens de sucata, busquei desbastar caminhos para um trânsito mais útil, mais inteligível, para uma existência ética e civilizada – e assim se justifica que essas obras sejam quase todas baseadas em representações mitológicas.

I believe that we produce trash when we think – a monumental quantity of useless content. We accumulate information in a highly disorganized way and the way our ideas are articulated is less like a library and more like a trash dump. The brain is a vast junkyard, and we are always looking for something – which we need – under a pile of rubbish. While it is true that the volume of stimuli spread by the media reinforces and accelerates this chaos, it is actually a mental situation common to people of all eras, including the prehistoric ancestor who, for example, walked through the forest and observed the myriad of simultaneous messages inherent in the foliage. It is human nature to conceive this anarchy, as well as to discover means of existing in this disordered condition.

The meanings that we manage to put together – the fabric of our sensations, our perceptions – are the result of a sort of hygiene, by which we clean up and air out spaces for our thoughts. With *Pictures of Junk*, I sought to open some paths for a more useful, more intelligible movement, for an ethical and civilized existence – and this explains why these works are nearly all based on mythological representations.



NARCISSUS, 2005



VW BEETLE, 2009



## IMAGENS DE LIXO PICTURES OF GARBAGE

Essa série retoma a ideia que resultou em *Imagens de sucata*. De fato, minha primeira intenção era explorar o lixo, os detritos orgânicos, os dejetos, as sobras, matérias que tendem à invisibilidade – elementos que tentamos sempre esconder.

O lixo conta aquela história que não vai para o álbum de fotografias. É a face negativa da humanidade. Toda a noção de arquitetura, de urbanismo, em algum momento tem de enfrentar, de resolver – pela ocultação – a consequência de nossos excessos, e nos organizamos para que esses exageros, embora cada vez maiores, pareçam inexistentes.

Esse caráter desprezível – desprezado – do lixo faz dele um material riquíssimo para a construção de imagens.

Logo que cheguei ao Jardim Gramacho, um lixão monumental no Rio de Janeiro, impressionei-me muito com as pessoas, com a gente que passa o dia inteiro ali, retirando toneladas e mais toneladas de resíduo reciclável. Que trabalho era aquele? Estava diante de cinco mil indivíduos que, sob condição miserável, separavam restos... Que direito eu tinha de me expressar por meio daquele lixo, diante daquele cenário, daquelas pessoas?

Tinha de incorporá-las, de me aproximar delas, de trazê-las para mim, de encontrar um jeito de, fotografando-as, encaixá-las no que pretendia desenvolver, e logo me ocorreu a representação clássica – burguesa – do trabalho, do trabalhador.

O trabalho, o batente mesmo, só começou a aparecer em pintura – na arte, de modo geral – com o fim da escravatura. Quando já não se tinha mais o negro para o labor pesado, era preciso transformá-lo em atividade legal – era preciso enobrecer o trabalho. Rapidamente, surgiram as imagens – as alegorias – do trabalhador, do camponês valeroso, do operário padrão, do homem que vive do suor, da dedicação, do produto de suas mãos... Foi a essa iconografia que recorri como base para – levando aquelas pessoas para o estúdio e as retratando – criar as *Imagens de lixo*.

Raramente se tem uma demonstração da importância da arte – da forma decisiva, positiva como pode influenciar as pessoas – como a que tive com essa série.

This series reassumed the idea that gave rise to *Pictures of Junk*. In fact, my first intention was to explore trash, the organic residues, the refuse, the leftovers, materials that tend towards invisibility – elements that we always try to hide.

Trash tells the story that does not go into the photo album. It is the negative face of humanity. Every notion of architecture, of urbanism, at some moment must confront the consequence of our excesses and solve its unsightliness by hiding it from view – we organize things in such a way that these exaggerations, although increasingly greater, seem nonexistent.

This worthless – trashy – character of garbage makes it a very rich material for the construction of images.

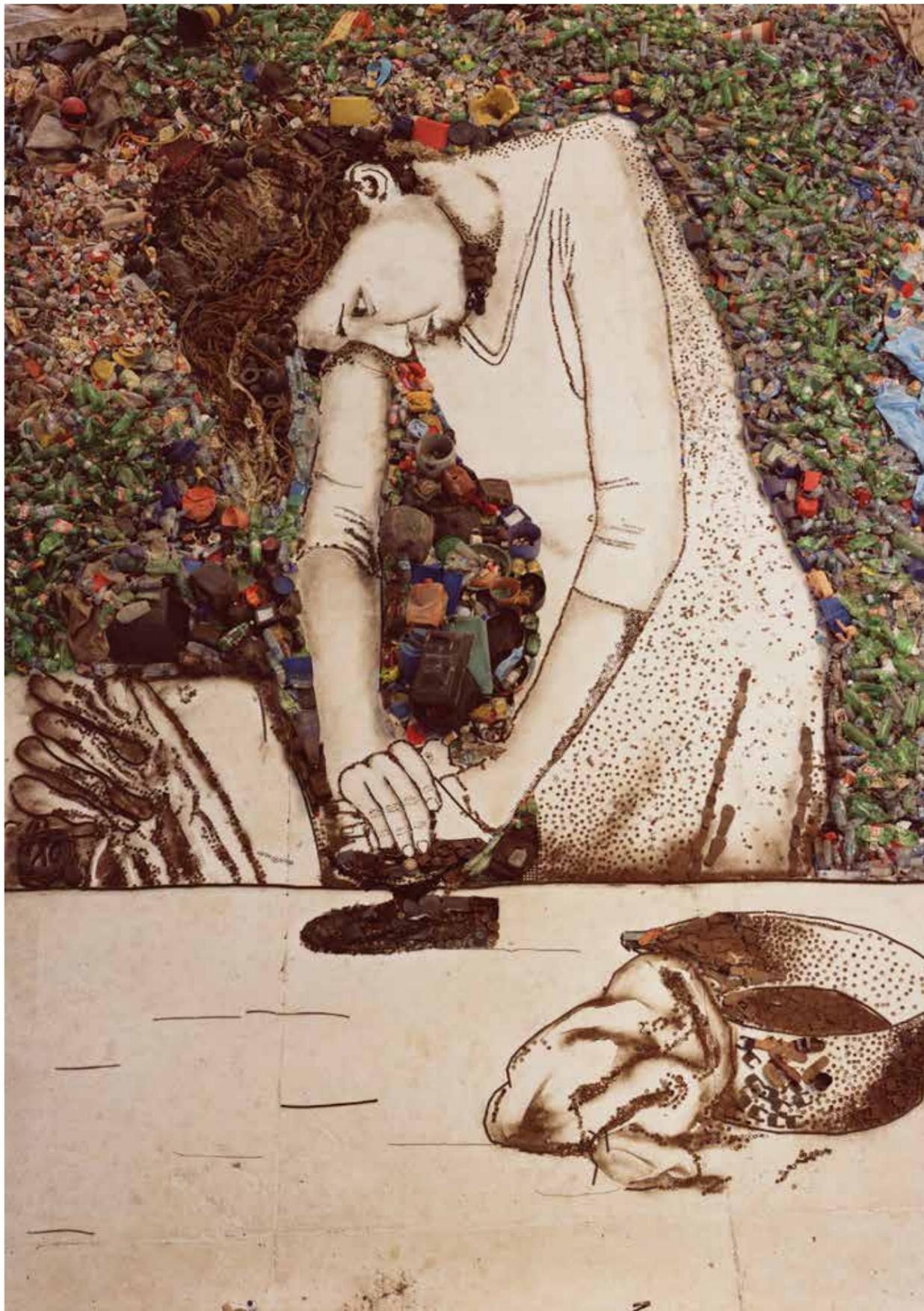
Upon my arrival to Jardim Gramacho, a huge garbage dump in Rio de Janeiro, I was very much impressed by the people who spend the whole day there, removing ton after ton of recyclable residues. What sort of work was that? I was watching five thousand individuals who, under miserable conditions, were separating the scraps... What right did I have to express myself by means of that trash, in light of that scene, of those people?

I needed to connect with and include them, to get closer to them, to bring them to me, to find a way to photograph them so as to fit them into what I intended to develop, and the classic – bourgeois – representation of work, of the worker, soon occurred to me.

Work, real manual labor, only began to appear in painting – in art, generally – with the end of slavery. When people of African descent were no longer available for the heavy work, it was necessary to cast this activity in a good light – it was necessary to ennoble work. There soon arose the pictures – the allegories – of the worker, of the brave farm worker, of the typical factory worker, of the man who lives by his sweat, his dedication, the product of his hands... It was this iconography that I resorted to as a basis – taking those people to the studio and portraying them – for creating the *Pictures of Garbage*.

It is rare to have a demonstration of the importance of art – of the decisive, positive way it can influence people – as was presented by this series.





MULHER PASSANDO ROUPA (ISIS) [WOMAN IRONING (ISIS)], 2008



MÃE E FILHOS [MOTHER AND CHILDREN], 2008



A CIGANA [THE GIPSY], 2008



A CARREGADORA [THE BEARER], 2008



ATLAS, 2008

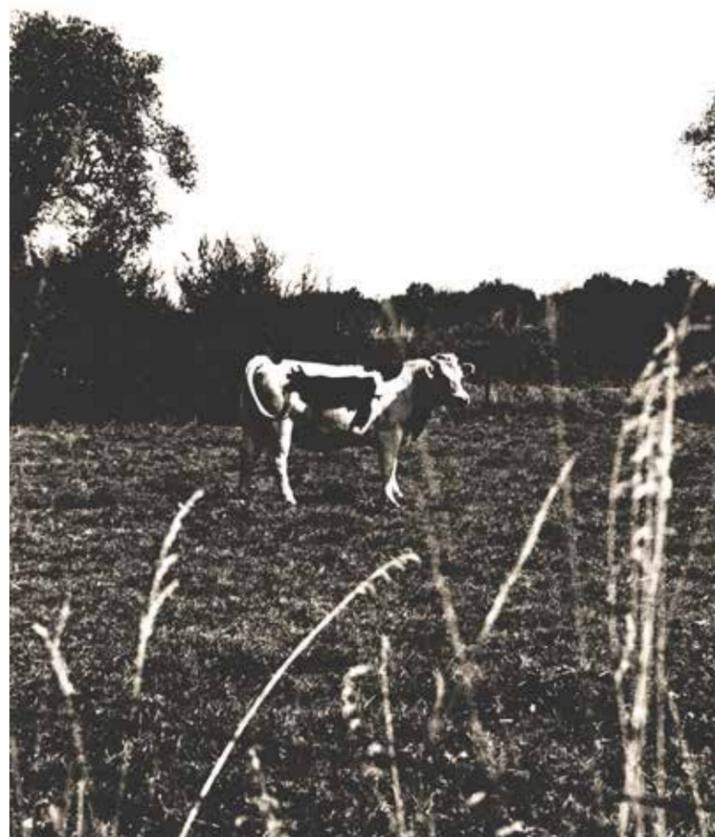
**IMAGENS FORA DE SÉRIE  
NON SERIAL**

Here I have gathered those images that do not fit into the other series. Some of them, such as Medusa Marinara, made with tomato sauce and spaghetti on a plate, are singular works – either for their concept or the technique by which they are made – and stand on their own. Another example is Two Cows, in which I painted the shadow of a cow on the body of the animal itself.

Reúno aqui imagens que não se encaixam nas demais séries. Algumas delas, como a “Medusa Marinara”, feita com molho de tomate e macarrão sobre um prato, são singulares – seja pelo conceito ou pela técnica – e se sustentam individualmente. O mesmo serve para “Duas vacas”, em que pintei a sombra de uma vaca no corpo do próprio animal.



MEDUSA MARINARA, 1997



DUAS VACAS [TWO COWS], 1997



CHE, 2000

## ÁLBUM ALBUM

Tirar fotografias era, até há pouco mais da metade do século 20, uma ação quase solene, reservada a ocasiões especiais. Apenas os momentos verdadeiramente memoráveis mereciam registro.

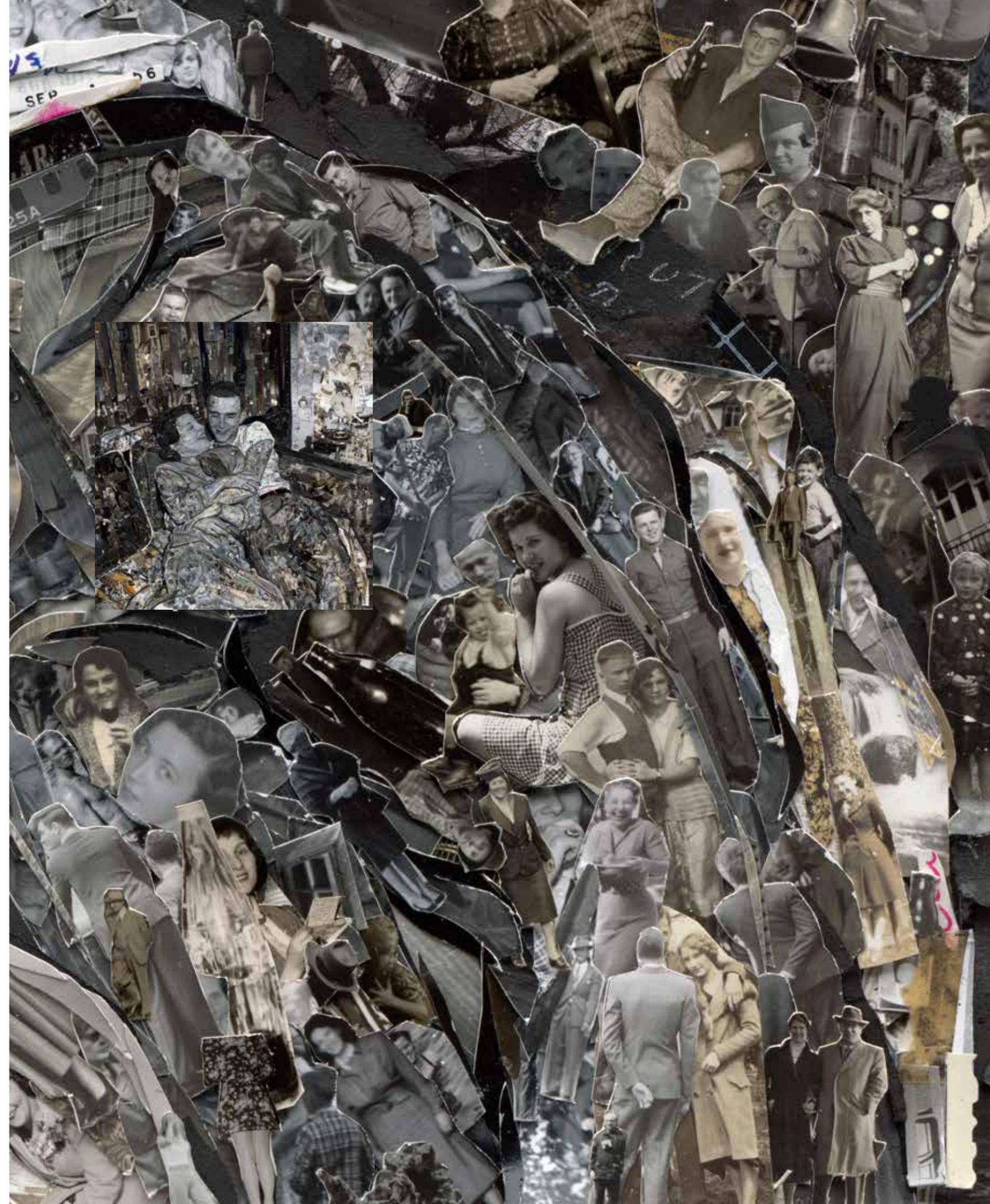
Com o barateamento do equipamento e o advento da tecnologia digital em sua reprodutibilidade infinita e instantânea, a fotografia hoje se tornou corriqueira, perdendo sua dimensão de solenidade e de intimidade.

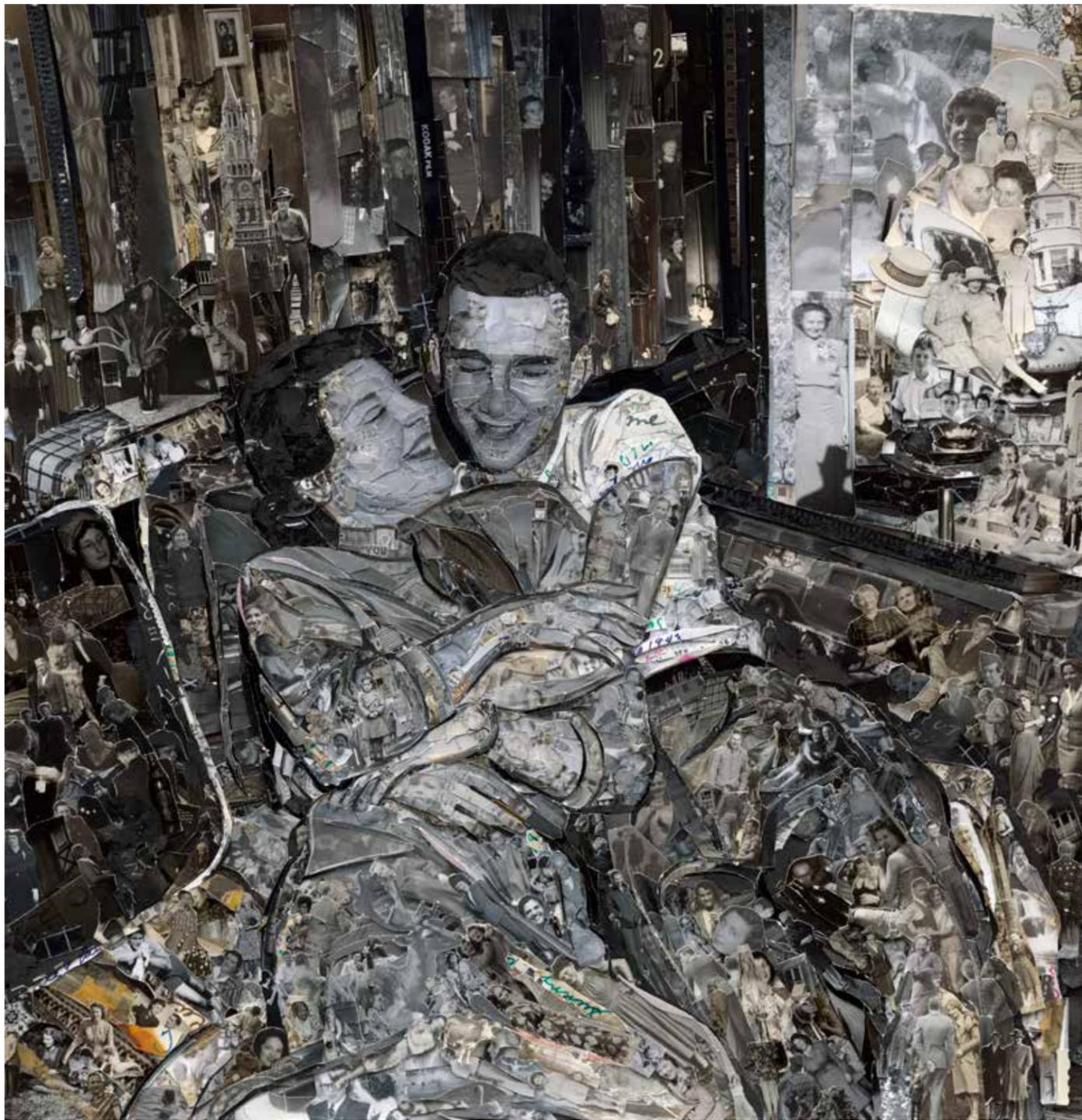
As imagens da série *Álbum* são enormes reproduções de cenas pessoais imortalizadas pela câmera, formadas por fragmentos de milhares de outras fotos retiradas de recordações familiares. Dividido entre concentrar-se na imagem maior ou focar nas várias pequenas recordações que parecem se perder na coletividade e impessoalidade, o espectador é convidado a refletir sobre os mecanismos pelos quais as imagens são percebidas, quando decompostas nas suas várias camadas de compreensão: o detalhe, a totalidade e o imaginário de quem a vê.

Until shortly after the middle of the 20th century, taking photographs was a nearly solemn action, reserved for special occasions. Only the truly memorable moments were worthy of being recorded.

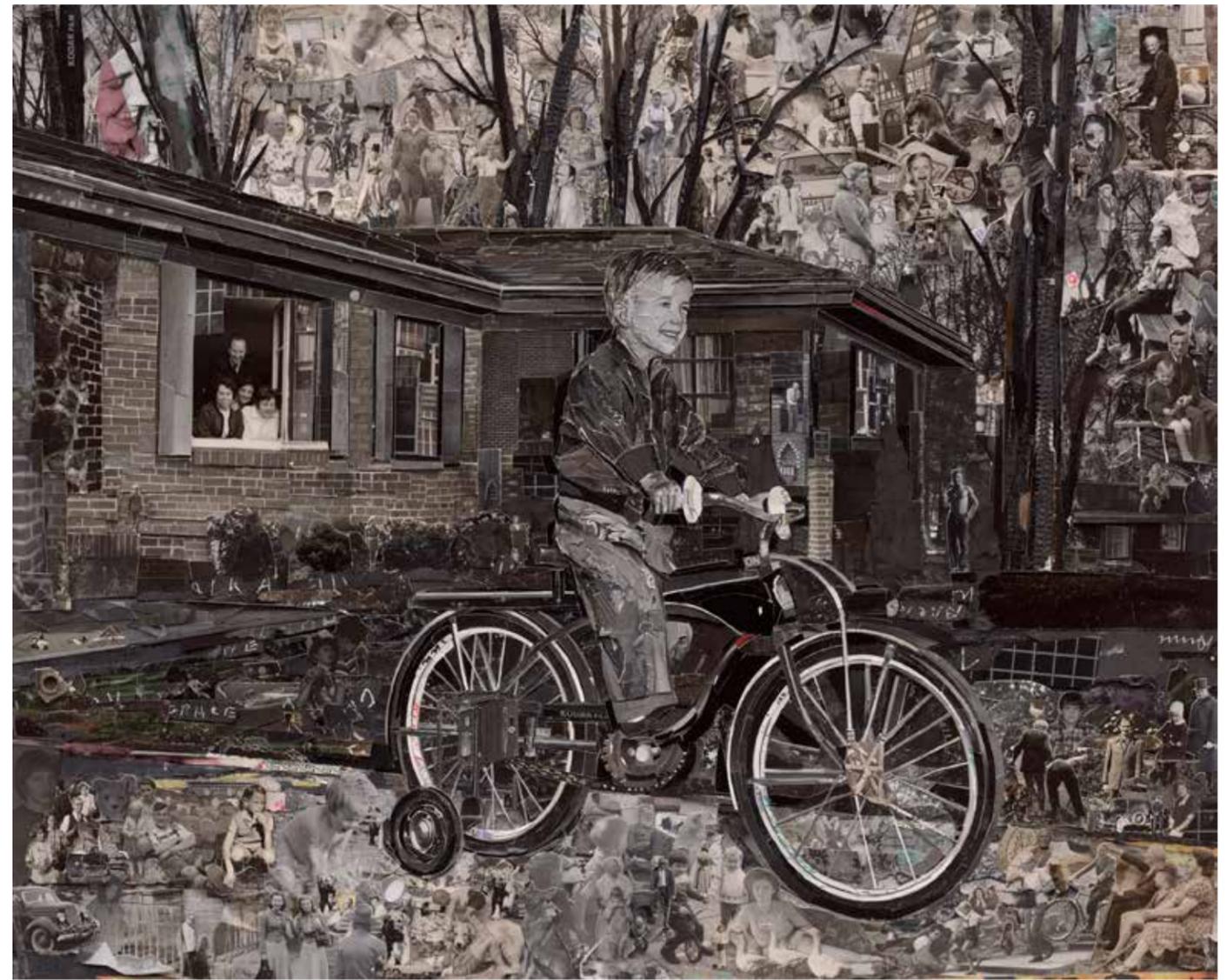
When the equipment became less expensive, however, and the new digital technology allowed for the photograph's infinite and instantaneous reproducibility, photography became an element of daily life, stripped of its solemn and intimate aura.

The pictures of the *Album* series are huge reproductions of personal scenes immortalized by the camera, made up of fragments of thousands of other photos taken from family memories. Divided between concentrating on the overall image and focusing on the various small memories that seem to be lost in the midst of agglomeration and aloofness, the viewer is invited to reflect on the mechanisms by which a picture is perceived, when disassembled into the various layers of its comprehension: the detail, the picture as a whole, and the imagination of the beholder.





CASAL [COUPLE], 2014



BICICLETA NOVA [NEW BICYCLE], 2014





RIO DE JANEIRO, 2013



SÃO PAULO, 2013

## CASTELOS DE AREIA SANDCASTLES

Eu estava percorrendo os castelos do Loire e outros na Europa e aproveitei a chance para desenhá-los com minha câmera lúcida. Lembrei-me dos meus desenhos de castelos quando conheci um engenheiro da Intel que confirmou que, usando a nanotecnologia, podia-se desenhar num grão de areia. Achei que esse suporte técnico podia ser o começo de um entremear de escalas e tecnologias. Em 2003, fizemos alguns testes, mas foi só depois de uma residência no Laboratório de Mídia do MIT (Massachusetts Institute of Technology) que consegui desenvolver o projeto.

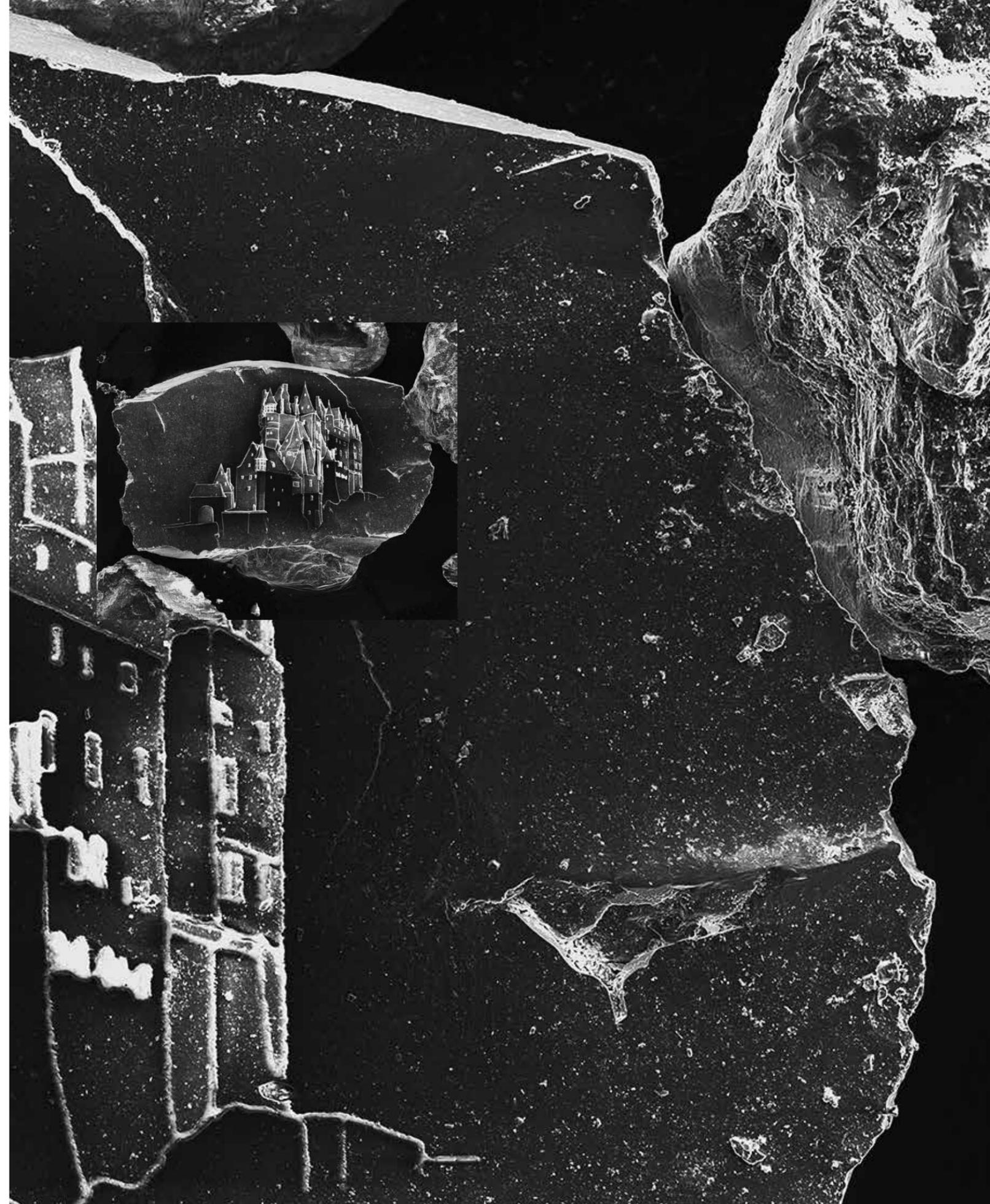
Os castelos são desenhados com um foco de raio iônico e “fotografados” com um microscópio eletrônico de varredura por transmissão. Mas “fotografia” é um termo inadequado, já que não foram usados fótons.

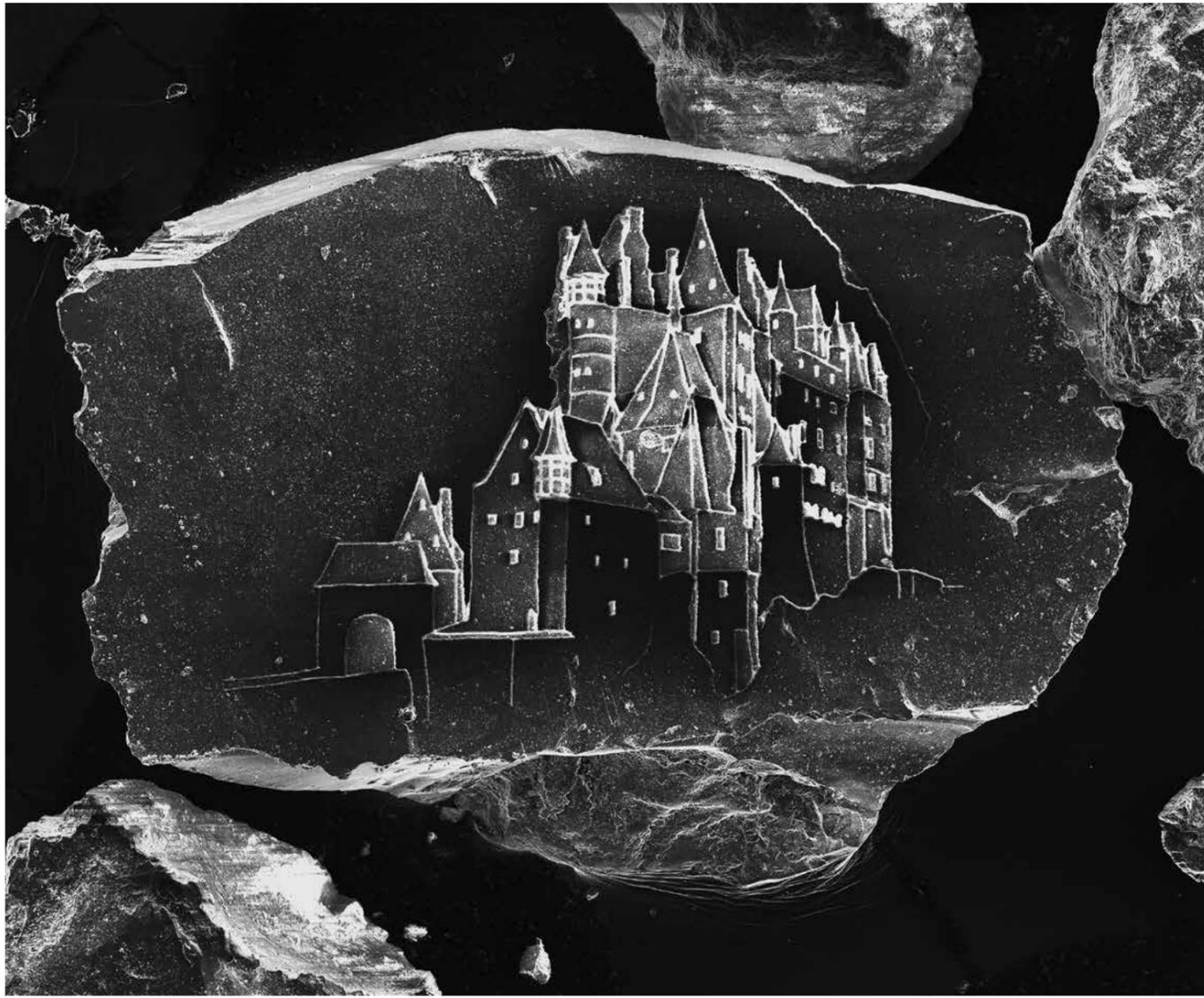
O feixe de íon focalizado (FIB, na sigla em inglês) aquece um filamento de gálio que emite íons. Tais íons são direcionados no grão de areia e controlados por um computador para apagar o desenho do castelo. Terminado o desenho, o microscópio de elétron usa um raio de elétrons (parecido com um tubo de televisão) para escanear o grão e criar a imagem.

While touring the chateaux of the Loire and other castles in Europe I took the opportunity to sketch the buildings with my camera lucida. After I met an engineer from Intel, who confirmed that with the use of nanotechnology a drawing could be made in a grain of sand, my castle drawings came to mind; it seemed to me that the technical approach involved in their making could be the start of an intertwining of scales and technologies. In 2003 we started some tests. It was however; only after a residency at MIT Media Lab I was able to fully develop the project.

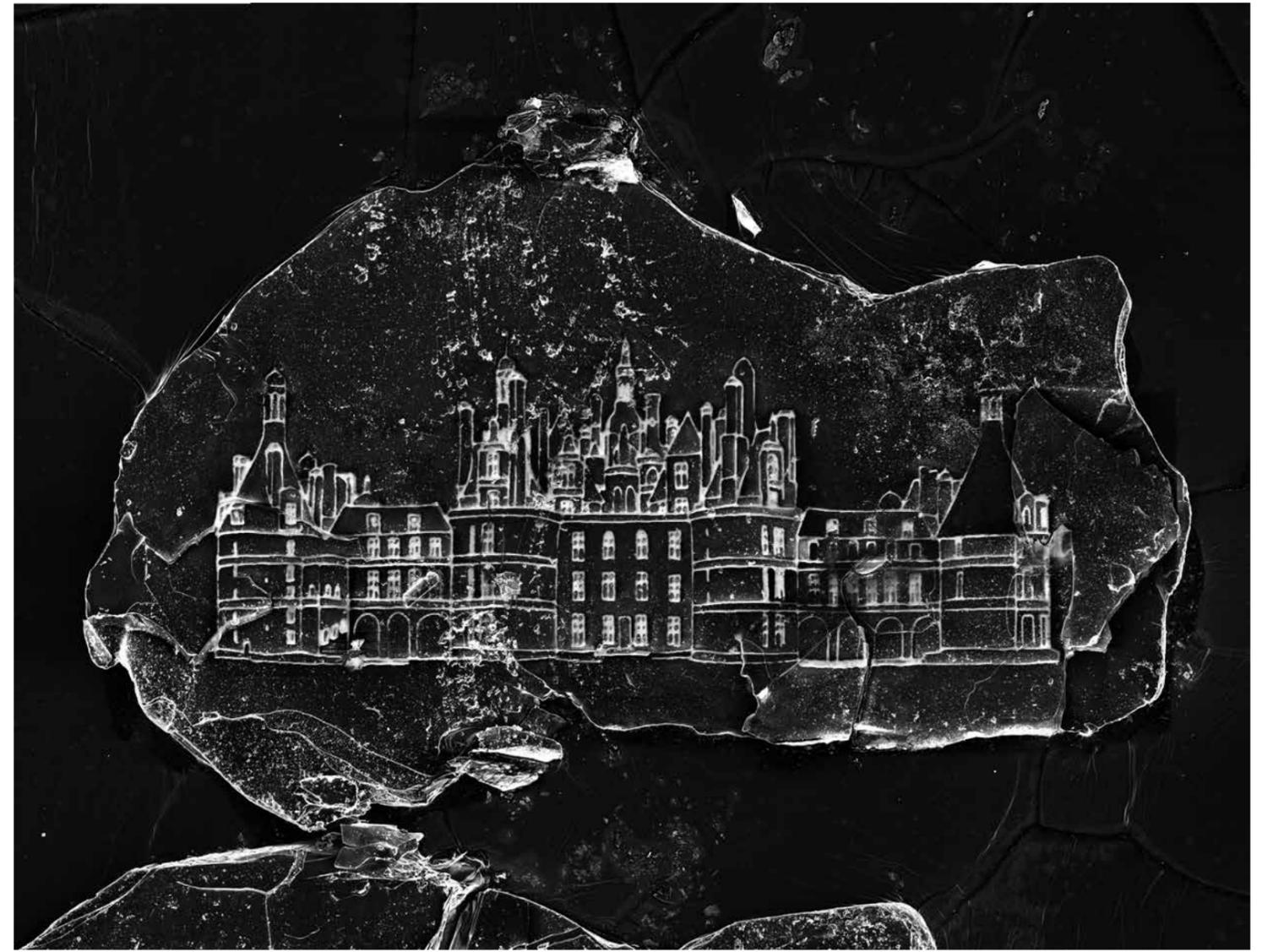
The castles are etched with a focus ion beam and ‘photographed’ with a scanning electron microscope. Although, photography is a bit of a misnomer, since no photons were actually used.

The focused ion beam (FIB) heats up a gallium filament, which emits ions. These ions are directed towards the grain and controlled by a computer to ablate the castle drawing. After the drawing is complete, the electron microscope uses a beam of electrons (similar to a television tube) to scan the grain and create the image.





CASTELO DE AREIA #10 [SANDCASTLES #10], 2014



CASTELO DE AREIA #4 [SANDCASTLES #4], 2013

Durante minha residência no Laboratório de Mídia do MIT consegui retomar e desenvolver ideias que estavam guardadas há anos. A dinâmica do crescimento microbial foi uma delas. Em parceria com Tal Danino, um biólogo sintético que pesquisa micróbios para o tratamento de câncer, tomei conhecimento da ciência que existe por trás dos estudos sobre câncer e desenvolvi esta série.

O estudo do câncer se baseia na forma como funcionam as células saudáveis e as células doentes em nosso corpo. Então, as células saudáveis do fígado (hepatócitos primários de rato) e células cancerosas (células HeLa, de câncer cervical) são transformadas em imagens usando técnicas de padrão micro. Para fazer essas imagens, foi criado um selo de silicone da imagem usando fotolitografia num ambiente controlado para testes ("clean-room") no MIT. Esse selo foi colocado em um recipiente revestido de colágeno, uma molécula conhecida por aderir às células, e foi usado plasma para remover o colágeno onde não houvesse selo. As células foram então colocadas em um recipiente de cultura e lavadas várias vezes, resultando em uma imagem de cerca de um centímetro e formas de acordo com o tamanho das células (10 micrometros) que são "fotografadas" por um microscópio.

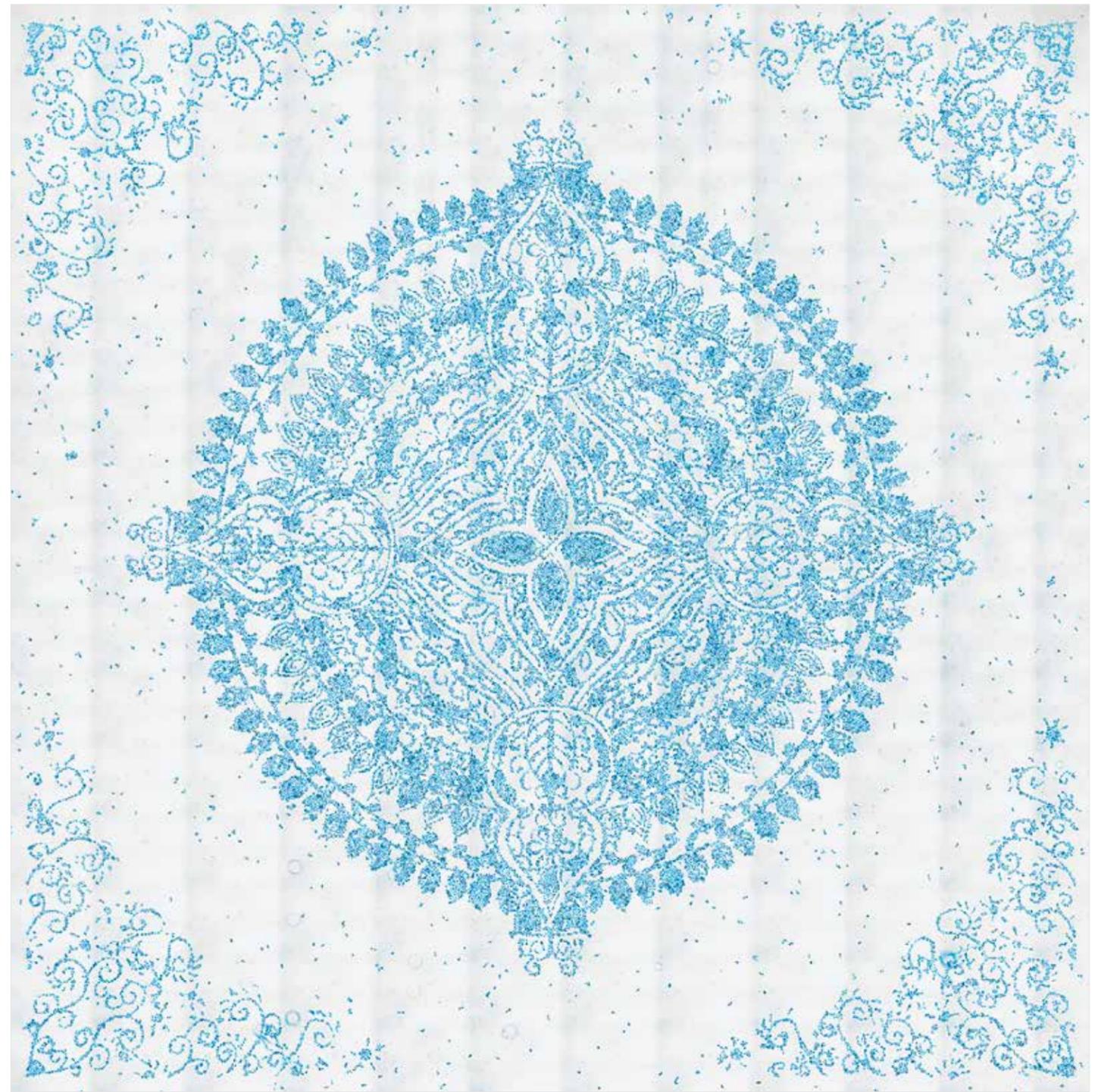
During my residency at the MIT Media Lab, I was able to pursue and develop ideas that I have been storing for many years. The dynamics of microbial growth was one of them. Partnering with Tal Danino, a synthetic biologist who researches microbes for cancer therapy, I learned about the science behind cancer studies and developed this series.

The study of cancer relies on the understanding of how healthy and diseased cells function in our bodies. Here, healthy liver cells (primary rat hepatocytes) and cancer cells (HeLa cells, cervical cancer) are transformed into images using micropatterning techniques. To make these images, a silicon stamp of the image was created using photolithography in a clean-room facility at MIT. This stamp was placed on a dish coated with collagen, a molecule known to stick to cells, and plasma was used to remove collagen except where the stamp is not present. Cells were then added to a culture dish and washed several times, resulting in an image with an approximate size of one centimeter and features on the order of the size of cells (10 micrometers) that are imaged on a microscope.





HEPÁTICAS [LIVER], 2014



PADRÃO HELA [HELA PATTERN], 2014



A criação artística é, para mim, a busca pela lucidez.  
For me, artistic creation is a search for clarity.

(Vik Muniz em entrevista a Diana Wechsler, publicada no catálogo da exposição "Vik Muniz: Buenos Aires", no Muntref [Museu da Universidade Tres de Febrero], em Buenos Aires, 2015.)

(Vik Muniz in an interview with Diana Wechsler, published in the catalog of the exhibition "Vik Muniz: Buenos Aires", held at Muntref [Museu da Universidade Tres de Febrero], in Buenos Aires, in 2015.)



1961

Vicente José de Oliveira Muniz nasce em São Paulo em 20 de dezembro. É filho único de Maria Celeste de Oliveira Muniz, telefonista, e de Vicente Lopes Muniz, garçom. Em seus primeiros anos, mora com os pais e os avós maternos no centro da cidade.

Vicente José de Oliveira Muniz is born in São Paulo on December 20. He is the only child of Maria Celeste de Oliveira Muniz, a telephone operator, and Vicente Lopes Muniz, a waiter. In his first years, he lives with his parents and maternal grandparents in the city's downtown district.

1968

Aprende a ler com sua avó, Ana Rocha de Oliveira, antes de ingressar na escola pública, não através do sistema fono-silábico mas sim memorizando a forma das palavras. Por isso desenha compulsivamente, mas demora a aprender a escrever.

Before entering public school, he learns to read with his grandmother Ana Rocha de Oliveira, memorizing the shape of the words. He draws compulsively, but takes time to learn how to write.

1975

O diretor da escola onde estuda o inscreve no festival estadual de artes de escolas públicas. É premiado no certame com bolsa parcial de desenho e escultura numa academia particular, onde permanece por três anos.

His school principle signs him up for a statewide public-school art festival, in which he wins a partial scholarship to learn drawing and sculpture at a private academy, where he studies for three years.

1979, 1980

Ingressa no curso de Publicidade e Propaganda na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), em São Paulo. Começa a trabalhar em uma pequena agência de anúncios.

He enrolls in the publicity and advertising course at Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), in São Paulo. He begins to work at a small advertising agency.

1982

É ferido na perna ao tentar apartar uma briga. Com a indenização que recebe do atirador compra uma passagem para os Estados Unidos. Inicialmente, hospeda-se na casa de uma tia materna, num subúrbio de Chicago. Realiza vários pequenos trabalhos para sobreviver e faz cursos de culinária e carpintaria.

He is wounded in his leg while trying to break up a fight. With the compensation he receives from the shooter he buys a ticket to the United States. At first, he stays in the house of a maternal aunt, in a suburb of Chicago. He does odd jobs to survive and takes courses in cooking and carpentry.

1983

Ao conhecer Nova York, durante os festejos da Independência americana, em 4 de julho, decide se mudar para a cidade. Instalado no East Village dois meses depois, trabalha em empregos variados. Interessado no universo do teatro, estuda à noite direção teatral e cenografia na New York University e na New School.

After visiting New York during the Fourth of July holiday he decides to move there. Residing in the East Village two months later, he works in a variety of jobs. Interested in theater, he takes night courses in theatrical direction and scenography at New York University and the New School.



1985, 1986

Empregado numa loja de molduras, realiza quadros decorativos à maneira dos mestres europeus e conhece pessoas do mundo das artes visuais. Impactado pela obra *Clara Serena Rubens* (1616), do pintor flamengo Peter Paul Rubens, que vê no Metropolitan Museum of Art, retoma a prática do desenho.

Working at a picture-frame store, he makes decorative paintings in the style of the European masters and meets people from the art world. Deeply moved by the work *Clara Serena Rubens* (1616), by Flemish painter Peter Paul Rubens, which he sees at the Metropolitan Museum of Art, he resumes the practice of drawing.

1987

Com o inglês John Lekay, seu colega na loja de molduras, divide um ateliê no Bronx, onde constrói esculturas, máquinas e instalações.

With British artist John Lekay, his coworker at the picture-frame store, he shares a studio in the Bronx, where he constructs sculptures, machines and installations.



1988

Expõe pela primeira vez suas esculturas no projeto *Gravity and blindness* [Gravidade e cegueira], na PS 122, no East Village. Conhece Stefan Stux, em cuja galeria, em Nova York, realiza sua primeira mostra individual.

He shows his sculptures for the first time at the project *Gravity and Blindness* at P.S 122, in the East Village. He meets Stefan Stux, in whose New York gallery he holds his first solo show.

1989

Com a exposição “Stutter” [Gaguejar], na Stux Gallery, inicia sua atividade de curador, que desenvolve paralelamente à sua carreira artística. Algumas de suas curadorias ganham reconhecimento internacional, como “Beyond the edges”, no Metropolitan Museum of Art (1998) e “Artist’s choice. Vik Muniz, Rebus”, no MoMA (2008), ambas em Nova York.

With the exhibition “Stutter”, at Stux Gallery, he begins his activity as a curator, which he develops in parallel with his artistic career, going on to curate various exhibitions of international impact, including “Beyond the Edges”, at the Metropolitan Museum of Art (1998), and “Artist’s Choice. Vik Muniz, Rebus”, at MoMA (2008), both in New York.

## 1990–1995



1990

Expõe fotografias pela primeira vez, com a série *The best of LIFE* [O melhor da (revista) Life], dando início à investigação sobre a natureza do conhecimento visual, que motiva toda sua obra. Iniciada em 1988, a série resulta da fotografia e ampliação com retícula dos desenhos realizados de memória de algumas das famosas fotos veiculadas pela revista americana Life.

He shows photographs for the first time, with the series *The Best of LIFE*, beginning his investigation into the nature of visual knowledge, which drives his entire oeuvre. Begun in 1988, the series consists of enlarged half-tone prints of drawings made from memory of famous photos featured in Life magazine.

1991, 1992

Retorna ao Brasil para aguardar a liberação do visto de residência norte-americano, que consegue no ano seguinte. Realiza sua primeira mostra individual no país, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, em São Paulo. Muda-se para Paris, onde permanece um ano e meio. De volta a Nova York, abandona a realização de esculturas para concentrar-se no registro fotográfico das obras, procedimento que adota a partir de então.

He returns to Brazil to wait for the issuance of his US green card, which he receives the following year. He holds his first solo show in Brazil, at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, in São Paulo. He moves to Paris, where he remains for a year and a half. After returning to New York, he gives up his sculpture making to concentrate on the photographic recording of artworks, a procedure that he adopts from then on.

1995

Expõe fotos da série *Imagens de arame*, na Galeria Camargo Vilaça, em São Paulo. Participa do Panorama da Arte Contemporânea Brasileira, nos museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro.

He shows photos from the *Pictures of Wires* series, at Galeria Camargo Vilaça, in São Paulo. He participates in the Panorama da Arte Contemporânea Brasileira, held at the Museu de Arte Moderna of São Paulo and that of Rio de Janeiro.

## 1996–1999



1996

A série *Crianças de açúcar*, feita a partir de fotografias de crianças em Saint Kitts, no Caribe, é mostrada pela primeira vez na Trícia Collins Contemporary Art, em Nova York, e torna-se um marco na obra do artista, pois com ela consolida sua opção estética e ganha amplo reconhecimento internacional.

The *Sugar Children* series, made based on photographs of children in Saint Kitts, in the Caribbean, is shown for the first time at Trícia Collins Contemporary Art, in New York, and becomes a milestone in the artist's oeuvre, since it consolidates his aesthetic choice and garners widespread international recognition.

1998

"Seeing is believing" [Ver é crer], no International Center of Photography – ICP, em Nova York é sua primeira mostra individual em espaço institucional relevante, com a qual conquista o segundo lugar no prêmio de Melhor Exposição de Fotografia. Participa da 24ª Bienal Internacional de São Paulo com a série *Aftermath* [O depois].

"Seeing Is Believing" at the International Center of Photography (ICP), in New York is his first solo show at an important institutional venue, and earns him the prize of second place in the Best Photography Exhibition category. He participates in the 24th Bienal de São Paulo with the series *Aftermath*.

144



1999

Ganha o prêmio Líderes Latinoamericanos para el Nuevo Milenio, da emissora CNN Time. Suas obras integram coletivas internacionais como "The museum as muse: artists reflect", no MoMA, Nova York. Inicia o projeto *Nuvens*, em que um pequeno avião alugado desenha, com sua fumaça, nuvens nos céus de diversas cidades norte-americanas.

He wins the Líderes Latinoamericanos para el Nuevo Milenio prize, from CNN Time. His works are featured at international group shows such as "The Museum as Muse: Artists Reflect", at MoMA, New York. He begins the *Clouds* project in which a small rented airplane draws pictures of clouds in the skies of various US cities.

145

## 2000–2003



2001

É o primeiro artista brasileiro a realizar mostra individual no Whitney Museum of American Art, em Nova York, onde apresenta a série *Pictures of dust* [Imagens de poeira], realizada especialmente para a exposição. Representa o Brasil na 49ª Bienal de Veneza, ao lado de Ernesto Neto. Lança o documentário *Worst possible illusion: the curiosity cabinet of Vik Muniz* [A pior ilusão possível: o gabinete de curiosidade de Vik Muniz], sobre sua obra e sua vida, com direção de Anne-Marie Russel.

He is the first Brazilian artist to hold a solo show at Whitney Museum of American Art, in New York, where he presents the series *Pictures of Dust*, produced especially for the exhibition. He represents Brazil at the 49th Venice Biennale, alongside Ernesto Neto. The documentary *Worst Possible Illusion: The Curiosity Cabinet of Vik Muniz*, by Anne-Marie Russel, is released.

2002, 2003

Paralelamente ao seu trabalho artístico, realiza atividades didáticas e acadêmicas, entre as quais, a de professor convidado de fotografia no Bard College e artista visitante no mestrado em artes da Universidade de Nova York. Por ocasião da exposição "Vik Muniz", no Museu d'Arte Contemporânea di Roma (Macro), é publicado o livro homônimo, de autoria do crítico italiano Germano Celant.

In parallel with his work as an artist, he carries out educational and academic activities, including as a visiting professor of photography at Bard College and a visiting artist in the Master of Arts program at New York University. On the occasion of the exhibition "Vik Muniz", at Museu d'Arte Contemporânea di Roma (MACRO), the homonymous book by Italian critic Germano Celant is published.

2003

Participa em três edições da TED Conference, na Califórnia, relevante evento que busca inspirar novos comportamentos e reflexões para o futuro da humanidade, com palestras de profissionais destacados nas áreas de tecnologia, entretenimento e design. A Biblioteca Nacional publica o livro *Obra incompleta*, reunindo a maior parte de sua produção até o momento, com textos de James Elkins, Moacir dos Anjos e Shelley Rice.

He participates in three conferences of TED, in California, an important event that seeks to inspire new behaviors and reflections about the future of humanity, with lectures by outstanding professionals in the areas of technology, entertainment and design. The Brazilian National Library publishes the book *Obra Incompleta*, covering the greatest part of his production up to that moment, with texts by James Elkins, Moacir dos Anjos and Shelley Rice.



2004

Com Fabio Ghivelder cria o Centro Espacial Vik Muniz, uma ideia que permite transformar parcerias comerciais em projetos sociais com jovens em situação de vulnerabilidade social.

With Fabio Ghivelder he creates the Centro Espacial Vik Muniz, an idea that allows commercial partnerships to be transformed into social projects involving young people in socially vulnerable situations

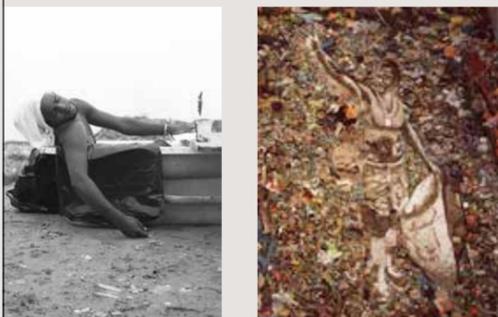
2005

Recebe os prêmios National Artist Award, concedido pelo Anderson Ranch Center, em Aspen, e o Villa de Madrid de Fotografia Kaulak 2005, da Prefeitura de Madri. Publica *Reflex: a Vik Muniz primer*, livro retrospectivo e autobiográfico, originalmente lançado em inglês, que empresta o nome à mostra itinerante por diversas cidades dos Estados Unidos e Canadá entre 2006 e 2007.

He receives the National Artist Award, conferred by Anderson Ranch Center, in Aspen, and the 2005 Villa de Madrid de Fotografia Kaulak prize, from the city government of Madrid. The book *Reflex: A Vik Muniz Primer* is published, a retrospective and autobiographical book originally released in English, which borrows its title from a traveling show held in various cities of the United States and Canada in 2006 and 2007.

Em parceria com a Vale do Rio Doce realiza a série de fotografias *Earthworks*, em que registra de um helicóptero desenhos feitos com tratores e escavadeiras em grandes áreas de mineração da companhia, em Minas Gerais e no Pará. O conjunto desses trabalhos é apresentado na mostra "The beautiful Earth" [A bela Terra], no Paço das Artes, em São Paulo e no Tokyo Wonder Site, na capital japonesa.

In partnership with Vale do Rio Doce he produces the series of photographs entitled *Earthworks*, consisting of aerial views of drawings made with tractors and excavators in large mining areas of the company, in Minas Gerais and in Pará. The set of these works is presented in the show "The Beautiful Earth", held at Paço das Artes, in São Paulo and at Tokyo Wonder Site, in the Japanese capital.



2008.2009

Inicia a série *Imagens de lixo*, projeto que realiza com os moradores, catadores e recicladores do Jardim Gramacho, maior depósito de lixo do mundo, no Rio de Janeiro. Começa as filmagens de *Lixo extraordinário* [Waste land], longa-metragem lançado em 2010. Em 2009, a exposição retrospectiva "Vik", no MAM, Rio de Janeiro; Masp, em São Paulo e Museu Inimá de Paula, Belo Horizonte, recebe mais de 300 mil visitantes. A editora Capivara lança *Vik Muniz, obra completa 1987-2009*, catálogo *raisonné* da obra do artista.

He begins his series *Pictures of Garbage*, a project carried out with the residents, trash pickers and recyclers of Jardim Gramacho, the largest trash dump in the world, in Rio de Janeiro. He starts to work on the filming of *Lixo extraordinário* [Waste Land], a feature-length film released in 2010. The retrospective exhibition "Vik", held at MAM, Rio de Janeiro, at MASP, in São Paulo, and at Museu Inimá de Paula, in Belo Horizonte, receives more than 300 thousand visitors. The Capivara publishing house releases *Vik Muniz, obra completa 1987-2009*, a catalog *raisonné* of the artist's oeuvre.

2010

*Lixo extraordinário* [Waste land], dirigido por Lucy Walker e codirigido por João Jardim e Karen Harley, recebe indicação ao Oscar de melhor documentário. O longa-metragem é vencedor de diversos prêmios internacionais, entre os quais o prêmio do público no Festival de Cine Sundance e o de Melhor Filme Internacional, no Festival Internacional de Cinema, em Berlim.

*Lixo extraordinário* [Waste land], directed by Lucy Walker and codirected by João Jardim and Karen Harley, is nominated for an Oscar in the Best Documentary category. The feature-length film wins various international prizes, including the Audience Award at the Sundance Film Festival and the award for Best International Film, at the Berlin International Cinema Festival.



MAM 2009



CASTELO [CASTLE] DE NEUSCHWANSTEIN

2010

Intensifica sua parceria com a ONG Spectaculu, dirigida por Gringo Cardia e Marisa Orth, da qual passa a ser diretor honorário. Convidado pela diretora Denise Sarraceni, produz três instalações feitas com 4,5 toneladas de lixo para a vineta de abertura da novela *Passione*, na Rede Globo, fazendo com que sua obra alcance milhões de telespectadores. A renda da venda dessas obras, assim como a de outras parcerias comerciais, é revertida para projetos sociais.

He intensifies his partnership with the NGO Spectaculu, directed by Gringo Cardia and Marisa Orth, becoming its honorary director. Invited by the director Denise Sarraceni, he produces three installations made with 4.5 tons of trash for the opening vignette of the novella *Passione*, on the Brazilian television network Rede Globo, making his work known to millions of television viewers. The income obtained from these works, as well as that of other commercial partnerships, is invested in social projects.

2012

Em reconhecimento à sua contribuição para a educação e para o desenvolvimento social por meio de sua carreira artística, a Unesco o nomeia embaixador da Boa Vontade, com a tarefa de divulgar as ações da entidade pelo mundo.

In recognition of his contribution, through his art, to education and social development, UNESCO appoints him as a Goodwill Ambassador, with the task of disseminating the entity's actions throughout the world.



ESCOLA DO VIDIGAL 2013



DESENHO ORIGINAL ORIGINAL DRAWING

2013.2014

Inicia, com recursos próprios, a construção da Escola do Vidigal, projeto pedagógico para crianças em idade pré-escolar no alto da comunidade do Rio de Janeiro. A escola busca incentivar o protagonismo infantil, tornando as crianças produtoras de arte e tecnologia. Interessado na exploração da intercessão entre arte, ciência e tecnologia, faz residência no MIT Média Lab (Massachusetts Institute of Technology), onde realiza as séries *Castelos de areia*, em colaboração com o pesquisador Marcelo Coelho e *Colônias*, em colaboração com o bioengenheiro Tal Danino.

With his own resources, he begins to construct the Escola do Vidigal, an educational project for preschool children in the favelas of Rio de Janeiro. The school aims to involve children in actions of self-realization, making them producers of art and technology. Interested in exploring intermediations between art, science and technology, he participates in a residency at MIT Media Lab (Massachusetts Institute of Technology), where he produces the Sandcastles series, in collaboration with researcher Marcelo Coelho, and Colonies, in collaboration with bioengineer Tal Danino.



MIT MEDIA LAB 2013



LAMPEDUSA 2015

2015

Recebe o prêmio Crystal, durante a reunião anual do Fórum Econômico Mundial, em Davos, oferecido a artistas que utilizam seu trabalho para dar visibilidade aos que não têm voz. Em 2014, lança *This is not a ball* [Isto não é uma bola], documentário sobre futebol que dirige com Juan Rendón.

He receives the Crystal Award, during the World Economic Forum, at Davos, conferred to artists who use their work to lend visibility to those who lack a voice. He releases *This Is Not a Ball*, a documentary about soccer directed by himself together with Juan Rendón, in 2014

Durante a 56ª Bienal de Veneza, lança ao mar sua obra *Lampedusa*, um barco de papel flutuante em grande escala, construído em madeira por artesãos venezianos, com a impressão de uma manchete que anuncia a trágica morte de centenas de imigrantes líbios em 2013. Por seu envolvimento em projetos de transformação social, é o artista homenageado pela Creative Time, fundação voltada para projetos de arte pública, com evento na catedral Saint John the Divine, em Nova York.

During the 56th Venice Biennale, he launches his floating installation *Lampedusa*, a large-scale paper boat constructed in wood by Venice craftsmen, bearing the oversized printed headline announcing the tragic death of hundreds of Libyan immigrants in 2013. For his involvement in projects of social transformation he is the honoree at the Spring Gala of Creative Time, a foundation devoted to projects of public art, held at St. John the Divine Cathedral, in New York.



Envelope Envelope, 2002-2006

**ENVELOPE** ENVELOPE
Desenhos de Sarzedo
[The Sarzedo Drawings], 2002–2006
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
60,5 x 86cm
Coleção do artista
Artist's collection

**FRIGIDEIRA** FRYING PAN
Sossego, Mina de Cobre
[Sossego, Copper Mine], 2002–2006
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
60,5 x 86cm
Coleção do artista
Artist's collection

**ÓCULOS** GLASSES
Desenhos de Sarzedo
[The Sarzedo Drawings], 2002–2006
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
60,5 x 86cm
Coleção do artista
Artist's collection

**CABIDE** HANGER
Desenhos de Sarzedo
[The Sarzedo Drawings], 2002–2006
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
60,5 x 86cm
Coleção do artista
Artist's collection

**CHAVE** KEY
Desenhos de Sarzedo
[The Sarzedo Drawings], 2002–2006
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
60,5 x 86cm
Coleção do artista
Artist's collection

**LÂMPADA** LIGHTBULB
Fazendão, Mina de Ferro
[Fazendão, Iron Mine], 2002–2006
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
60,5 x 86cm
Coleção do artista
Artist's collection

**CACHIMBO** PIPE
Desenhos de Sarzedo [The Sarzedo Drawings], 2002–2006
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
60,5 x 86cm
Coleção do artista
Artist's collection

**PRATO** PLATE
Azul, Mina de Manganês [Azul, Manganese Mine], 2002–2006
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
60,5 x 86cm
Coleção do artista
Artist's collection

**TESOURA** SCISSORS
Desenhos de Sarzedo
[The Sarzedo Drawings], 2002–2006
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
60,5 x 86cm
Coleção do artista
Artist's collection

**MEIA** SOCK
Desenhos de Sarzedo [The Sarzedo Drawings], 2002–2006
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
60,5 x 86cm
Coleção do artista
Artist's collection

**COLHER** SPOON
Desenhos de Sarzedo
[The Sarzedo Drawings], 2002–2006
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
60,5 x 86cm
Coleção do artista
Artist's collection

**DENTE** TOOTH
Desenhos de Sarzedo
[The Sarzedo Drawings], 2002–2006
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
60,5 x 86cm
Coleção do artista
Artist's collection

**APITO** Whistle
Carajás N4, Mina de Ferro
[Carajás N4, Iron Mine], 2002–2006
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
60,5 x 86cm
Coleção do artista
Artist's collection

**CHAVE DE PORCA** WRENCH
Carajás N4, Mina de Ferro
[Carajás N4, Iron Mine], 2002–2006
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
60,5 x 86cm
Coleção do artista
Artist's collection

**CHUPETA** PACIFIER
Carajás N4, Mina de Ferro [Carajás N4, Iron Mine], 2002–2006
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
60,5 x 86cm
Coleção do artista
Artist's collection

**IMAGENS DE PIGMENTO**
**PICTURES OF PIGMENT**
p.89 detalhe [detail]
p.91
**DEATH AND LIFE**
AFTER GUSTAV KLIMT, 2006
Cópia cromogênica
Chromogenic print
180,34 x 123,19cm
Coleção do artista
Artist's collection

**IMAGENS DE PAPEL**
**PICTURES OF PAPER**
p.93 detalhe [detail]
p.94
**NORTHEASTER,**
AFTER WINSLOW HOMER, 2010
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
180,34 x 265,68cm
Coleção do artista
Artist's collection

p.95
**DALLAS MILL, HUNTSVILLE: 1910,**
AFTER LEWIS HINE, 2008
Cópia fotográfica de emulsão de prata digital
Silver LE print
121,92 x 175,26cm
Coleção do artista
Artist's collection

p.95
**MULTIDÃO EM CONEY ISLAND,**
**TEMPERATURA 32°C, ELES**
**CHEGARAM CEDO E FICARAM**
**ATÉ TARDE, JULHO DE 1940**
CROWD AT CONEY ISLAND, TEMPERATURE 89º, THEY CAME EARLY AND THEY STAYED LATE, JULY 1940
AFTER WEEGEE, 2009
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
180,34 x 231,14cm
Coleção do artista
Artist's collection

**IMAGENS DE REVISTA 2**
**PICTURES OF MAGAZINE 2**
p.97 detalhe [detail]
p.98
**ZEBRA,**
AFTER GEORGE STUBBS, 2011
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
269,88 x 180,34cm
Coleção do artista
Artist's collection

p.99
**AFTER BREAKFAST,**
AFTER ELIN DANIELSON GAMBOGI, 2013
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
180,34 x 263,65cm
Coleção do artista
Artist's collection

**GORDIAN PUZZLES**
**QUEBRA-CABEÇAS GÓRDIOS**
p.101 detalhe [detail],
p.102-p.103
**GARDEN OF EARTHLY DELIGHTS,**
AFTER H. BOSH, 2008
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
194,82 x 342,9cm
Coleção do artista
Artist's collection

**MONADS**
**TRABALHOS MONÁDICOS**
p.105 detalhe [detail]
p.107
**SOLDADINHO DE BRINQUEDO**
TOY SOLDIER, 2003
Cópia cromogênica
Chromogenic print
233,68 x 182,88cm
Coleção do artista
Artist's collection

**WEIMAR FILES**
p.109 detalhe [detail]
p.111
**WEIMAR FILES, 2004–2007**
478 cópias fotográficas de emulsão de prata (com interferências)
478 Gelatin silver prints (with interferences)
20.3 x 25.4cm cada [each]
Coleção do artista
Artist's collection

**IMAGENS DE SUCATA**
**PICTURES OF JUNK**

p.113 detalhe [detail]

Imagens de Revista 2, 2004-2007

**IMAGENS DE REVISTA 2**
**PICTURES OF MAGAZINE 2**
p.97 detalhe [detail]
p.98
**ZEBRA,**
AFTER GEORGE STUBBS, 2011
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
269,88 x 180,34cm
Coleção do artista
Artist's collection

p.99
**AFTER BREAKFAST,**
AFTER ELIN DANIELSON GAMBOGI, 2013
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
180,34 x 263,65cm
Coleção do artista
Artist's collection

**GORDIAN PUZZLES**
**QUEBRA-CABEÇAS GÓRDIOS**
p.101 detalhe [detail],
p.102-p.103
**GARDEN OF EARTHLY DELIGHTS,**
AFTER H. BOSH, 2008
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
194,82 x 342,9cm
Coleção do artista
Artist's collection

**MONADS**
**TRABALHOS MONÁDICOS**
p.105 detalhe [detail]
p.107
**SOLDADINHO DE BRINQUEDO**
TOY SOLDIER, 2003
Cópia cromogênica
Chromogenic print
233,68 x 182,88cm
Coleção do artista
Artist's collection

**WEIMAR FILES**
p.109 detalhe [detail]
p.111
**WEIMAR FILES, 2004–2007**
478 cópias fotográficas de emulsão de prata (com interferências)
478 Gelatin silver prints (with interferences)
20.3 x 25.4cm cada [each]
Coleção do artista
Artist's collection

**IMAGENS DE SUCATA**
**PICTURES OF JUNK**

p.113 detalhe [detail]

Imagens de Revista 2, 2004-2007

**IMAGENS DE REVISTA 2**
**PICTURES OF MAGAZINE 2**
p.97 detalhe [detail]
p.98
**ZEBRA,**
AFTER GEORGE STUBBS, 2011
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
269,88 x 180,34cm
Coleção do artista
Artist's collection

p.99
**AFTER BREAKFAST,**
AFTER ELIN DANIELSON GAMBOGI, 2013
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
180,34 x 263,65cm
Coleção do artista
Artist's collection

**GORDIAN PUZZLES**
**QUEBRA-CABEÇAS GÓRDIOS**
p.101 detalhe [detail],
p.102-p.103
**GARDEN OF EARTHLY DELIGHTS,**
AFTER H. BOSH, 2008
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
194,82 x 342,9cm
Coleção do artista
Artist's collection

**MONADS**
**TRABALHOS MONÁDICOS**
p.105 detalhe [detail]
p.107
**SOLDADINHO DE BRINQUEDO**
TOY SOLDIER, 2003
Cópia cromogênica
Chromogenic print
233,68 x 182,88cm
Coleção do artista
Artist's collection

**WEIMAR FILES**
p.109 detalhe [detail]
p.111
**WEIMAR FILES, 2004–2007**
478 cópias fotográficas de emulsão de prata (com interferências)
478 Gelatin silver prints (with interferences)
20.3 x 25.4cm cada [each]
Coleção do artista
Artist's collection

**IMAGENS DE SUCATA**
**PICTURES OF JUNK**

p.113 detalhe [detail]

Imagens de Revista 2, 2004-2007

**IMAGENS DE REVISTA 2**
**PICTURES OF MAGAZINE 2**
p.97 detalhe [detail]
p.98
**ZEBRA,**
AFTER GEORGE STUBBS, 2011
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
269,88 x 180,34cm
Coleção do artista
Artist's collection

p.99
**AFTER BREAKFAST,**
AFTER ELIN DANIELSON GAMBOGI, 2013
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
180,34 x 263,65cm
Coleção do artista
Artist's collection

**GORDIAN PUZZLES**
**QUEBRA-CABEÇAS GÓRDIOS**
p.101 detalhe [detail],
p.102-p.103
**GARDEN OF EARTHLY DELIGHTS,**
AFTER H. BOSH, 2008
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
194,82 x 342,9cm
Coleção do artista
Artist's collection

**MONADS**
**TRABALHOS MONÁDICOS**
p.105 detalhe [detail]
p.107
**SOLDADINHO DE BRINQUEDO**
TOY SOLDIER, 2003
Cópia cromogênica
Chromogenic print
233,68 x 182,88cm
Coleção do artista
Artist's collection

**WEIMAR FILES**
p.109 detalhe [detail]
p.111
**WEIMAR FILES, 2004–2007**
478 cópias fotográficas de emulsão de prata (com interferências)
478 Gelatin silver prints (with interferences)
20.3 x 25.4cm cada [each]
Coleção do artista
Artist's collection

**IMAGENS DE SUCATA**
**PICTURES OF JUNK**

p.113 detalhe [detail]

Imagens de Revista 2, 2004-2007

p.115
**NARCISSUS,**
AFTER CARAVAGGIO, 2005
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
224,79 x 180,34cm
Coleção do artista
Artist's collection

p.116–p.117
**VW BEETLE,**
AFTER ANDY WARHOL, 2009
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
207,1 x 180,34cm cada [each]
Coleção do artista
Artist's collection

**WWW (MAPA-MÚNDI)**
[WORLD MAP], 2008
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
149,23 x 101,6cm cada [each]
Coleção do artista
Artist's collection

**IMAGENS DE LIXO**
**PICTURES OF GARBAGE**
p.119 detalhe [detail]
p.120
**MULHER PASSANDO ROUPA (ISIS)**
WOMAN IRONING, 2008
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
143 x 101,6cm
Coleção do artista
Artist's collection

p.121
**MÃE E FILHOS (SUELLEN)**
MOTHER AND CHILDREN, 2008
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
131,6 x 101,6cm
Coleção do artista
Artist's collection

p.121
**A CIGANA (MAGNA)**
THE GIPSY, 2008
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
131,32 x 106,43cm
Coleção do artista
Artist's collection

p.121
**A CARREGADORA (IRMÃ)**
THE BEARER, 2008
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
132,8 x 101,6cm
Coleção do artista
Artist's collection

p.121
**ATLAS (CARLÃO),** 2008

p.121
**MEDUSA MARINARA,** 1997

p.122
**DUAS VACAS**

p.122
**MULHER PASSANDO ROUPA (ISIS)**

p.122
**WOMAN IRONING,** 2008

Imagens de Revista 2, 2004-2007

p.121
**ATLAS (CARLÃO),** 2008
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
129,29 x 101,6cm
Coleção do artista
Artist's collection

**MARAT (SEBASTIÃO),** 2008
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
129,54 x 101,6cm
Coleção do artista
Artist's collection

**O SEMEADOR (ZUMBI)**
THE SOWER, 2008
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
131,32 x 101,63cm
Coleção do artista
Artist's collection

**IMAGENS FORA DE SÉRIE**
**NON SERIAL**

p.122
**MEDUSA MARINARA,** 1997
Cópia fotográfica por oxidação de corantes
Cibachrome print
Ø 66,4cm
Coleção do artista
Artist's collection

p.122
**DUAS VACAS**
TWO COWS, 1997
Cópia fotográfica de emulsão de prata com viragem
Toned gelatin silver print
35,56 x 27,94cm
Coleção do artista
Artist's collection

p.123 detalhe [detail]
**CHE, AFTER ALBERTO KORDA**
Black Beans [Feijão Preto], 2000
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
150,11 x 119,89cm
Coleção do artista
Artist's collection

**AUDIÇÕES** (Quatro Rostos Emoldurados)
AUDITIONS [Four Framed Faces], 2006
Fotogravura
Photogravure
60,96 x 50,17cm
Coleção do artista
Artist's collection

p.125 detalhe [detail]
p.126
**CASAL COUPLE,** 2014
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
185 x 180cm
Cortesia do artista e da Galeria Nara Roesler
Artist and Galeria Nara Roesler courtesy

p.127
**BICICLETA NOVA**
NEW BICYCLE, 2014
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
180 x 225cm
Cortesia do artista e da Galeria Nara Roesler
Artist and Galeria Nara Roesler courtesy

p.129 detalhe [detail]
p.130
**RIO DE JANEIRO,** 2013
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
180,3 x 240,3cm
Cortesia do artista e da Galeria Nara Roesler
Artist and Galeria Nara Roesler courtesy

p.131
**SÃO PAULO,** 2014
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
180 x 245cm
Cortesia do artista e da Galeria Nara Roesler
Artist and Galeria Nara Roesler courtesy

p.133 detalhe [detail]
p.134
**SANDCASTLE #10,** 2014
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
180.3 x 220.7cm
Cortesia do artista e da Galeria Nara Roesler
Artist and Galeria Nara Roesler courtesy

p.135
**SANDCASTLE #4,** 2013
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
180,3 x 221cm
Cortesia do artista e da Galeria Nara Roesler
Artist and Galeria Nara Roesler courtesy

p.137 detalhe [detail]
p.138
**LIVER (HEPATOCYTES)**

**CELL PATTERN 1**
HEPÁTICAS (HEPATÓCITOS)

**PADRÃO** CELULAR 1, 2014
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
180,3 x 180,2cm
Cortesia do artista e da Galeria Nara Roesler
Artist and Galeria Nara Roesler courtesy

p.139
**HELA PATTERN 15**

**PADRÃO** HELA 15, 2014
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
180,3 x 180,3cm
Cortesia do artista e da Galeria Nara Roesler
Artist and Galeria Nara Roesler courtesy

p.139
**POSTCARDS FROM NOWHERE**

**CARTÕES-POSTAIS DE LUGAR**

**NENHUM**

p.129 detalhe [detail]
p.130
**RIO DE JANEIRO,** 2013
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
180,3 x 240,3cm
Cortesia do artista e da Galeria Nara Roesler
Artist and Galeria Nara Roesler courtesy

p.131
**SÃO PAULO,** 2014
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
180 x 245cm
Cortesia do artista e da Galeria Nara Roesler
Artist and Galeria Nara Roesler courtesy

p.133 detalhe [detail]
p.134
**SANDCASTLE #10,** 2014
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
180.3 x 220.7cm
Cortesia do artista e da Galeria Nara Roesler
Artist and Galeria Nara Roesler courtesy

p.135
**SANDCASTLE #4,** 2013
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
180,3 x 221cm
Cortesia do artista e da Galeria Nara Roesler
Artist and Galeria Nara Roesler courtesy

p.137 detalhe [detail]
p.138
**LIVER (HEPATOCYTES)**

**CELL PATTERN 1**
HEPÁTICAS (HEPATÓCITOS)

**PADRÃO** CELULAR 1, 2014
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
180,3 x 180,2cm
Cortesia do artista e da Galeria Nara Roesler
Artist and Galeria Nara Roesler courtesy

p.139
**HELA PATTERN 15**

**PADRÃO** HELA 15, 2014
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
180,3 x 180,3cm
Cortesia do artista e da Galeria Nara Roesler
Artist and Galeria Nara Roesler courtesy

p.139
**POSTCARDS FROM NOWHERE**

**CARTÕES-POSTAIS DE LUGAR**

**NENHUM**

Imagens de Revista 2, 2004-2007

p.125 detalhe [detail]
p.126
**CASAL COUPLE,** 2014
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
185 x 180cm
Cortesia do artista e da Galeria Nara Roesler
Artist and Galeria Nara Roesler courtesy

p.127
**BICICLETA NOVA**
NEW BICYCLE, 2014
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
180 x 225cm
Cortesia do artista e da Galeria Nara Roesler
Artist and Galeria Nara Roesler courtesy

**POSTCARDS FROM NOWHERE**
**CARTÕES-POSTAIS DE LUGAR**
**NENHUM**

p.129 detalhe [detail]
p.130
**RIO DE JANEIRO,** 2013
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
180,3 x 240,3cm
Cortesia do artista e da Galeria Nara Roesler
Artist and Galeria Nara Roesler courtesy

p.131
**SÃO PAULO,** 2014
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
180 x 245cm
Cortesia do artista e da Galeria Nara Roesler
Artist and Galeria Nara Roesler courtesy

**SANDCASTLES**
**CASTELOS DE AREIA**
p.133 detalhe [detail]
p.134
**SANDCASTLE #10,** 2014
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
180.3 x 220.7cm
Cortesia do artista e da Galeria Nara Roesler
Artist and Galeria Nara Roesler courtesy

p.135
**SANDCASTLE #4,** 2013
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
180,3 x 221cm
Cortesia do artista e da Galeria Nara Roesler
Artist and Galeria Nara Roesler courtesy

p.137 detalhe [detail]
p.138
**LIVER (HEPATOCYTES)**

**CELL PATTERN 1**
HEPÁTICAS (HEPATÓCITOS)

**PADRÃO** CELULAR 1, 2014
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
180,3 x 180,2cm
Cortesia do artista e da Galeria Nara Roesler
Artist and Galeria Nara Roesler courtesy

p.139
**HELA PATTERN 15**

**PADRÃO** HELA 15, 2014
Cópia cromogênica digital
Digital C-print
180,3 x 180,3cm
Cortesia do artista e da Galeria Nara Roesler
Artist and Galeria Nara Roesler courtesy

p.139
**POSTCARDS FROM NOWHERE**

**CARTÕES-POSTAIS DE LUGAR**

**NENHUM**

## CRÉDITOS CREDITS

<b>CONSELHO ADMINISTRATIVO E FISCAL DO MUSEU VALE</b> MUSEU VALE ADMINISTRATIVE AND FISCAL COUNCIL	<b>MUSEU VALE</b>	<b>EXPOSIÇÃO</b> EXHIBITION		<b>CATÁLOGO</b> CATALOGUE	<b>FUNDAÇÃO VALE</b>	<b>DIRETORA-PRESIDENTE</b> DIRECTOR-PRESIDENT	<b>VALE</b>
	<b>DIRETOR</b> DIRECTOR Ronaldo Barbosa	<b>CURADORIA</b> CURATORSHIP Vik Muniz	<b>EXPOGRAFIA</b> EXHIBITION DESIGN Leila Scaf Rodrigues		<b>COORDENAÇÃO</b> COORDINATOR Maria Clara Rodrigues	<b>Isis Pagy</b>	<b>PRESIDENTE</b> PRESIDENT Murilo Ferreira
<b>CONSELHO ADMINISTRATIVO</b> ADMINISTRATIVE COUNCIL	<b>GERENTE ADMINISTRATIVA E FINANCEIRA</b> ADMINISTRATIVE AND FINANCIAL MANAGER	<b>EQUIPE STUDIO VIK MUNIZ</b> VIK MUNIZ STUDIO TEAM Erika Benincasa (Nova York) Fabio Ghivelder (Rio de Janeiro)	<b>MUSEOLOGIA</b> MUSEOLOGISTS Heloisa Biancalana [São Paulo] Rachel Diniz Ferreira [Vitória] Sandra Sautter [Rio de Janeiro]	<b>PRODUÇÃO EDITORIAL</b> EDITORIAL PRODUCER Priscilla Gontijo Leite	<b>PRESIDENTE</b> PRESIDENT Vania Somavilla	<b>DIRETOR-EXECUTIVO</b> EXECUTIVE DIRECTOR Luiz Gustavo Gouvea	<b>DIRETOR-EXECUTIVO DE FERROSOS E ESTRATÉGIA</b> EXECUTIVE DIRECTOR, FERROUS MATERIALS AND STRATEGY José Carlos Martins
<b>PRESIDENTE</b> PRESIDENT Maurício Max	<b>COORDENADORA DE ARTE-EDUCAÇÃO</b> ART EDUCATION COORDINATOR Ruth Guedes	<b>COORDENAÇÃO</b> COORDINATOR Maria Clara Rodrigues	<b>ARTE-EDUCADORA CONVIDADA</b> GUEST ART EDUCATOR Rosane Catanhede	<b>DESIGN GRÁFICO</b> GRAPHIC DESIGN Glória Afflalo e Helena Varella [a+a design e produção]	<b>CONSELHEIROS</b> COUNSELORS Luiz Eduardo Lopes Marconi Vianna Zenaldo Oliveira Antonio Padovezi Alberto Ninio Ricardo Mendes Luiz Fernando Landeiro Luiz Mello	<b>GERÊNCIA GERAL DE ESPORTE, CULTURA, GERAÇÃO DE TRABALHO E RENDA, E ESTAÇÃO CONHECIMENTO</b> GENERAL MANAGER FOR SPORTS, CULTURE, LABOR AND INCOME DEVELOPMENT AND KNOWLEDGE STATION Marco Barros	<b>DIRETOR DO DEPARTAMENTO DE PELOTIZAÇÃO</b> DIRECTOR, PELLETIZING DEPARTMENT Maurício Max
<b>CONSELHEIROS</b> COUNSELORS Ana Coeli de Oliveira Piovesan Carlos Quartieri Eugênio José Faria da Fonseca Fábio Costa Brasileiro da Silva Luiz Gustavo Garioli Gouvêa Maria Alice Paoliello Lindenberg	<b>PRODUTORA</b> PRODUCER Diester Fernandes	<b>PRODUÇÃO EXECUTIVA</b> EXECUTIVE PRODUCER Andreia Alves	<b>ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO</b> PRESS LIAISON Meio e Imagem Comunicação	<b>TEXTOS</b> TEXTS Vik Muniz Ileana Pradilla Ceron	<b>EQUIPE STUDIO VIK MUNIZ</b> VIK MUNIZ STUDIO TEAM Erika Benincasa (Nova York) Fabio Ghivelder (Rio de Janeiro)	<b>DEVELOPMENT AND KNOWLEDGE STATION</b> Marco Barros	<b>DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES COM COMUNIDADE</b> DEPARTMENT OF COMMUNITY RELATIONS
<b>CONSELHO FISCAL</b> FISCAL COUNCIL	<b>MUSEÓLOGA</b> MUSEOLOGIST Agnes Scolforo	<b>PRODUÇÃO EDITORIAL</b> EDITORIAL PRODUCER Priscilla Gontijo Leite	<b>ASSESSORIA JURÍDICA</b> LEGAL COUNSEL Gustavo Martins de Almeida Advogados	<b>EQUIPE STUDIO VIK MUNIZ</b> VIK MUNIZ STUDIO TEAM Erika Benincasa (Nova York) Fabio Ghivelder (Rio de Janeiro)	<b>CONSELHO FISCAL</b> FISCAL COUNCIL <b>PRESIDENTE</b> PRESIDENT Murilo Muller	<b>GERÊNCIA DE CULTURA E ATIVOS</b> CULTURAL AND ASSETS MANAGEMENT Eduardo Maciel Bianca Mazurec Rodrigo Silva Barreto	<b>DIRETORA DE RELAÇÕES COM COMUNIDADE</b> DIRECTOR, COMMUNITY RELATIONS Isis Pagy
<b>PRESIDENTE</b> PRESIDENT Giuliano Santos	<b>AUXILIARES ADMINISTRATIVOS E FINANCEIROS</b> ADMINISTRATIVE AND FINANCIAL ASSISTANTS Bruno Mota Fagner Chaves	<b>IDENTIDADE VISUAL</b> VISUAL IDENTITY Glória Afflalo [a+a design e produção]	<b>MONTAGEM DAS OBRAS DE ARTE</b> SETUP OF ARTWORKS Tuca Sarmento Danilo Porphirio de Almeida Diogo Correa Rodrigo Barros dos Santos	<b>REVISÃO E PADRONIZAÇÃO DE TEXTO</b> PROOFREADING AND COPYEDITING Rosalina Gouveia	<b>REVISÃO E PADRONIZAÇÃO DE TEXTO</b> PROOFREADING AND COPYEDITING Rosalina Gouveia	<b>INTERSECTORIAIS</b> GENERAL MANAGER, INTERSECTORIAL RELATIONS Andreia Rabetim	<b>DIRETORA DE RELAÇÕES COM COMUNIDADE</b> DIRECTOR, COMMUNITY RELATIONS Isis Pagy
<b>CONSELHEIROS</b> COUNSELORS Leonardo Gava Rodrigo Lauria de Castro Loureiro	<b>AUXILIAR DE PRODUÇÃO</b> PRODUCTION ASSISTANT André Leão	<b>TRADUÇÃO</b> TRANSLATION [Inglês-Português, English-Portuguese] Beatriz Horta [Português-Inglês, Portuguese-English] John Norman	<b>TRANSPORTE DAS OBRAS DE ARTE</b> ARTWORKS TRANSPORTATION Alves Tegam Macimport Neocargo	<b>TRADUÇÃO</b> TRANSLATION [Inglês-Português, English-Portuguese] Beatriz Horta [Português-Inglês, Portuguese-English] John Norman	<b>CONSELHEIROS</b> COUNSELORS Cleber Santiago Benjamin Moro Felipe Peres Lino Barbosa Vera Schneider	<b>GERÊNCIA GERAL DE RELAÇÕES INTERSECTORIAIS</b> GENERAL MANAGER, INTERSECTORIAL RELATIONS Andreia Rabetim	<b>GERENTE GERAL DE TERRITÓRIOS SUL</b> GENERAL MANAGER, SOUTHERN TERRITORIES Christiana Costa
	<b>PROGRAMA EDUCATIVO</b> EDUCATIONAL PROGRAM Carla Santos Claudia Oliveira Helton Gomes Jonathan Schmidel Jordana Caetano Rafaela Ribeiro Weverson Tertuliano	<b>REVISÃO E PADRONIZAÇÃO DE TEXTO</b> PROOFREADING AND COPYEDITING Rosalina Gouveia	<b>SEGURO DAS OBRAS DE ARTE</b> ARTWORKS INSURANCE Pro Affinité Consultoria e Corretagem de Seguros	<b>TRADUÇÃO</b> TRANSLATION [Inglês-Português, English-Portuguese] Beatriz Horta [Português-Inglês, Portuguese-English] John Norman	<b>CONSELHO CONSULTIVO</b> ADVISORY COUNCIL <b>PRESIDENTE</b> PRESIDENT Murilo Ferreira (CEO Vale)	<b>DESENVOLVIMENTO INSTITUCIONAL</b> INSTITUTIONAL DEVELOPMENT Vivian Medeiros Felipe Silva Lacerda	<b>GERENTE DE RELAÇÕES COM COMUNIDADE DO ESPÍRITO SANTO</b> COMMUNITY RELATIONS MANAGER, ESPÍRITO SANTO Daniel Rocha Pereira
	<b>ATENDENTE</b> ATTENDANT Regiane Vervloet	<b>TRADUÇÃO</b> TRANSLATION [Inglês-Português, English-Portuguese] Beatriz Horta [Português-Inglês, Portuguese-English] John Norman	<b>EXECUÇÃO CENOTÉCNICA</b> EXHIBITION DESIGN INSTALLATION Francischetto Comércio e Indústria de Madeiras	<b>TRADUÇÃO</b> TRANSLATION [Inglês-Português, English-Portuguese] Beatriz Horta [Português-Inglês, Portuguese-English] John Norman	<b>CONSELHEIROS</b> COUNSELORS Danilo Santos da Miranda Dom Flávio Giovenale Luis Phelipe Andrés Paula Porta Santos Paulo Niemeyer Filho Sílvio Meira	<b>INTERSECTORIAIS</b> GENERAL MANAGER, INTERSECTORIAL RELATIONS Andreia Rabetim	<b>GERENTE DE RELAÇÕES COM COMUNIDADE DO ESPÍRITO SANTO</b> COMMUNITY RELATIONS ANALYST, ESPÍRITO SANTO Andressa Azevedo
	<b>ESTAGIÁRIOS ADMINISTRATIVOS E FINANCEIROS</b> ADMINISTRATIVE AND FINANCIAL INTERNS Thiago Simões	<b>TRADUÇÃO</b> TRANSLATION [Inglês-Português, English-Portuguese] Beatriz Horta [Português-Inglês, Portuguese-English] John Norman	<b>ILUMINAÇÃO E EQUIPAMENTOS AUDIOVISUAIS</b> LIGHTING AND AUDIOVISUAL EQUIPMENTS BeLight	<b>TRADUÇÃO</b> TRANSLATION [Inglês-Português, English-Portuguese] Beatriz Horta [Português-Inglês, Portuguese-English] John Norman	<b>CONSELHEIROS</b> COUNSELORS Danilo Santos da Miranda Dom Flávio Giovenale Luis Phelipe Andrés Paula Porta Santos Paulo Niemeyer Filho Sílvio Meira	<b>INTERSECTORIAIS</b> GENERAL MANAGER, INTERSECTORIAL RELATIONS Andreia Rabetim	<b>DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO</b> COMMUNICATIONS DEPARTMENT
	<b>ESTAGIÁRIO DE PRODUÇÃO</b> PRODUCTION INTERN Allan Sales	<b>TRADUÇÃO</b> TRANSLATION [Inglês-Português, English-Portuguese] Beatriz Horta [Português-Inglês, Portuguese-English] John Norman	<b>PINTURA</b> WALL PAINTING Adalto Corrêa dos Santos	<b>TRADUÇÃO</b> TRANSLATION [Inglês-Português, English-Portuguese] Beatriz Horta [Português-Inglês, Portuguese-English] John Norman	<b>CONSELHEIROS</b> COUNSELORS Danilo Santos da Miranda Dom Flávio Giovenale Luis Phelipe Andrés Paula Porta Santos Paulo Niemeyer Filho Sílvio Meira	<b>INTERSECTORIAIS</b> GENERAL MANAGER, INTERSECTORIAL RELATIONS Andreia Rabetim	<b>DIRETOR DE COMUNICAÇÃO</b> COMMUNICATIONS DIRECTOR Paulo Henrique Soares
	<b>ESTAGIÁRIOS DO PROGRAMA EDUCATIVO</b> EDUCATIONAL PROGRAM INTERNS Felipe Mohandas de Menezes Baul Jessica Braun Elias Lara Carlos Silva Miguel Soares Romanelli	<b>TRADUÇÃO</b> TRANSLATION [Inglês-Português, English-Portuguese] Beatriz Horta [Português-Inglês, Portuguese-English] John Norman	<b>REGISTRO FOTOGRAFICO</b> PHOTOGRAPHIC RECORDING Gui Castor	<b>TRADUÇÃO</b> TRANSLATION [Inglês-Português, English-Portuguese] Beatriz Horta [Português-Inglês, Portuguese-English] John Norman	<b>CONSELHEIROS</b> COUNSELORS Danilo Santos da Miranda Dom Flávio Giovenale Luis Phelipe Andrés Paula Porta Santos Paulo Niemeyer Filho Sílvio Meira	<b>INTERSECTORIAIS</b> GENERAL MANAGER, INTERSECTORIAL RELATIONS Andreia Rabetim	<b>GERENTE REGIONAL DE COMUNICAÇÃO DO ESPÍRITO SANTO</b> REGIONAL COMMUNICATIONS MANAGER FOR ESPÍRITO SANTO Mauricio Manzali
	<b>APRENDIZES</b> APPRENTICES Bárbara Alves Carvalho Bruno Santos Fernandes Felipe Mendes Gomes da Sorreição Fernando Moura Soares Iuri Vitor Dias Lorena de Arruda Pardino Paulo Renato Alves de Oliveira Tiago Espindula Dias Vitor Daniel Ferreira Nunes Wagner Mereles Ventura	<b>TRADUÇÃO</b> TRANSLATION [Inglês-Português, English-Portuguese] Beatriz Horta [Português-Inglês, Portuguese-English] John Norman	<b>REGISTRO VIDEAGRÁFICO</b> VIDEO RECORDING Olhos Coloridos	<b>TRADUÇÃO</b> TRANSLATION [Inglês-Português, English-Portuguese] Beatriz Horta [Português-Inglês, Portuguese-English] John Norman	<b>CONSELHEIROS</b> COUNSELORS Danilo Santos da Miranda Dom Flávio Giovenale Luis Phelipe Andrés Paula Porta Santos Paulo Niemeyer Filho Sílvio Meira	<b>INTERSECTORIAIS</b> GENERAL MANAGER, INTERSECTORIAL RELATIONS Andreia Rabetim	<b>ASSESSORIA DE IMPRENSA</b> PRESS LIAISON Elaine Vieira Marcone Andrade Marta Moreira
		<b>MUSEU VALE</b> Antiga Estação Pedro Nolasco, s/n Argolas 29114-920 Vila Velha ES Brasil Tel. 55 27 3333-2484 www.museumvale.com		<b>CONSELHEIROS</b> COUNSELORS Danilo Santos da Miranda Dom Flávio Giovenale Luis Phelipe Andrés Paula Porta Santos Paulo Niemeyer Filho Sílvio Meira	<b>CONSELHEIROS</b> COUNSELORS Danilo Santos da Miranda Dom Flávio Giovenale Luis Phelipe Andrés Paula Porta Santos Paulo Niemeyer Filho Sílvio Meira	<b>GERÊNCIA GERAL DE RELAÇÕES INTERSECTORIAIS</b> GENERAL MANAGER, INTERSECTORIAL RELATIONS Andreia Rabetim	<b>GERÊNCIA DE PATROCÍNIOS</b> SPONSORSHIP MANAGEMENT Christiana Saldanha Flávia Rocha Willman Miranda Eveline Maria

## AGRADECIMENTOS ACKNOWLEDGMENTS

MUSEO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE  
TRES DE FEBRERO – MUNTREF

DIREÇÃO MUNTREF MUNTREF DIRECTION

Aníbal Y. Jozami

CURADORIA MUNTREF MUNTREF CURATORSHIP

Diana B. Wechsler

IVORYPRES

COORDENAÇÃO EDITORIAL IVORYPRESS

IVORYPRESS EDITORIAL COORDINATION

Jessica Ruiz

GALERIA NARA ROESLER

Nara Roesler

ACERVO GALERIA NARA ROESLER

NARA ROESLER GALLERY ART COLLECTION

Lydia de Santis

02 FILMES

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE

SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

---

S512

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper

Lorem ipsum  
156p. : il.

Texto em português com tradução para o inglês  
ISBN 978-85-88742-54-3

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volu

12-8052. CDD: 508.81  
CDU: 551.7(213.54)

31.10.12 07.11.12 040430

---

## **COLOFON**

Lorem ipsum dolor sit amet,  
consectetur adipiscing elit,  
sed diam nonummy nibh  
euismod tincidunt ut laoreet  
dolore magna aliquam erat  
volutpat. Ut wisi enim ad  
minim veniam, quis nostrud  
exercitation ullamcorper