

Rebeka Helena Blikstad

## Bilder av søppel

En analyse av Vik Muniz' *Pictures of Garbage*  
(2008) som samfunnsendrende kunst



Masteroppgave i kunsthistorie  
Trondheim, høsten 2013

# **BILDER AV SØPPEL**

EN ANALYSE AV VIK MUNIZ' *PICTURES OF GARBAGE* (2008) SOM SAMFUNNSENDRENDE KUNST

© REBEKA HELENA BLIKSTAD

MASTEROPPGAVE I KUNSTHISTORIE, HØSTEN 2013



Forside, omslag: Vik Muniz, *Marat (Sebastião) - Pictures of Garbage* (2008).

Foto: Vik Muniz.

Copyright © Vik Muniz, gjengitt med tillatelse fra kunstneren.

## INNHALDSFORTEGNELSE

<b>1</b>	<b>Innledning.....</b>	<b>1</b>
1.1	<i>Introduksjon.....</i>	1
1.2	<i>Metodisk tilnærming.....</i>	2
1.3	<i>Teoretisk tilnærming.....</i>	3
1.4	<i>Begrepsdefinisjon.....</i>	5
1.5	<i>Oppgavens struktur.....</i>	6
<b>2</b>	<b>Kunstneren og prosjektet.....</b>	<b>9</b>
2.1	<i>Vik Muniz.....</i>	9
2.2	<i>Beskrivelse av prosjektets tilblivelse.....</i>	11
2.3	<i>Prosjektets kontekst.....</i>	13
<b>3</b>	<b>En refleksjon over begrepet «søppel».....</b>	<b>17</b>
3.1	<i>Søppel og catadores i Brasil.....</i>	17
3.2	<i>Hva er søppel?.....</i>	20
3.3	<i>Det kulturelle aspektet ved søppel.....</i>	25
3.4	<i>Oppsummering.....</i>	28
<b>4</b>	<b>Analyse av det estetiske aspektet.....</b>	<b>33</b>
4.1	<i>Pictures of Garbage som deltakende kunst.....</i>	34
4.1.1	<i>Betrakterens paradoks.....</i>	42
4.2	<i>Pictures of Garbage som assemblage-installasjon.....</i>	44
4.3	<i>Pictures of Garbage som fotografi.....</i>	49
4.4	<i>Et perspektiv av Vik Muniz i forhold til Mierle Laderman Ukeles.....</i>	54
<b>5</b>	<b>Analyse av det sosiale aspektet.....</b>	<b>61</b>
5.1	<i>Innledende teoretiske bemerkninger.....</i>	61
5.2	<i>Problematisering av det «urene».....</i>	65
5.3	<i>Overflatens mulighet.....</i>	66
5.3.1	<i>Oppdagelsen av søppelet.....</i>	67
5.3.2	<i>Oppdagelsen av størrelsen.....</i>	70
5.3.3	<i>Oppdagelsen av catadores.....</i>	71
5.4	<i>Demokratiseringen av kunst.....</i>	74

5.5	<i>Prosjektets ettertidseffekt</i> .....	78
<b>6</b>	<b>Avslutning</b> .....	<b>83</b>
	<b>Referanseliste</b> .....	<b>87</b>
	<b>APPENDIKS</b> .....	<b>I</b>
	<i>APPENDIKS I</i> .....	<i>III</i>
	<i>APPENDIKS II</i> .....	<i>VII</i>
	<i>APPENDIKS III</i> .....	<i>XVII</i>
	<i>APPENDIKS IV</i> .....	<i>XIX</i>





Vik Muniz, *The Gypsy (Magna) – Pictures of Garbage*, 2008, Copyright © Vik Muniz, gjengitt med tillatelse fra kunstneren.

# 1 Innledning

## 1.1 Introduksjon

Det finnes utallige vinklinger og svar på spørsmålet om hva som skal til for at kunst skal kunne betraktes som samfunnsendrende. At kunsten skal representere samfunnskritisk virksomhet eller skape sammenstøt, provosere og skape ubehag har vært mulige svar.<sup>1</sup> At kunsten skal skape rom for mellommenneskelige relasjoner har også vært et aspekt som kobles til det å få frem kunstens politiske dimensjon.<sup>2</sup> Men i hvilken grad skaper samfunnskritisk, provoserende eller politisk ladet kunst faktiske *endringer* i samfunnet? Dette er et enormt spørsmål som en masteroppgave alene ikke kan romme. I denne oppgaven søker jeg imidlertid å belyse spørsmålet om hva som gjør kunst samfunnsendrende gjennom en analyse av ett konkret verk, nemlig kunstneren Vik Muniz' arbeid *Pictures of Garbage* (2008).

Vik Muniz (f. 1961) er en brasiliansk kunstner som gjennom bruk av uventede og hverdagslige materialer som leker, sjokolade og syltetøy gjenskaper kjente motiver fra den visuelle kultur som så fotograferes og stilles ut. Betrakteren blir ofte overrasket i møte med Muniz' kunst, da bildene hans viser mer enn det kan se ut som ved første blick, og viser seg å være laget av uventede og samtidig velkjente materialer. I *Pictures of Garbage* møter vi en serie fotografier med referanser til motiver fra kunsthistorien gjenskapt av søppel fra Latin Amerikas største søppelfylling, Jardim Gramacho.<sup>3</sup> Serien ble først stilt ut i *Museu de Arte Moderna (MAM)* i Rio de Janeiro, videre i *Museu de Arte de São Paulo (MASP)* og senere internasjonalt. Helt sentralt i både motivet og prosessen med å skape verket *Pictures of Garbage* står «søppelsankere» fra Brasil. Søppelsankere, såkalte *catadores* på portugisisk, er en gruppe som lever av å lete i søppelfyllingene etter alt som kan selges for resirkulering. Søppelets urenhet overføres derfor assosiativt til denne gruppen. Menneskene som jobber aller nærmest søppelet, og i forlengelsen av dette selv betraktes som søppel, tar i denne serien en helt ny og uventet rolle, idet de inkluderes i skapelsen av disse store portrettene laget nettopp av søppel.

---

<sup>1</sup> Grethe Melby, "Hvordan Tenker Vi Politisk Kunst?," *Kunstjournalen B-post* (2006).

<sup>2</sup> Nicolas Bourriaud, *Relasjonell Estetikk*, Pax Artes (Oslo: Pax Forlaget, 2007).

<sup>3</sup> Marilia Brocchetto and Azadeh Ansari, "Landfill's Closure Changing Lives in Rio," CNN, <http://edition.cnn.com/2012/06/05/world/americas/brazil-landfill-closure/index.html>.



Hele prosjektet, fra idé-fase til sluttresultat, er blitt registrert i form av fotografi og film, og resultert i filmdokumentaren *Waste Land*<sup>4</sup> (2010), samt boken *Vik Muniz: Lixo Extraordinário*<sup>5</sup> (2010) («Vik Muniz: Fantastisk Sjøppel», egen oversettelse). Filmdokumentaren gir oss innblikk i de fasene av prosjektet som vi ikke får erfare i møte med fotoserien. Den har blitt vist på TV i Brasil og på kino over hele verden, også i Norge. Både dokumentaren og boken er brukt i denne oppgaven som kildemateriell, fordi de gir et detaljert innsyn i prosjektets tilblivelse og veien fra søppelfylling til utstilling.

*Pictures of Garbage* har initiert en prosess som setter søppel og *catadores* på dagsorden. Prosjektet har belyst en marginalisert samfunnsgruppe, og inspirert produksjonen av en av Brasils mest populære såpeoperaer<sup>6</sup> som tematiserer livet i søppelfyllingen.<sup>7</sup> Gjennom denne prosessen har temaene kunsten har tatt opp, nådd ut til folk flest i Brasil. I denne oppgaven vil jeg diskutere temaet samfunnsendring og kunst ved å se nærmere på Vik Muniz' verk *Pictures of Garbage*. Derfor blir oppgavens problemstilling: På hvilke måter kan *Pictures of Garbage* sies å ha samfunnsendrende effekt?

## 1.2 Metodisk tilnærming

Hermeneutikken, altså læren om fortolkning utviklet av Wilhelm Dilthey (1833-1911), er den tradisjonelle metodiske tilnærmingen til verkanalyse og tekstanalyse i kunsthistorie. I tråd med denne tradisjonen er hermeneutikken også den metodiske tilnærming til min analyse av Vik Muniz' *Pictures of Garbage*. Imidlertid er hermeneutikken i en enda mer sentral posisjon i denne oppgaven på grunn av mitt eget ståsted som to-kulturell. Som brasilianer med norsk bakgrunn (norsk far) som flyttet til Norge i voksen alder, befinner jeg meg alltid mellom to kulturer. Den individuelle forståelseshorisonten, altså det rammeverket ting får mening innenfor, er knyttet til en kollektiv forståelseshorisont som er karakteristisk for en kultur.<sup>8</sup> Hvordan vi forstår og tolker

---

<sup>4</sup> Lucy Walter, "Waste Land" (2010).

<sup>5</sup> *Vik Muniz: Lixo Extraordinário*, ed. George Ermakoff (Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2010).

<sup>6</sup> João Emanuel Carneiro, "Avenida Brasil," (2012). sendt på brasiliansk TV fra mars til oktober 2012.

<sup>7</sup> Fernando Oliveira, "Avenida Brasil: Tramas Da Proxima Novela Das Nove Vao Girar Em Torno De Um Lixao," <http://natv.ig.com.br/index.php/2011/11/18/avenida-brasil-tramas-da-proxima-novela-das-nove-vao-girar-em-torno-de-um-lixao/>.

<sup>8</sup> Dagfinn Døhl Dybvig and Magne Dybvig, *Det Tenkende Mennesket* (Trondheim: Tapir Akademisk Forlag, 2003). 434.

det vi ser, leser og opplever blir vi i større grad bevisst når vi er utenfor vår egen kulturelle sammenheng.

Bevisstheten overfor ens egen forståelseshorisonntilknyttet kulturen er noe jeg ønsker at leseren øker i løpet av lesningen av denne oppgaven. Ved å skrive om et kunstprosjekt som har funnet sted i Brasil, i samspillet med den brasilianske virkeligheten, har jeg med en gradvis økende bevissthet benyttet meg av mine kulturelle referanser i fortolkningsprosessen. Jeg oppdaget at min egen erfaring om dette samfunnet og min forforståelse som brasilianer, samt min kunnskap om det portugisiske språket, har vært avgjørende i fortolkningen av kunstprosjektet. Samtidig har jeg befunnet meg utenfor Brasil i mange år, og har tilegnet meg et nytt språk, norsk. Dette gir meg den nødvendige distansen for å kunne betrakte prosjektet med et kritisk blikk, både innenfra og utenfra, og erfare at språk faktisk er essensielt i fortolkningen. Denne prosessen, der jeg tolker deler og helheten av prosjektet, innenfra og utenfra, er den såkalte hermeneutiske sirkel.

Den hermeneutiske sirkelen viser til meningen som oppstår i spenningsfeltet mellom del og helhet. Man må forstå delene for å forstå helheten. Samtidig utdypes forståelsen av helheten forståelsen av delene, som igjen utdypes forståelsen av helheten. I spenningsfeltet mellom forståelsen av del og helhet, utdypes man altså meninger.<sup>9</sup> Dette oppstår ikke bare mellom del og helhet, men også mellom to forståelseshorisonter, spesielt hvis de er preget av helt forskjellige kulturelle og historiske forutsetninger.<sup>10</sup> Vårt møte med andre forståelseshorisonter, understreker Dilthey, vil alltid forandre oss. Våre forutsetninger for tolkning endrer seg i løpet av tolkningsprosessen fordi vår horisonnt utvides. Gjennom fortolkning og forståelse av ulike sider av *Pictures of Garbage*, fra både et brasiliansk og et norsk perspektiv, utvider jeg dermed det rammeverket ting får mening innenfor.

### 1.3 Teoretisk tilnærming

Ettersom hensikten med masteroppgaven er å drøfte et kunstprosjekt der søppel er materialet som benyttes til å lage portretter av mennesker som også langt på vei behandles som søppel i Brasil, er en teoretisk refleksjon over begrepet «søppel» sentralt.

---

<sup>9</sup> Ibid. 435.

<sup>10</sup> Ibid. 437.

Hovedteorien jeg skal bruke i analysen av *Pictures of Garbage* er en sosialantropologisk teori utviklet av den britiske antropologen Mary Douglas (1921 – 2007), som i stor grad handler om begrepene «rent» og «urent», og hvordan definisjonen av disse er kulturelt betinget.<sup>11</sup> I Douglas' teori defineres «rent» som alt det som passer inn i de forventningene vi har om hvordan ting rundt oss skal være; tilsvarende er «urent» brukt som en referanse til alt det som utfordrer disse forventningene. Kort fortalt hevder Douglas at vi forholder oss til det urene på to måter, enten overser vi det, eller så behandler vi det som noe farlig, som noe man må ta en viss avstand fra. Det kreves en bevisst innsats for at det urene skal overskride sin kategori og flyttes til kategorien rent. Denne spenningen mellom det rene og det urene, og overgangene fra en kategori til en annen, er et gjennomgående tema i denne masteravhandlingen. En annen sentral teori om søppel er formulert av den amerikanske antropologen Michael Thompson (f. 1939), der han analyserer verdikurven til ulike gjenstander fra å være verdifulle til å være bli sett på og håndtert som søppel.<sup>12</sup> Hans teori har mange likheter med Douglas' teori, og noen av Thompsons perspektiver vil bli trukket inn som et supplement til Douglas i kapittel 5.

Parallelt med Douglas' teori om rent og urent, benytter jeg meg av Jacques Rancières (f. 1940) filosofi om inndeling og fordeling av det sanselige. På samme måte som Douglas' teorier omhandler fordelingen av våre inntrykk i kategoriene rent og urent, fordeler Rancière det sanselige i to kategorier, det synlige og det usynlige.<sup>13</sup> De som anses som urene er også usynlige i et samfunn, hvilket gir en delvis forklaring på hvorfor søppelsankerne er marginaliserte i Brasil. Douglas' kategori «uren» og Rancières kategori «usynlig» har mye til felles, og deres teorier både overlapper og utfyller hverandre, hvilket gjør det fruktbart å supplere Douglas' teori med perspektiver også fra Rancière i analysen av det sosiale aspektet ved *Pictures of Garbage*.

Ettersom prosjektet innebærer ulike faser og inkluderer flere kunstformer, vil det bli nødvendig å anvende andre teorier innenfor kunstvitenskap, filosofi og sosialantropologi for å belyse hvordan disse ulike fasene og kunstformene bidrar til å øke prosjektets samfunnsendrende effekt. Kunsthistorikeren Claire Bishop blir sentral i analysen av prosjektets deler som inkluderer

---

<sup>11</sup> Mary Douglas, *Rent Og Urent: En Analyse Av Forestillinger Omkring Urenhet Og Tabu* (Oslo: Pax Forlag, 1997 [1966]).

<sup>12</sup> Michael Thompson, *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value* (Oxford: Oxford University Press, 1979).

<sup>13</sup> Jacques Rancière, *Sanselighetens Politikk*, trans. Anne Beate Maurseth (Oslo: Cappelen Damm, 2012).

aspekter av deltakende kunst, assemblage og installasjon. Susan Sontags analyse av fotografi vil bli blant de som benyttes i analysen av *Pictures of Garbage* mediert gjennom kunstformen fotografi. Når det kommer til de sosiale aspektene av prosjektet, vil Pierre Bourdieus teori om kulturell kapital benyttes for å belyse hvordan Muniz tilgjengeliggjør sin kunst.

#### 1.4 Begrepsdefinisjon

*Pictures of Garbage* er navnet på *fotografiserien* til Vik Muniz, men her omtaler jeg også prosjektet som helhet som *Pictures of Garbage*. Dette kan synes forvirrende, men begrunnes med at fotografiene er et resultat av en lang prosess som også inkluderer aspekter av deltakende kunst, assemblage og installasjon.<sup>14</sup> Altså er ikke fotografiene «bare» fotografier, noe som diskuteres gjennomgående i denne oppgaven, de er også et resultat av - og en manifestasjon av - et omfattende prosjekt. Selve begrepet «prosjekt» har blitt anvendt i større grad på starten av 1990-årene for å beskrive en kunst som ønsket å erstatte en avgrenset kunst-objekt ved å være «open-ended», post-studio, grunnlagt i vitenskap, skapende av en sosial prosess og som strekker seg over tid, med en flyktig form. Videre har begrepet omfavnet mange praksiser: kollektiv praksis, selv-organiserte aktivistgrupper, tverrfaglige undersøkelser, deltakende og sosialt engasjert kunst, og eksperimentell kuratering.<sup>15</sup> Det jeg kommer til å omtale som «prosjektet *Pictures of Garbage*» henviser til helheten av det komplekse kunstarbeid der ulike medier og kunstformer er benyttet.

I oppgaven vil jeg bruke begrepet *catador*, som betyr «sanker», og kommer fra *catador de lixo* – søppelsanker. Jeg er ikke alene om å benytte det brasilianske ordet *catador* i sin opprinnelige form på portugisisk, dette har blitt gjort i flere andre sammenhenger og på flere andre språk. Blant annet skriver Carol Kino for avisen *The New York Times* konsekvent *catadores* om søppelsankerne, som hun introduserer slik «This informal workforce –or catadores as they are known (...)».<sup>16</sup> Til tross for at begrepet *catadores* inkluderer flere typer «søppelsankere»,

---

<sup>14</sup> Til tross for at jeg altså bruker *Pictures of Garbage* som en overordnet referanse på prosjektets ulike deler, og ikke forbeholder denne betegnelsen kun til fotografiene, skal det alltid fremgå klart i oppgaven hvilke deler av prosjektet som omtales. Vurderingen som ligger til grunn er altså at alt i alt er det å referere til hele prosjektet som *Pictures of Garbage* det ryddigste alternativet. En oversikt over prosjektets ulike faser finnes for øvrig i kapittelet 2.2, figur 1.

<sup>15</sup> Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso, 2012). 194.

<sup>16</sup> Carol Kino, "Where Art Meets Trash and Transforms Life," *The New York Times*, [http://www.nytimes.com/2010/10/24/arts/design/24muniz.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2010/10/24/arts/design/24muniz.html?pagewanted=all&_r=0).

avhengig av hvor og hva som sankes, vil jeg i denne oppgaven bruke begrepet til å henvise til de som sanker resirkulerbare materialer i *søppelfyllinger*. Jeg vil henvise til denne gruppen også som søppelsankere for å variere ordbruk. Grunnen til at jeg vil bruke ordet søppelsanker istedenfor kun sanker, er at den direkte oversettelsen på norsk ikke bærer den nødvendige konnotasjonen til søppel, slik den gjør på portugisisk. Begrepet «catador» og hva som ligger i dette, kommer jeg til å utdype i kapittel 3.

## 1.5 Oppgavens struktur

*Pictures of Garbage* er et omfattende og sammensatt kunstprosjekt. Prosjektets kompleksitet med ulike faser, og det at prosjektet består av komponenter innenfor ulike kunstformer, bidrar til å øke dets samfunnsendrende effekt, men det gjør også at denne oppgaven krever en klar struktur for å bli oversiktlig. Inneværende kapittel følges av en presentasjon av kunstneren og prosjektet (kapittel 2) hvor jeg introduserer Vik Muniz og redegjør for prosjektets tilblivelse og kontekst. Deretter vil jeg gå nærmere inn på en refleksjon over begrepet «søppel» (kapittel 3), der jeg redegjør for Mary Douglas' analysebegreper «rent» og «urent». Vårt forhold til søppel og Douglas' perspektiver omkring begrepene rent og urent vil bli brukt gjennomgående i den videre analysen av prosjektet. Analysen av *Pictures of Garbage* vil bli todelt, der jeg i den første delen vil analysere prosjektets estetiske aspekter (kapittel 4). Denne analysen av de estetiske aspektene danner grunnlaget for den andre delen av analysen, som vil ta for seg det sosiale aspektet ved prosjektet (kapittel 5). Avslutningsvis (kapittel 6) samler jeg trådene og drøfter hvilke konklusjoner som kan trekkes på bakgrunn av funnene, og hvordan dette kan bidra til en forståelse av hvordan kunst kan være samfunnsendrende.





Vik Muniz tar fotografier av Tião Santos som Marat. Copyright © Vik Muniz (2008), gjengitt med tillatelse fra kunstneren.

## 2 Kunstneren og prosjektet

I dette kapittelet presenterer jeg kort kunstneren Vik Muniz, hans mest sentrale kunstverk og ikke minst prosjektet *Pictures of Garbage*, som er helt sentral i denne masteravhandlingen. Til tross for at hovedfokuset er på kunsten, ikke kunstneren, har jeg valgt å inkludere noe informasjon om Muniz' liv, som jeg anser som en vesentlig kontekstualisering for å vurdere kunsten hans.

### 2.1 Vik Muniz

Vik Muniz er en brasiliansk kunstner som har fått betydelig oppmerksomhet de siste årene i forbindelse med sine fotografiske representasjoner av egne verk. Kunsthistorikeren og kunstkritikeren James Elkins (f. 1955) er blant dem som har hevdet at «there are a number of reasons why Muniz's work is more interesting than almost any other at the moment».<sup>17</sup> Muniz har alltid jobbet med serier og er blitt kjent på grunn av hans gjenskapelse av berømte motiver innenfor kunsthistorien ved bruk av uventede materialer, som sjokolade, syltetøy, leker, sukker, godteri, sytråd, papir, søppel, pasta, diamanter, etc. Disse verkene er skapt utelukkende for å bli fotografert. Fotografi blir dermed som regel sluttformen i Muniz' arbeid og kunst, det som publikumet forholder seg til i museer.

Muniz er født og oppvokst under harde kår i São Paulo, Brasil. Der startet han en utdannelse innenfor markedsføring som han avbrøt i 1983 da han var 21-år gammel. Da han var vitne til en krangel på gata, ble han skutt i beinet. Han fikk erstatningspenger fra mannen som avfyrte skuddet, mot et løfte om å ikke anmelde skuddskaden. Med pengene kjøpte Muniz en flybillett til New York, stedet der han startet sin kunstnerkarriere.

Muniz startet sin kunstnerkarriere med å jobbe med skulpturer. I New York begynte han å leie et studio, og der laget han skulpturer ved bruk av readymades. Allerede da var han interessert i å vekke opplevelse hos betrakteren knyttet til persepsjon, og utforsket masse og volum i sitt arbeid. Hans første soloutstilling foregikk i 1989.

I begynnelsen av 1990-årene begynte Muniz å bevege seg mot tegning og fotografi som medier. Serien *Sugar Children* (1996) har vært avgjørende i utviklingen av den metoden Muniz er kjent

---

<sup>17</sup> James Elkins, "The Most Interesting Thing That Can Be Done with Representation," *Vik Muniz: Incomplete Works*(2004).



for i bearbeidelsen av materialer og representasjonen av kunstverkene gjennom fotografier som sluttform. I denne serien brukte han sukker til å gjenskape fotografier han hadde tatt av barna til arbeidere ved en sukkerrørplantasje i Karibia. Avgjørelsen om å bruke sukker som materiale sprang ut av refleksjoner over at nettopp sukker er svaret på hvorfor disse barna kunne se så lykkelige og lekne ut når deres foreldre alltid så triste og slitne ut: Jobben i sukkerrørplantasjen tok gradvis sødmen vekk fra de som en gang var lykkelige barn. Sukkerportrettene ble til slutt fotografert, og utgjorde serien *Sugar Children*.

Muniz begynte å eksperimentere med materialenes evne til å vekke andre sanser hos betrakteren enn bare den visuelle i møtet med fotografi som kunstmedium, ved å fortelle menneskene at serien *Sugar Children* var laget av salt, kalk eller kokain. Reaksjonene han skapte hos betrakteren var ulike - avhengig av hva ulike betraktere forestilte seg som materiale brukt i serien. Materialene benyttet i Muniz' verk begynte på dette tidspunktet å bli bearbeidet mer bevisst, Muniz ønsket nemlig å åpne andre sanser enn bare det visuelle hos betrakteren.

Med en vellykket internasjonal kunstnerkarriere har Muniz i dag soloutstillinger over hele verden.<sup>18</sup> *Pictures of Garbage* er beskrevet av kunstneren selv som et av hans prosjekter som markerer hans retur til Brasil, etter å ha bodd og jobbet i New York i hele sin kunstnerkarriere.<sup>19</sup> I dag bor og jobber han i Rio de Janeiro og New York. Kunsten til Muniz inkluderer i økende grad prosjekter som baserer seg på publikums deltakelse og som har en tydelig sosial eller miljømessig dimensjon. Dette ser vi for eksempel i prosjektet *Landscape* (2012), realisert i samarbeid med Brasils Miljøverndepartementet, Coca Cola og O Globo<sup>20</sup> i forbindelse med Rio+20, FNs store konferanse om bærekraftig utvikling. Der har 10 000 besøkende deltatt i gjenskapelsen av et fotografi av Guanabarakysten projisert på en gulvflate på 1300 m<sup>2</sup> med resirkulerbare flasker de brakte hjemmefra. Gjenskapelsen av fotografiet av Guanabarakysten tok en uke og bestod av 1 tonn med resirkulerbare materialer.<sup>21</sup> Et annet prosjekt som kan nevnes er *Our Lady of Mercy* (2008), realisert i samarbeid med kunstinstitusjonen *Casa Daros*<sup>22</sup>, i Rio de Janeiro, der Muniz,

---

<sup>18</sup> I «biografien» på websiden vikmuniz.net kan leseren finne en liste over all utstillingene Muniz har deltatt i eller hatt som solo.

<sup>19</sup> Muniz and Bueno, *Vik Muniz: Lixo Extraordinário*. 157.

<sup>20</sup> O Globo er en brasiliansk dagsavis med base i Rio de Janeiro.

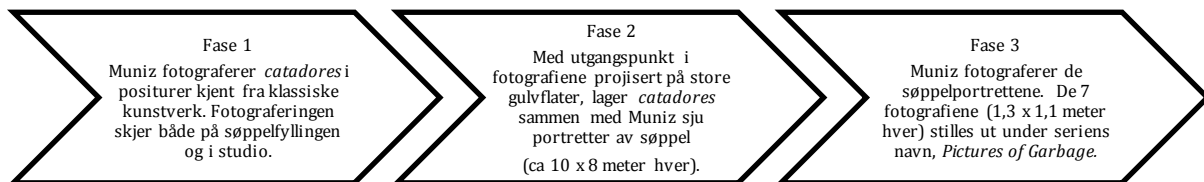
<sup>21</sup> "Projeto Paisagem," Vik Muniz, <http://vikmuniz.net/pt/espacial/portugues-projeto-paisagem>.

<sup>22</sup> *Casa Daros* er en kunstinstitusjon med latin-amerikansk samtidskunst.

sammen med de ansatte og snekkerne som jobbet med oppussing av den neoklassiske bygningen fra 1866 der institusjonen holder til, gjenskapte fotografiet av bygningens ikon, «Our Lady of Mercy», med resterende materialer fra oppussingen. *Our Lady of Mercy* er et verk som inngår i serien *Pictures of Junk* (2006 - ).

## 2.2 Beskrivelse av prosjektets tilblivelse

*Pictures of Garbage* (2008) er en serie bestående av sju fotografier, som er resultatet av et toårig kunstprosjekt gjennomført i samarbeid med *catadores* fra søppelfyllingen Jardim Gramacho i Rio de Janeiro, Brasil. Fotografiene avbilder monumentale portretter laget av søppel som skildrer *catadores* i ulike positurer inspirerte av klassiske motiver fra kunsthistorien, som for eksempel *Såmannen* (1850) av Jean Francois Millet og *Marats død* (1793) av Jacques-Louis David (1748-1825). Prosessen med å lage *Pictures of Garbage* er kort illustrert slik:



**Figur 1. Prosjektets faser.**

Prosjektets tilblivelse inkluderer ulike kunstformer som publikum i museer ikke får erfare. For eksempel ser aldri publikum de originale fotografiene av *catadores* som etterligner kjente kunstverk eller de opprinnelige søppelportrettene, som skapes gjennom deltakelsen av *catadores*. Publikum møter kun fotografier av portrettene formet av søppel. Videre i oppgaven vil jeg bruke begrepet «assemblage-installasjon» for å henvise til disse søppelportrettene. At søppelsankerne selv var de som gjenskapte portrettene behandler jeg som «deltakende kunst» i min analyse av *Pictures of Garbage*. Begge begrepene vil bli forklart i kapittel 4.

Prosessen med *Pictures of Garbage* startet i 2007, da kunstneren valgte å jobbe med materialet søppel i sitt neste prosjekt, og oppdaget søppelfyllingen Jardim Gramacho som et sted han kunne

gjennomføre prosjektet. I møte med søppelfyllingen fikk Muniz mer forståelse av hvordan den fungerte og om *catadores* avgjørende rolle i denne prosessen, der de forlenger levetiden til både søppelfyllingen og materialene ved å sortere og resirkulere disse. På søppelfyllingen fikk kunstneren gradvis kontakt med noen av søppelsankerne, og denne kontakten utviklet seg til å bli et samarbeid. Disse var Sebastião Carlos dos Santos (kallenavn Tião), José Carlos da Silva Bala Lopes (kallenavn Zumbi), Suélem Pereira Dias, Ísis Rodrigues Guarros og Magna de França Santos.

I prosjektets første fase fotograferte Muniz de utvalgte *catadores* både på søppelfyllingen og i et studio. De ble instruert til å late som de sår frø, ligger døde i et badekar eller strikker klær (se APPENDIKS I, Figur 2). Materialene benyttet i kostymene eller scenene i fotografiene tatt ved søppelfyllingen var funnet på selve søppelfyllingen. Sju av disse fotografiene ble så valgt ut som grunnlag for neste fase: skapelsen av søppelportrettene.

Søppelet som skulle brukes i portrettene ble sortert, og en brakke i Jardim Gramachos område ble benyttet som et midlertid studio til kunstprosjektet. Der ble fotografiene projisert et og et på gulvflaten. Med deltakelse av *catadores* ble fotografiene deretter gjenskapt av søppel som grunnmateriale. Selv om organisk materiale ble sortert ut, brukte de søppelet i den tilstanden det ble funnet på søppelfyllingen: skittent og ekkelt. De ferdigstilte søppelportrettene har en størrelse på omtrent 10 x 8 meter. Disse store portrettene *catadores* har vært med på utføre, installasjoner av assemblage, er kun midlertidige. Den eneste hensikten med å produsere disse var nettopp å fotografere dem. *Catadores* og kunstneren selv er blant de få som faktisk får oppleve søppelportrettene som det jeg kaller for «assemblage-installasjoner», før de blir fotografert, for å så bli dekonstruert.

Fotografiene av søppelportrettene fremkalles og stilles ut i en størrelse på omtrent 1,3 x 1,1 meter<sup>23</sup>. Det er disse fotografiene som blir utstilt i museer, det som publikumet får se, og som utgjør den tredje og siste fasen av prosjektet *Pictures of Garbage* (se APPENDIKS II). Fotografiserien består av *Marat (Sebastião)*, inspirert av *The Death of Marat* (1793) av Jacques-Louis David (1748-1825); *The Gipsy (Magna)*, inspirert av *The Young Woman of Albano* (1872)

---

<sup>23</sup> Fotoserien har to størrelser, den ene er på omtrent 1,3 x 1,1 meter, og den andre er på omtrent 2,3 x 1,8 meter. Analysen i denne oppgaven vektlegger den minste størrelsen.

av Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875); *Atlas (Carlão)*, inspirert av *Atlas holding up the celestial globe* (1646) av Giovanni Francesco Barbieri (1591-1666), mest kjent som Guercino; *Ironing Woman (Ísis)*, inspirert av *Woman Ironing* (1904) av Pablo Picasso (1881-1973); *Mother and Children (Suellen)*, inspirert av *Madonna and Child* (1510) av Giovanni Bellini (1430-1516); *The Sower (Zumbi)*, inspirert av *The Sower* (1850) av Jean Francois Millet (1814-1875); og *Irma the Bearer*, inspirert av *Statue of an Offering Bearer*, en egyptisk malt skulptur laget av tre og gips fra ca. 1981–1975 f.kr som er bevart i *The Metropolitan Museum of Art*, New York (se APPENDIKS III for seriens inspirasjonskilder).<sup>24</sup>

### 2.3 Prosjektets kontekst

Prosjektet *Pictures of Garbage* fant sted på søppelfyllingen Jardim Gramacho, Latin-Amerikas største søppelfylling. Dette mener jeg er et spennende sted å ha som utgangspunkt for et slikt kunstprosjekt, ikke bare fordi det gir innsyn i situasjoner fra en søppelfylling, men også fordi Jardim Gramachos historie reflekterer den miljøfiendtlige politikken som fantes og fortsatt finnes i Brasil og i mange andre land. Helt siden den ble etablert i 1976, på et 1,3 kvadratkilometer stort areal over en mangroveskog utenfor Rio de Janeiro, har søppelfyllingen Jardim Gramacho vært det som på portugisisk kalles *lixão* («storsøppel», direkte oversatt). *Lixão* kalles steder der søppelet blir kastet direkte på jorden, uten noen form for behandling av bakken for å hindre forurensing av jorden, grunnvannet og havet. Det er verdt å bemerke at under valget av egnet plassering for å danne søppelfyllingen ble mangroveskogen behandlet som et lite viktig økosystem, noe som kommer til uttrykk i måten området omtaltes på, der det forklares at det aktuelle stedet hadde «bare mangroveskog» - som om ingenting annet eksisterte der.<sup>25</sup>

I 1996 startet reguleringsprosessen av *lixão* Jardim Gramacho. Tekniske løsninger for behandlingen av bakken og gjenoppretting av mangroveskogen ble igangsatt.<sup>26</sup> *Lixão* Jardim Gramacho ble til søppelfyllingen Jardim Gramacho. Rundt 8000 tonn søppel fra Rio de Janeiro

---

<sup>24</sup> Navnene til alle verkene brukt som inspirasjon blir gitt på engelsk for å understreke likheten med navne til Muniz' verk.

<sup>25</sup> Maurício Krumbiegel, "Poluição Por Resíduos Sólidos Na Baía De Guanabara: Um Estudo Sobre O Aterro Metropolitano De Jardim Gramacho" (Escola Nacional de Ciências Estatísticas - ENCE, 2009). 8 Sitat fra Victor Monteiro Barbosa Coelho, *Baía De Guanabara: Uma História De Agressão Ambiental* (Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007). 115.

<sup>26</sup> Krumbiegel, "Poluição Por Resíduos Sólidos Na Baía De Guanabara: Um Estudo Sobre O Aterro Metropolitano De Jardim Gramacho." 76.

og nærområdene blir daglig kjørt til søppelfyllingen, der omtrent 2000<sup>27</sup> *catadores* jobber daglig på leting etter resirkulerbare materialer som kan selges til gjenvinningselskaper, som nevnt tidligere. Fra 8000 tonn søppel som daglig ankommer søppelfyllingen, sanker *catadores* 200 tonn resirkulerbart avfall i løpet av en dag.<sup>28</sup> I 2009 hadde fjellet av søppel allerede nådd den forsvarlige maks grensen på 50 meter over havet, og den utgjorde risiko for ras over elvene rundt området.<sup>29</sup>

I juni 2012, altså 4 år etter prosjektet *Pictures of Garbages*' slutt, ble søppelfyllingen stengt. Som resultat av stengingen av søppelfyllingen fikk omtrent 1600<sup>30</sup> *catadores* en totalsum på BRL 14 000<sup>31</sup> hver som erstatningspenger for å ha mistet arbeidet sitt.<sup>32</sup> Måten søppelfyllingen ble skapt og drevet, samt ordningen med erstatningspenger til *catadores* i stedet for yrkesrettede kurs eller andre mer langsiktige løsninger, gjenspeiler den forsømmelige politikk rundt søppel og søppelsankere som har preget Brasil.

Her har jeg presentert kunstneren, prosjektets ulike faser, samt kontekstualisert prosjektets tilblivelse. Men for å forstå hva vil det si å lage et kunstprosjekt rundt søppel og *catadores*, er det nødvendig å reflektere over søppel. I neste kapittel vil jeg derfor undersøke begrepet søppel og drøfte hva det er ved dette materialet som gjør at det blir unngått og behandlet med aversjon. *Søppelsankere*, som bærer en sterk konnotasjon til begrepet søppel, ikke bare i gjennom ordet «*søppel-sanker*», eller *catador*, men også i måten de blir behandlet, vil også bli kontekstualisert.

---

<sup>27</sup> Brocchetto and Ansari, "Landfill's Closure Changing Lives in Rio".

<sup>28</sup> Vladimir Platonow, "Ex-Catadores Do Aterro De Gramacho Reclamam De Abandono E Falta De Trabalho," Agência Brasil, <http://agenciabrasil.ebc.com.br/noticia/2012-11-04/ex-catadores-do-aterro-de-gramacho-reclamam-de-abandono-e-falta-de-trabalho>.

<sup>29</sup> Krumbiegel, "Poluição Por Resíduos Sólidos Na Baía De Guanabara: Um Estudo Sobre O Aterro Metropolitano De Jardim Gramacho." 11.

<sup>30</sup> Erstatningspenger ble kun utbetalt til *catadores* som kunne dokumentere at de hadde jobbet der i noen år.

Brocchetto and Ansari, "Landfill's Closure Changing Lives in Rio".

<sup>31</sup> Ifølge valutakursen den 20.9.13, tilsvarer det NOK 36 769,01.

<sup>32</sup> BBC, "Brazil's Biggest Rubbish Dump Closes in Rio De Janeiro," BBC, <http://www.bbc.co.uk/news/world-latin-america-18318714>.





Søppelfyllingen Jardim Gramacho. Copyright © Vik Muniz (2008), gjengitt med tillatelse fra kunstneren. Utsnitt.

### 3 En refleksjon over begrepet «søppel»

I dette kapitlet vil jeg drøfte spørsmål knyttet til hva søppel er eller representerer, da dette er et sentralt element i forståelsen av *Pictures of Garbage* som samfunnsendrende kunst. Dette vil jeg gjøre ved å benytte meg av analysebegrepene «rent» og «urent», slik de blir brukt av den britiske antropologen Mary Douglas.<sup>33</sup> Jeg vil begynne med en beskrivelse av hvordan søppel og *catadores* er behandlet og omtalt i Brasil. Dette vil inkludere en definisjon av «*catadores*» som begrep og hvordan dette er sterkt tilknyttet begrepet «søppel». Så vil jeg gjør rede for Douglas' analyse av rent og urent. Douglas' teori understreker at måten vi oppfatter og forholder oss til søppel vil variere avhengig av kulturell setting. Søppel er altså et relativt begrep som er definert og behandlet på ulike vis i Norge og i Brasil. Det vil være sentralt å forstå hvordan søppel er oppfattet og håndtert i Brasil for at man skal forstå *Pictures of Garbage's* sosiale dimensjon. Derfor vil jeg avslutningsvis i dette kapitlet belyse de mest påfallende forskjellene i hvordan de ulike landene forholder seg til søppel.

#### 3.1 Søppel og *catadores* i Brasil

«Resirkulering i Brasil er ikke resultat av menneskets miljøbevissthet, men av marginalisering og arbeidsløshet».<sup>34</sup> I de fleste samfunn er søppel først og fremst behandlet som et praktisk problem som må løses. Til tross for å være ansvarlig for 90 % av resirkuleringen i Brasil, var *catadores* lenge ansett som en del av utfordringene knyttet til søppelhåndtering i Brasil, der søppel stort sett havner rett på søppelfyllingene, uten noen form for kildesortering først.<sup>35</sup> Dette synet er under endring i det brasilianske samfunnet i dag, der *catadores* er stadig bedre organisert i foreninger, og resirkulering og kildesortering er temaer som får større fokus. Organiseringen av *catadores* i foreninger gir dem et bedre utgangspunkt for å kjempe for sine rettigheter; sammen med et større fokus på resirkulering og kildesortering, begynner de nå å bli sett på som en del av løsningen på søppelutfordringene i Brasil, i stedet for å bli assosiert med selve problemaspektet ved søppel.

---

<sup>33</sup> Douglas, *Rent Og Urent: En Analyse Av Forestillinger Omkring Urenhet Og Tabu*.

<sup>34</sup> Prosjektets deltaker og *catador* Tião Santos i en debatt under nyhetssendingen den 3. februar 2011: "Globo News Documentário Resgata Discussão Sobre Problema Dos Lixões E Dos Catadores No Brasil," Globo News, <http://www.youtube.com/watch?v=8TEUYvDnBXc>.

<sup>35</sup> Revista Forum, "Expo Catadores 2012 Gera Negócios E Inclusão Social," Revista Forum, <http://revistaforum.com.br/spressosp/2012/11/expo-catadores-2012-gera-negocios-e-inclusao-social/>.



For mennesker utenfor Brasil kan det være uforståelig at noen som jobber med sanking og sortering av avfallet fra søppelfyllingene ble betraktet som en del av problemet når de egentlig bidrar til et mer miljøvennlig samfunn. Det kan tenkes at problemet ikke lå i selve jobben til *catadores*, men i hva eksistensen av *catadores* formidler om landets omstendigheter og politikk. Eksistensen av denne gruppen er ikke bare et resultat av det enorme klasses skillet som finnes i Brasil, men også av en uforsvarlig håndtering av avfallet.

*Catadores* er et direkte resultat av eksistensen av en ubenyttet ressurs som ligger i søppelfyllingene, altså alle deler av avfallet som kan resirkuleres. Sankingen har ingen form for regulering: lastebilene med søppelet kommer til søppelfyllingen og tømmer søppelet under åpen himmel, der en blanding av mennesker, gribber og andre slags dyr sanker det som kan ha noe verdi for det sankende subjektet, enten ved salg som råstoff eller i form av mat og gjenstand for eget forbruk (se APPENDIKS IV, Figur 13 og Figur 14). Innenfor denne gruppen finner vi barn, voksne og mennesker i pensjonsalder som jobber under svært dårlige forhold. I søppelfyllingen er de utsatt for smitte av ulike sykdommer, i tillegg til fysisk fare i «søppelfjellet» som består av blant annet materialer med skarpe kanter og som kan rase når som helst. Det kan også være svært psykisk krevende å jobbe under slike forhold, for eksempel er man utsatt for å treffe på lik som ligger skjult i «søppelfjellet» under sankingen.<sup>36</sup>

Som en forkortelse av *catadores de lixo*, «søppelsankere», er *catadores* et ord som alltid har båret konnotasjoner til ordet «søppel», selv om ordet brukes uten en kontekstualisering av hva som sankes. Det er en stund siden *catadores* begynte å bli bevisst sin viktige funksjon, og de forsøker nå å endre på måten de er omtalt på i Brasil.<sup>37</sup> Denne bevisstheten har ikke nådd ut i samfunnet, som fortsetter å tenke på dem som søppelsankere. Imidlertid observerer jeg at prosjektet *Pictures of Garbage* har hatt en viktig rolle for denne endringen i *catadores'* identitet, som min avhandling senere vil vise.

Selv om ordet *catadores* fortsatt brukes uten en kontekstualisering av *hva* som blir sanket, ligger det i redefinisjonen av «yrket» også en redefinisjon av ordet «søppel» på portugisisk. Måten man

---

<sup>36</sup> To av de fem deltakerne i prosjektet nevner å ha opplevd å ha truffet på lik, og at dette er ikke uvanlig i perioder med mye konflikter i slummen. Walter, "Waste Land".

<sup>37</sup> Mitt intervju med en av prosjektets deltakere, Tião Santos, gjennomført den 5. november 2013.

i Brasil skiller søppel fra resirkulerbare materialer er «søppel» og «resirkulerbart søppel»: *lixo* og *lixo reciclável*. Som et pedagogisk tiltak i Brasil kan det nevnes at for å skape et større skille mellom «søppel» og «resirkulerbart søppel», finnes det i dag et forsøk på å opprette ordene *resíduo* og *rejeito*, altså «rest» og «avvist» (direkte oversatt), som erstatning av de ordene «søppel» og «resirkulerbart søppel». Disse søker altså å erstate ordet «søppel», og tilsvarer de norske ordene «restavfall» og «avfall». Paradokset i denne erstatningen er at en fortsatt finner bruk av ordet «søppel» i definisjonene av de nye begrepene, slik vi kan se i websiden til Foreningen for *catadores* fra Jardim Gramacho: «*Resíduo* er søppelet som kan gjenbrukes eller resirkuleres. *Rejeito* er derimot søppelet som det ikke er mulig å gjenbruke (...)».<sup>38 39</sup> Det vi altså ser, er at diskursen rundt konseptet søppel i seg selv er under endring, og at det er i ferd med å etableres flere måter å omtale ulike former for søppel på, avhengig av hvorvidt det finnes muligheter for resirkulering eller ei.

Som en kontrast til den brasilianske begrepsdefinisjonen er avfall i Norge definert som kasserte gjenstander, materialer, restprodukter eller energibærere som ikke lenger har sin opprinnelige verdi, men som likevel er en viktig ressurs ved gjenvinning.<sup>40</sup> Søppel er derimot definert som avfall som ikke er håndtert på en forsvarlig måte og som dermed havner på søppelfyllinger eller blir brent.<sup>41</sup> Ved resirkulering har man derfor som mål å hindre at avfallet havner i søppelfyllinger eller blir brent. Forskjellen er altså at mens det i Norge finnes en klar definisjon på hva søppel og avfall er, som innebærer en forståelse av at alt kan og bør gjenvinnes ved resirkulering, har man i Brasil fortsatt en tilnærming til søppel og avfall preget av den uklare definisjonen av begrepene som er under opprettelse, og reflekter samfunnets gryende miljøbevissthet.

---

<sup>38</sup> Dette ser vi blant annet i bloggsiden til «Foreningen av *catadores* fra søppelfyllingen Jardim Gramacho», i artikkelen fra 22.1.2013, om «belysningen av begrepene» <http://acamjg.blogspot.no>, 10.4.2013.

<sup>39</sup> Ordet søppeler også brukt i artikler i statlige websider, som for eksempel en med tittel «Feil sortering av søppelet er en utfordring for resirkulering»: Portal Brasil, "Separação Incorreta Do Lixo Dificulta Reciclagem," Portal Brasil, <http://www.brasil.gov.br/meio-ambiente/2012/04/separacao-incorreta-do-lixo-dificulta-reciclagem>.

<sup>40</sup> Retursamarbeidet LOOP, "Avfall," Store Norske Leksikon, <http://snl.no/avfall>, 12.3.2013

<sup>41</sup> Når det søkes «søppel» på Store Norske Leksikon blir leseren videresendt til «avfall». Den norske definisjonen av begrepet «søppel» som er brukt i denne oppgaven er dermed hentet fra wikipedia, <http://no.wikipedia.org/wiki/Avfall>, 12.3.2013. Wikipedia blir her brukt som kilde fordi den, til tross for sin usikre troverdighet, er en mye brukt elektronisk informasjonskilde.

### 3.2 Hva er søppel?

For å svare på spørsmålet «hva er søppel?» har jeg valgt å bruke perspektivene til den britiske antropologen Mary Douglas gjennomgående i denne oppgaven. Ved å undersøke hvordan primitive samfunn definerte og forholdt seg til renhet og urenheter i sin oppfatning av verden, viser Douglas at det ikke er noen stor forskjell mellom «de» (primitive samfunn) og «oss» (moderne mennesker). Selv om Douglas' bok er fra 1966, er den fremdeles en sentral referanse innenfor temaet urenheter, og meget aktuell for hvordan vi oppfatter virkeligheten. Hennes analyse av hva konseptet «skitt» innebærer er verdt å bringe inn i denne oppgaven, fordi søppel er materialet brukt i prosjektet *Pictures of Garbage*.

Hvis vi ser bort fra assosiasjoner til sykdom, smitte og hygiene, hevder Douglas at «dirt is a matter out of place».<sup>42</sup> Denne påstanden innebærer to betingelser: en rekke ordnede forhold og et brudd på denne ordenen. Med dette mener hun at skitt aldri er noe som eksisterer isolert, men det er en forestilling vi definerer basert på systemer vi lager om hvordan ting i våre omgivelser «egentlig» skal være: «Skitt er et biprodukt av at vi ordner og klassifiserer tingene systematisk, i den forstand at orden innebærer å avvise ting som ikke hører hjemme der».<sup>43</sup> Hun eksemplifiserer denne påstanden med forestillingen om et hårstrå på hodet, kontrastert med det samme hårstrået i en suppe; hun viser til at mat, som ikke er skitten i seg selv, likevel er ansett som skittent dersom noen har matflekker på klærne eller dersom en velger å legge fra seg brukte kjøkkenredskaper på soverommet. Det samme gjelder klær slengt omkring på stoler, ting som hører hjemme i en etasje som flyter rundt i en annen etasje. Skitt er ikke noe annet enn uorden, og forsøket på å fjerne skitten, er egentlig et forsøk på å skape orden i våre omgivelser. Dette kan tolkes slik professoren i sosialantropologi ved Universitetet i Oslo, Thomas Hylland Eriksen (f. 1962) tolker det: «Avfall, forklarer Douglas, er noe som med logisk nødvendighet produseres når man skaper orden».<sup>44</sup>

I tråd med påstanden «dirt is a matter out of place», observerer Douglas at alle de stimuli som treffer våre sansorganer blir organisert i mønstre som vi i hovedsak er ansvarlige for å konstruere selv. Som sansende subjekter, mener hun at vi ikke bare er passive og lar våre

---

<sup>42</sup> Douglas, *Rent Og Urent: En Analyse Av Forestillinger Omkring Urenhet Og Tabu*. 50.

<sup>43</sup> Ibid. 51.

<sup>44</sup> Thomas Hylland Eriksen, *Søppel, Avfall I En Verden Av Bivirkninger* (Oslo: H. Aschehoug & Co., 2011). 19.

sanseorganer absorbere inntrykkene utenfra, men at vi foretar et utvalg av alle disse stimuli ut ifra det som interesserer oss. Denne interessen går ut på å skape mønstre som danner en stabil verden ut fra et kaos av vekslende inntrykk.<sup>45</sup>

Når vi sanser, bygger vi derfor stadig på dette mønsteret ved å akseptere noen inntrykk, og avvise andre som ikke passer inn. Hvis et inntrykk som i utgangspunkt ikke passer inn i mønstret blir akseptert, må imidlertid strukturen av antakelser modifiseres, sier Douglas. Hun forklarer hvordan dette henger sammen med hvordan vi kategoriserer inntrykkene: «Ettersom læringsprosessen skrider fram, blir ting gitt navn. Disse navnene virker så i sin tur inn på hvordan vi oppfatter dem neste gang – når de en gang har fått navn, er det lettere å putte dem inn i sine respektive hyller neste gang vi støter på dem».<sup>46</sup> Svarene man får fra mennesker i Norge når de blir spurt om det finnes noe forskjell mellom søppel og avfall gir et godt eksempel på hvordan modifiseringen av strukturen i et mønster fungerer i praksis. Selv om man i utgangspunktet først mener at søppel og avfall er synonyme, blir definisjonen etter noen sekunder revurdert, som om at man innser at de egentlig tilhører ulike «hyller», eller kategorier, og svarene blir da at søppel assosieres med noe skittent, mens avfall assosieres med noe rent og organisert.<sup>47</sup>

Den nye måten å klassifisere søppel på, altså som avfall som er rent og organisert, er blitt alminnelig akseptert i Norge. Selve eksistensen av ordet «avfall» på norsk, som er utbredt og benyttet av folk flest, og mangelen på et etablert tilsvarende ord på portugisisk antyder i hvor ulik grad det norske samfunnet er organisert i forhold til det brasilianske når det gjelder modifiseringen av mønstret angående søppel, og dermed, menneskets forhold til søppel. Ved nærmere undersøkelse av diskursen omkring søppel, ser vi at man i Norge er i ferd med å opprette enda et nytt uttrykk som erstatning for avfall: «råstoff». Avstanden fra det opprinnelige og ladede ordet «søppel» er altså i ferd med å bli enda lengre her i Norge.

Organiseringen og systematiseringen av det som er rundt oss er et tema som kunstneren Ilya Kabakov (f. 1933) tar opp i installasjonskunsten *The Garbage Man (The Man Who Never Threw Anything Away)* fra 1983–95, en permanent installasjon ved Nasjonalmuseet i Oslo (se

---

<sup>45</sup> Douglas, *Rent Og Urent: En Analyse Av Forestillinger Omkring Urenhet Og Tabu*. 51.

<sup>46</sup> Ibid. 51.

<sup>47</sup> Svarene kommer fra en uformell undersøkelse jeg gjennomførte i mars 2013 ved å stille det spørsmålet til en rekke medstudenter og kollegaer.

APPENDIKS IV). Der kommer vi gradvis inn i en kommunal treromsleilighet der store deler av leiligheten består av en søppelsamling som er vel organisert og systematisert i dato og sted eller «hendelse». Imidlertid er de få møblene man har i leiligheten som sofaer, bord og stoler samlet oppå hverandre, som om de ikke hadde noe verdi. Organiseringen av søppelet vi ser i Kabakovs installasjon kan knyttes til Douglas' resonnement, der vi systematisk søker å organisere alle inntrykkene våre, men også til selve kategoriene vi sorterer ting rundt oss i. Ved å snu opp ned på det etablerte systemet, der søppelet som er oppfattet som kaotisk og verdiløs blir organisert og verdsatt, mens gjenstandene som vi ofte setter pris på er behandlet som verdiløse, gjør Kabakov oss oppmerksomme på selve systemet vi bygger på og lever i.

Mary Douglas bok heter *Rent og urent* på norsk, men originaltittelen er *Purity and Danger*. Den engelske tittelen bærer i seg et sentral aspekt i Douglas' analyse, nettopp om forestillingen av det urene som noe farlig, som er tapt i den norske oversettelsen. I tillegg, ved å sette «purity» opp mot «danger», insinuerer hun at alt det som betegnes som farlig i et samfunn egentlig er alt det som ikke er rent. På samme måte som begrepet farlig, brukes begrepet rent av Douglas med en utvidet forståelse, altså «rent» om alt som passer inn i de etablerte mønstrene vi bygger på uopphørlige, og «farlig» om alt det som ikke passer inn disse etablerte mønstrene, det som er urent.

Ved å granske våre egne holdning til det som er skittent, observerer Douglas at følelser som aversjon, angst og kvalme som ofte knyttes til skitt egentlig har røtter i en forestilling om det urene som noe farlig. Dette gjelder ikke bare det som er urent og ikke følger de etablerte mønstrene, men også alt som kan true disse mønstrene. Siden orden innebærer restriksjoner og regler, er uorden i sin natur grenseløst.<sup>48</sup> Ved å farliggjøre det som ikke passer inn i eksisterende kategorier, bidrar man til å opprettholde systemet av antagelser. Altså kan følelser som ofte knyttes til skitt anses både som en bivirkning av at man står foran noe som ikke passer inn i et mønster, og som en ubevisst strategi for å opprettholde etablerte mønstre.

---

<sup>48</sup> Douglas, *Rent Og Urent: En Analyse Av Forestillinger Omkring Urenhet Og Tabu*. 103.

Det som ligger i en grensetilstand er ifølge Douglas også farlig fordi det ikke lar seg definere.<sup>49</sup> Et godt eksempel på dette som Douglas selv bruker i sin analyse er honning. Honning ligger i et grenseland når vi klassifiserer stoffer som fast eller flytende, og representerer således en anomali, siden det ikke er noen av delene. Det som er klebrig er ustabilt, men det renner ikke. Det klister seg fast, og det utfordrer grensen mellom en selv som subjekt og honningen som eksternt objekt: «De lange dråpene glir som seige dryppsteinstøvler fra fingrene mine og gir inntrykk av at det er jeg selv, min egen substans, som går i oppløsning ned i en seig og klebrige dam».<sup>50</sup> Vi kan imidlertid tåle anomalier nettopp fordi at ved å bli klassifisert som anomali, blir den aktuelle satt i en kategori, kategorien for de unormale. Faren ligger altså fortsatt der, men i en mer kontrollert tilstand.

Ved å analysere søppel i lys av Douglas' tenkning, finner vi at følelsen av aversjon som søppel gir oss kommer blant annet fra søppelets grensetilstand. Det er behandlet som et brukbart materiale i det ene øyeblikket, og når det blir kastet bort i neste øyeblikk er det definert som ubrukbart. Søppel er et ressursrikt materiale idet det blir resirkulert, men verdiløst og potensielt skadelig, både i form av sykdom og forurensing, hvis det ikke er håndtert på en forsvarlig måte. Dette setter oss mennesker i en spesiell posisjon, siden det er vi som har definisjonsmakt over hva som er søppel og hvordan det skal håndteres. Definisjonsmakten over hva som er søppel er videre tilknyttet mønsteret søppel inngår i; i form av søppel er materialet skittent, motbydelig og farlig, men som avfall er materialet rent og organisert. Søppelets motbydelighet kan også knyttes til søppelets formløshet. I det ene øyeblikket er for eksempel en mango hel og har en meget bestemt form, men i neste øyeblikk etter vi spiser mangoen, finner vi at mangoskallet som ikke har en definert form, er klissete og skitten.

Jeg anser det også som sannsynlig at følelsen av motbydelighet som søppel gir oss kommer fra det faktum at søppel kan tvinge oss til å anerkjenne vår eget ansvar for det vi produserer. Søppel er det vi mennesker produserer når vi bestemmer oss for at noe ikke lenger er brukbart, det er flyttet over i kategorien for ting vi ikke ønsker å ha i vår nærhet. Hvis vi legger Douglas' resonnement til grunn, er søppel et resultat av vårt sterke ønske om å skape orden. Men så blir vi

---

<sup>49</sup> Ibid. 53.

<sup>50</sup> Ibid. 53.

konfrontert med realiteten av at søppel ikke forsvinner bare fordi vi kaster den i søppelbøtter. Det bare forflytter seg.

Når vi går et hakk dypere i Douglas analyse av rent og urent, finner vi at disse mønstrene ikke bare handler om hvordan vi organiserer hverdagens sanseintrykk, men også hvordan maktstrukturen i samfunnet er organisert. De som har makt i samfunnet har interesse av å beholde den sosiale strukturen. Ved å farliggjøre det som truer maktstrukturene i et samfunn, opprettholder man samfunnets grunnsystem. Hekseri gir et klart eksempel på hvordan man farliggjorde det som truet systemet i fortiden, og Jeanne d`Arc en utmerket prototyp for det: en bondejente ved hoffet, en kvinne i rustning, en utenforstående i krigsrådet. Ved å bli anklaget for hekseri, mistet hun sin troverdighet, hvilket muliggjorde hennes henrettelse.<sup>51</sup> Det samme så vi i hvordan frykt mot kommunismen ble benyttet som strategipropaganda for å forsvare det amerikanske engasjement i den kalde krigen.<sup>52</sup> Begge disse eksemplene viser hvordan den etablerte maktstrukturen opprettholdes i et samfunn ved å farliggjøre det som truer den.

Innledningsvis har jeg hevdet at *catadores* ble ansett og behandlet som et problem i Brasil fordi deres eksistens formidler landets store klasseskilte og miljøfiendtlige politikk; men ved å revurdere hva deres eksistens innebærer med Douglas' resonnement til grunn, blir det tydeligere at det er mer komplekst enn som så. Ved å jobbe så tett med det urene søppelet, representerer *catadores* en trussel for mønsteret der søppel kategorisk vurderes som farlig, det man skal holde distanse fra. I tillegg, ved å sanke det som tidligere ble vurdert som verdiløst, utfordrer denne gruppen vår definisjonsmakt over hva som er søppel og hvordan dette skal behandles. Søppelfyllingen er et sted vi tenker svært lite på, ettersom vi unngår å reflektere over det urene søppelet etter at det er borte fra våre hjem og utenfor vår synsvidde. Imidlertid påtvinger *catadores* i søppelfyllinger oss vårt ansvar over det vi produserer, og realiteten i form av at søppel fortsatt er en reell utfordring, selv når det er fysisk distansert fra oss.

*Catadores* har altså en utydelig identitet, fordi de er i grenseland mellom samfunnet og søppelfyllingen, det som er rent og det som er urent. Søppelets urenheter overføres assosiativt til denne samfunnsgruppen som har så tett kontakt med det farlige og urene at de selv transcenderer

---

<sup>51</sup> Ibid. 110.

<sup>52</sup> David Welch, *Propaganda: Power and Persuasion* (London: The British Library Board, 2013). 106

til kategorien uren. Samtidig kan man argumentere for at det er beleilig å beholde *catadores* i en marginalisert posisjon i samfunnet. De har en samfunnsnyttig funksjon både økonomisk- og miljømessig, idet de forlenger levetiden til materialene og naturen, likevel kreve de lite av staten. Dette viser for eksempel ordningen i forbindelse med nedlegging av søppelfyllingen Jardim Gramacho. Å endre oppfatningen av denne gruppen i Brasil fra kategorien uren til ren, ville derfor kreve en endring i samfunnsstrukturen, noe som ikke har vært en aktuell prioritering eller et reelt ønske for de som har makt i samfunnet. En slik mulig endring i kategoriseringen av *catadores*, skal vi se grundigere på i kapittel 5, der jeg analyserer det sosiale aspektet av *Pictures of Garbage* og dens ettertidseffekt.

### **3.3 Det kulturelle aspektet ved søppel**

Måten mennesker i Norge og i Brasil forholder seg til søppel på er som før nevnt ulik; en observasjon over søppelets synlighet både i det offentlige og det private rom mener jeg kan reflektere denne ulikheten. Siden Douglas' teori understreker at søppel er et relativt begrep, velger jeg å gå nærmere inn på hvordan søppel betraktes og håndteres i både Brasil og Norge, da disse forskjellene er vesentlige for å forstå *Pictures of Garbage* som samfunnsendrende kunst.

Et av de første inntrykkene man kan få av Norge når man kommer fra Brasil er hvor påfallende rent landet er. Søppelet er nesten usynlig i Norge: det er skjult i store og små avfallsbeholdere og containere som er lukkede og står utenfor husene og bygningene for ulike type avfall. I hjemmene ligger søppelbøtten ofte inne i skapet under kjøkkenbenken. Den skal bare sees når det er et absolutt behov for det. Søppelet skal vaskes og sorteres til ulike avfallsbøtter. Det finnes regler og orden. Siden containere for hver type avfall står utenfor husene, i nær rekkevidde, kan avfallet flyttes fra hvert hjem avhengig av når det passer best for hvert enkelt individ. Henting av avfallet foregår med hjelp av en avfallslastebil som er tilrettelagt med alle redskap for at avfallsmedarbeidere skal ha minste mulig direkte kontakt med avfallet. Ja, de som jobber med å håndtere søppelet er sågar betegnet som avfallsmedarbeidere, renholdsarbeidere, eller renovasjonsarbeidere; assosiasjonene er alltid ment å være positivt ladet, og fjernt fra begrepet «søppel». Slike betegnelser som gir positive assosiasjoner, understreker nettopp tiltak for å endre det som før var kategorisert som urent, slik Douglas beskriver endringer fra en «hylle» til en



annen. Denne begrepsbruken, og tanken om at avfall ikke er synonymt med ubrukelig søppel, er svært synlig blant annet på renovasjonsetaten i Trondheims nettsider og lastebiler.

I Brasil, derimot, finnes det vanligvis et *åpent* søppelstativ foran hvert hus og bygning, som helst skal stå plassert ganske høyt opp fra bakken slik at gatehundene og andre dyr ikke klarer å nå søppelposene og spre søppelet ut over hele gaten. Kun ett søppelstativ er ikke alltid nok for alt søppelet man produserer, og i tilfeller der man har søppeloverskudd plasserer man søppelposene rett på bakken. Søppelstativene er åpne for at det skal være enkelt for søppelmedarbeiderne, *lixeiro*, å hente søppelposene. Dette er fordi i motsetning til Norge, hvor denne type jobb er meget mekanisert, baseres henting av søppel i Brasil på manuell arbeidskraft: en søppellastebil med åpen bakside kjører sakte gjennom gatene, mens to eller tre søppelmedarbeidere som oppholder seg på lastebilens bakside, hopper ned, springer rundt og henter søppelposene fra søppelstativene. Deretter kaster de en og en av søppelposene opp på lasteplanet for så å hoppe tilbake på lastebilen. I brasilianske husholdninger har man som oftest to søppelbøtter i hvert kjøkken: en liten som står på kjøkkenbenken, lett tilgjengelig under matlaging, og en større som står på gulvet i et hjørne. Dersom området man bor i er tilrettelagt for henting av resirkulerbart avfall og man vil bidra til et mer miljøvennlig samfunn som resirkulerer, trenger man bare sortere søppelet i to komponenter: søppel (restavfall) og resirkulerbart søppel (avfall). Alt som kan resirkuleres kastes sammen, uten noe krav til at det som kastes rengjøres først. Dette er fordi videre sorteringen av avfallet er gjennomført senere av andre.

I områder der det ikke foregår henting av avfallet eller i bygninger som ikke er tilrettelagt for avfallssortering, finnes det en vag tanke om at til tross for at man ikke praktiserer kildesortering, skal søppelet bli sortert senere i søppelfyllingene av disse søppelsankerne. Selv om *catadores* er marginaliserte, er de blitt en gruppe hvis eksistens er en forutsetning for sortering og resirkulering av avfallet i Brasil, hvilket gjør at pliktfølelsen og miljøansvaret til enkeltindividet senkes. Som brasilianer vet du nemlig at selv om du selv ikke sorterer søppelet ditt og selv sørger for at det blir resirkulert, vil denne gruppen gjøre det. Dette kan man legge merke til når noen foreslår å tilrettelegge for avfallssortering i for eksempel et borettslag og helt vanlig motargumentet er at *catadores* uansett tar seg av avfallssortering i søppelfyllingene, hvilket gjør det unødvendig å

sortere avfallet fra restavfallet hjemme. Dette understøtter argumentet om at det er beilelig å beholde *catadores*' tilstedeværelse i søppelfyllingen.

En kan spørre seg hvilken sammenheng det er mellom søppelets synlighet og måten man forholder seg til søppel på. Hva vil det si at Norge har et så usynlig, rent og organisert søppel og Brasil har et så synlig, motbydelig og rotete søppel? En mulig konklusjon kan være at Norge har klart å sette en ny standard for hvordan søppel skal betraktes og håndteres; søppel er nå klassifisert og organisert, det passer nå inn i et mønster. Brasil kan se ut til å ligge lengere bak i betraktningen og håndteringen av søppelet. Miljøbevisstheten bygges sakte opp og det er en lang vei igjen til hele samfunnet har tilrettelagt infrastruktur for sortering og henting av avfallet i hvert hjem. På den andre siden har Norge aldri produsert så mye søppel som nå. I Norge kastes det femti prosent mer nå enn for bare ti år siden.<sup>53</sup> Man skal fornye huset og klesskapet, og rekker ikke en gang å slite ut det man har før man kjøper nye ting; man skal holde seg oppdatert både når det gjelder mote, interiør og teknisk utstyr. Det finnes altså et paradoks i Norge når det gjelder landets utviklingsnivå og befolkningens miljøbevissthet: jo høyere utviklet landet er, jo større er forbrukerkonsumet og jo lavere er terskelen for å kaste.

En annen mulig konklusjon når det gjelder hva *søppelets* synlighet uttrykker om forholdet man har til søppel, relateres til assosiasjonen til «det farlige», belyst av Mary Douglas' resonnement. Vi kan se at i Brasil, der søppel er så synlig, både hjemme og på gata, har man et mye mer naturlig forhold til det enn i Norge. Søppelets synlighet oppleves nesten som om det var usynlig, man opplever det ikke som farlig hjemme eller på gata, der det venter på å bli hentet. I det lille samfunnet i Jardim Gramacho, der de fleste beboere har sin økonomi basert på jobben ved søppelfyllingen som *catador*, er søppel i enda større grad behandlet på en naturlig måte.<sup>54</sup> Barna leker med tomme plastikkposer som om de var papegøyer som flyr, lekebiler er laget av tomme kartonger, det spiselige som er funnet i søppelfylling blir tatt med hjem, og et bibliotek er blitt

---

<sup>53</sup> Hylland Eriksen, *Søppel, Avfall I En Verden Av Bivirkninger*. 7.

<sup>54</sup> Krumbiegel, "Poluição Por Resíduos Sólidos Na Baía De Guanabara: Um Estudo Sobre O Aterro Metropolitano De Jardim Gramacho." 13.

opprettet med bøker funnet i søppelfyllingen.<sup>55</sup> Det virker som om jo synligere søppelet er, desto mindre blir det ansett som urent og farlig.

I Norge kan søppelets usynlighet oppleves som uttrykk for landets orden og bærekraftige utvikling, men måten søppel blir behandlet i Norge kan samtidig minne om Douglas' analyse av hvordan man behandler urenheten, som noe farlig og motbydelig der dens eksistensen må fjernes. All søppel skal rengjøres, sorteres og organiseres; men avfallet har ingen verdi i Norge dersom den er skitten. Da skal den havne i søppelfyllinger og brennes. Man skal ha minst mulig fysisk kontakt med selve søppelet, det skal gjemmes bort. Til og med ordet «søppel» blir sakte fjernet fra vokabularet, slik vi har sett. Hylland Eriksen viser i sin bok til slagordet som Renovasjonsetaten i Oslo lanserte for noen år siden «Det finnes ikke avfall, bare ressurser på avveie»<sup>56</sup>, noe som illustrerer godt retningen dette går i. Med tanke på begrepsdefinisjon av søppel kontra avfall, burde slagordet egentlig være «Det finnes ikke søppel, bare ressurser på avveie», men dette er ingen tilfeldighet. Renovasjonsetatens slagord bekrefter kontinuiteten i utviklingen av mønsteret omkring søppel i Norge, der til og med ordet «avfall» nå blir gradvis fjernet og erstattet av ordet «råstoff». Avstanden fra søppel holder på å bli enda lengre, hvilket gjør at en forsterker følelsen av at søppelet, før det er rengjort og sortert, er desto mer farlig og motbydelig.

### 3.4 Oppsummering

En analyse av søppel i lys av Mary Douglas' teori om begrepene «rent» og «urent», mener jeg gir oss et solid grunnlag til å analysere kunstverket *Pictures of Garbage* videre. Med påstanden «dirt is a matter out of place» argumenterer Douglas for at skitt aldri er noe som eksisterer isolert, men det er et biprodukt av at vi ordner og klassifiserer ting systematisk.<sup>57</sup> Dette gjør at det urene, en kategori der søppel inngår, blir et svært relativt begrep, avhengig av hvilke slags mønstre man forholder seg til. Kulturen man er en del av har i denne sammenhengen en avgjørende rolle i påvirkningen av både oppfatningen og samtykke av disse mønstrene til hvert enkelt individ; kulturen har en autoritet i å fastsette det som betegnes «normal».<sup>58</sup> Når man er vant til for

---

<sup>55</sup> Walter, "Waste Land".

<sup>56</sup> Hylland Eriksen, *Søppel, Avfall I En Verden Av Bivirkninger*. 20.

<sup>57</sup> Douglas, *Rent Og Urent: En Analyse Av Forestillinger Omkring Urenhet Og Tabu*. 50-1.

<sup>58</sup> Ibid. 53.

eksempel et funksjonelt demokratisk samfunn, statens økonomiske støtte til studier, retten til selvbestemt abort eller at fedre også skal ta permisjon i forbindelse med barnefødsler, blir dette selvsagt paradigmer. Disse eksemplene viser ting som er så innarbeidet i det norske samfunnet at de anses som «normale» og standard, til tross for at de i andre kulturelle kontekster er svært lite «normale». Dette gjør et kulturelt mønster mye vanskeligere å modifisere enn et privat mønster.<sup>59</sup> Et kulturelt mønster er nemlig nesten usynlig inntil det blir konfrontert og utfordret av andre kulturelle mønstre.

Ved å gi et innblikk i hvordan søppel er håndtert i Brasil sammenlignet med Norge, ønsket jeg å bevisstgjøre leseren over sitt eget forhold til søppel og hvordan dette i stor grad er knyttet til et mønster som samfunnet i sin helhet bygger på. Ulike kulturer konstruerer ulike mønstre rundt begrepet søppel, og dette påvirker måten betrakteren vil forholde seg til fotoserien *Pictures of Garbage*. Et nærmere innblikk i måten det brasilianske samfunnet behandler sitt søppel gir oss også et bedre utgangspunkt for å forstå *catadores* posisjon i det brasilianske samfunnet, og hvilken rolle prosjektet *Pictures of Garbage* kan ha hatt ved å belyse den ekskluderte og ignorerte samfunnsgruppen. Douglas' teori om det urene er avgjørende i denne oppgaven, da den rasjonaliserer vårt eget forhold til søppel, og gir oss et innspill på hvordan og hvorfor søppelets urenheter transcenderer til de som jobber så tett med det materialet.

Ved å ha søppelfyllingen Jardim Gramacho i Rio de Janeiro som utgangspunkt for fotoserien *Pictures of Garbage*, ved å bruke søppel som materiale for å lage portretter av *catadores*, og ved å ha *catadores* som deltakere i produksjonen av verket, har Vik Muniz ikke bare belyst søppelproblematikken som finnes i Brasil, men også synliggjort hvor ekskludert samfunnsgruppen *catadores* er. Prosjektet kan ses som en pådriver i bevisstgjøring av måten søppelet og *catadores* er håndtert i Brasil. På denne måten bidrar prosjektet til en revurdering av definisjonen og kategoriseringen av begrepene søppel og *catadores* i det brasilianske samfunnet. For å forstå hvordan prosjektet kan ha bidratt til en endring i et slikt kulturelt mønster, er det nødvendig å forstå alle komponentene som prosjektet består av. Videre vil jeg derfor analysere de ulike kunstformene som prosjektet innebærer for å så bygge opp en analyse av hvilke

---

<sup>59</sup> Ibid. 53-4,

betydningen disse delene av prosjektet kan ha hatt for helheten i bevisstgjøringen og endringen av oppfatningen av søppel og *catadores* i Brasil.





Vik Muniz, *Mother and Children (Suellen)* – *Pictures of Garbage*, 2008, Copyright © Vik Muniz, gengitt med tillatelse fra kunstneren.

## 4 Analyse av det estetiske aspektet

I museumsrommet møter betrakteren en serie av sju fotografier. Langt unna ser hun først portretter, og med kunnskap i kunsthistorie kan hun identifisere kunstnerens inspirasjon i sentrale verk av Jean-Baptiste-Camille Corot, Pablo Picasso og Jean-François Millet. Når betrakteren nærmer seg fotografiene, oppdager hun at portrettene egentlig er laget av søppel. «Æsj!» kan hun overrasket si. Søppel er ikke akkurat det man forventer å se som materiale benyttet til noe som fremstår som så estetisk vakkert ved første blikk. Fra det å kontemplere, begynner betrakteren kanskje å analysere verket og hun gjenkjenner en doring, stoler, sandaler, flasker, bildekk, en gammel pc, tepper og leker. Dette leder betrakteren fram til enda en ny oppdagelse: fotografiene hun ser i museumsrommet avbilder svære søppelinstallasjoner. Flere tanker og spørsmål melder seg: Så mye jobb det må ha vært! Hvordan laget kunstneren det? Installasjonens bakgrunn er hvit, kan dette være sand? Er det laget ved stranden? Flyttet han all dette søppelet dit? Serien *Pictures of Garbage* leder betrakteren til å se tilbake til prosessen med å lage det som avbildes i fotografiene, til det som er fjernt både i tid og sted.

I det følgende kapittelet skal jeg gjøre rede for og analysere *Pictures of Garbage* på et mikronivå, altså innenfor kunstverden, med et kunsthistorisk blikk. Analysen følger den kronologiske skapelsesprosessen til prosjektet og er tredelt med utgangspunkt i de ulike kunstformene som prosjektet inneholder, altså «deltakende kunst», «assemblage-installasjon» og «fotografi». Til tross for at Douglas' kategorier rent og urent er enda mer relevante i neste kapittel, vil jeg også her benytte meg av disse, dog i noe mindre grad. Jeg begynner med fokus på det aspektet av deltakende kunst som preger prosjektet ved samarbeidet med *catadores*. Analysen tar utgangspunkt i kunsthistorikeren Claire Bishops definisjon av tre sentrale agendaer for deltakende kunst. Deretter analyserer jeg *Pictures of Garbage* i lys av kunstformen «assemblage-installasjon». Videre blir det gjort en analyse av *Pictures of Garbage* slik den fremstår gjennom fotografier, altså det endelige produktet publikumet får se. Dette utgjør sentrale elementer i analysen. Avslutningsvis vil jeg analysere *Pictures of Garbage* i et komparativt perspektiv, ved å trekke inn de mest sentrale arbeidene til Mierle Laderman Ukeles (1939) som også jobber med å fremme renholdernes posisjon i samfunnet og problematisere måtene samfunnet for øvrig forholder seg til søppel på.



#### 4.1 *Pictures of Garbage* som deltakende kunst

Selv om *Pictures of Garbage* i sin helhet ikke kan defineres som deltakende kunst, har prosjektet aspekter av denne type kunst i sin tilblivelse, idet *catadores* er deltakere i konstruksjonen av søppelportrettene. Muniz hevder at deltakelsen deres i prosjektet ikke har vært planlagt fra starten av, men at denne deltakelsen er noe som oppstod underveis, da kunstneren dro til søppelfyllingen og møtte alle disse menneskene som jobbet der så tett med søppelet.<sup>60</sup> I kontakten med *catadores*, sier kunstneren at han måtte finne en måte å inkludere dem i prosjektet. Som vi har sett ble utvalgte *catadores* invitert til å bli fotografert både i søppelfyllingen og i studioet, og i samarbeid med søppelsankerne ble disse fotografiene gjenskapt i stor skala ved å bruke søppel som materiale.

Deltakende kunst er definert av kunsthistorikeren Claire Bishop primært som kunst der «mennesker brukes som det mest sentrale kunstneriske mediet – på samme måte som i performance og teater – og ofte med hensikt å utslette betrakterrollen».<sup>61</sup> Deltakende kunst er dermed en kunstform der menneskene er en del av, eller har den sentrale rollen i en kunstpraksis. Dette innebærer både kunst der menneskene har den aktive rollen i å skape et fysisk verk, samt kunst hvor mennesker utgjør selve verket. Bishop hevder at denne type kunst er ofte motivert av tre hovedagendaer, alle knyttet til et ønske om å bidra til skapelse av et bedre samfunn.<sup>62</sup>

I det følgende vil jeg gjøre rede for disse tre sentrale motivasjonene for deltakende kunst utpekt av Bishop. Disse skal brukes for å bygge opp analysen av deltakelsesaspektet av Muniz' prosjekt. Gjennom en diskusjon av forventningene til og kritikken rettet mot deltakende kunst vil jeg undersøke i hvilken grad denne type kunst faktisk har en samfunnsendrende effekt, og hvordan Muniz selv posisjonerer seg i disse spørsmålene. Til slutt vil jeg komme tilbake til Bishops definisjon av deltakende kunst, og problematisere selve ønsket om å utslette betrakterens rolle, det som Rancière omtaler som «betrakterens paradoks».

---

<sup>60</sup> Vik Muniz and Pedro Corrêa do Lago, *Vik Muniz: Obra Completa 1987-2009* (Capivara, 2009). 638.

<sup>61</sup> Gerd Elise Mørland, "Deltagerbasert Kunst – Ikke Nødvendigvis Kvalitet?," Kulturrådet, [http://www.kunstloftet.no/index.php?filnavn=artikler1/010711\\_GEM\\_bishop.php](http://www.kunstloftet.no/index.php?filnavn=artikler1/010711_GEM_bishop.php).

<sup>62</sup> Claire Bishop, "Introduction// Viewers as Producers," in *Participation*, ed. Claire Bishop (London: Whitechapel Gallery, 2006). 12.

Bishop hevder det primært finnes tre sentrale agendaer for deltakende kunst. Den ene handler om et ønske om å gjenopprette det sosiale båndet i samfunnet mellom borgere, et ønske som har bakgrunn i en tenkning om at det finnes en krise i samfunnet og det kollektive ansvaret vi har for hverandre. Argumentasjonen springer ut fra en holdning om at noen av kapitalismens effekter i samfunnet er isolering og fremmedgjøring.<sup>63</sup> Deltakende kunst blir derfor sett på som et verktøy for å gjenoppbygge samfunnets sosiale bånd gjennom en kollektiv utarbeidelse av meninger.<sup>64</sup> Den andre agendaen gjelder kunstnerskap. Ved å gi fra seg deler eller hele kontrollen over kunstnerskapet, har kunstneren en mer egalitær og demokratisk holdning. Deltakende kunst blir dermed sett på som en type kunst som både kommer fra og produserer mer positive og non-hierarkiske sosiale modeller.<sup>65</sup> Den tredje agendaen for deltakende kunst går ut på en tanke om at ved å gi betrakteren erfaring av en fysisk eller symbolsk deltakelse i en kunstpraksis, skal hun føle seg bemyndiget («empowered»). Følelsen skapt av den kunstneriske erfaringen skal i sin tur utvide seg til andre områder i betrakterens liv, slik at deltakeren skal føle seg i stand til å endre sin egen sosiale og politiske situasjon.<sup>66</sup> Felles for disse sentrale motivasjonene for deltakende kunst er altså at de er tilknyttet et ønske om å bidra til et bedre samfunn, enten ved å være et slags forbilde for hvordan samfunnet kan være, eller ved å gi deltakerne en erfaring som skal reflekteres i den kollektive bevisstheten til samfunnet.

Den franske kunstkritikeren Nicolas Bourriaud har bidratt til det første aspektet ved deltakende kunst med boken *Relasjonell Estetikk* (1998), der han argumenterer for en kunst som trenger seg inn i den relasjonelle sfæren vi lever i og problematiserer den ved å foreslå andre muligheter for mellom-mennesker relasjoner.<sup>67</sup> En av kunstnerne som anses som forbilledlig av Bourriaud i denne type kunst er Rirkrit Tiravanija (f. 1961), som er mest kjent og omtalt for sitt arbeid der han koket currygrønnsaker til publikum eller rekonstruerte sin leilighet i New York i museumsrommet ved bruk av tre, der publikumet kunne oppholde seg i hele døgn under utstillingsperioden - som om utstillingen var Tiravanijas egen leilighet.<sup>68</sup>

---

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> Ibid.

<sup>65</sup> Ibid.

<sup>66</sup> Ibid.

<sup>67</sup> Bourriaud, *Relasjonell Estetikk*. 20-21.

<sup>68</sup> Henholdsvis *Pad Thai* (1990) og *Untitled (tomorrow is another day)*(1997).

I Bourriauds relasjonelle kunst blir museets rolle fremhevet som rommet for sosiale relasjoner, men museets rolle i denne type kunst kan også ses på som den avgjørende strukturen som bemyndiger for eksempel servering av suppe som kunst istedenfor underholdning.<sup>69</sup> Claire Bishop har vært kritisk til relasjonell kunst fordi gjennom å ha museumsrommet som den fundamentale strukturen i relasjonell kunst, resulterer det i at relasjonene som denne type kunst produserer er predefinert og avgrenset til et publikum som faktisk besøker museer: et publikum som har en felles interesse for kunst. Det Bishop argumenterer sterkt for, er altså at det politiske og sosiale i et verk, eller i en praksis, ikke kan vurderes bare ut ifra at den produserer relasjoner, men at de politiske mulighetene også må dømmes, ut i fra hvilken *type* relasjoner verket produserer.<sup>70</sup> Dette betyr at kunst vil ha en større samfunnsendrende effekt ved å produsere relasjoner som er utfordrende i et samfunn, altså ved å produsere relasjoner som intervensjoner de etablerte mønstrene som Douglas har gjort oss oppmerksom på. Med Douglas' termer kan vi si at ved å gjøre *catadores* til medarbeidere i kunsten, gjør Muniz grenseoppgangen mellom det rene og det urene utydelig. Denne utfordrende relasjonen er igjen nettopp den type relasjon Bishop mener kan øke kunstens samfunnsendrende effekt.

Med støtte i definisjonen av demokrati som Ernesto Laclau og Chantal Mouffe presenterte i politiske teorier, altså at «a fully functioning democracy is not one in which friction and antagonism between people has disappeared; rather, democracy occurs when the frontiers between different positions continue to be drawn up and brought into debate», argumenterer Bishop altså for en kunst som konfronterer eksisterende ulikheter, framfor harmoniske relasjoner mellom mennesker med felles interesser.<sup>71</sup> Denne type kunst omtaler Bishop som «relasjonell antagonisme»<sup>72</sup>, og hun bygger på Laclau- og Mouffes forståelse om at subjektet bare delvis er selvbestemt. Hun kommer imidlertid med en viktig presisering i fotnoten, der hun siterer Laclau og Mouffe; «However, as this self-determination is not the expression of what the subject *already*

---

<sup>69</sup> Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," *October* 110(2004). 69.

<sup>70</sup> Ibid. 64.

<sup>71</sup> *Installation Art: A Critical History* (London: Tate Publishing, 2008). 119.

<sup>72</sup> Antagonisme er definert i Store Norske Leksikon som «motstand, fiendskap, sterkt personlig motsetningsforhold». Det er viktig å poengtere at Bishop's bemerkning er at selv om man har ulike meninger og ulik tro, resulterer det ikke nødvendigvis i antagonisme. Heller ikke reelle forskjeller som innebærer helhetlige identiteter: «Antagonism, by contrast, occurs when the presence of the 'Other' prevents me from being totally myself, because this presence makes my identity precarious and vulnerable; the threat that the Other represents thrusts my own sense of self into question». Ibid. 139.

is, but the result of its lack of being instead, self-determination can only proceed through process of *identification*». <sup>73</sup> Subjektivitet er selve identifikasjonsprosessen. <sup>74</sup> Derfor vil relasjonell antagonisme, bygget opp på en relasjon som truer det man tror man er, bidra til å skape bevissthet over selve *jeg-et*. Gjennom relasjonell antagonisme vil man altså bli bevisst over nettopp det som Douglas hevder: at vi oppfatter verden og oss selv på ut ifra etablerte mønstre.

På samme måte som Tiravanija fremtrer som et forbilde for Bourriauds relasjonelle estetikk, så fremtrer den spanske kunstneren Santiago Sierra (f. 1966) som et forbilde for Bishops tro på en relasjonell antagonisme. Sierra er kjent for sitt arbeid der han setter relasjonene som finnes mellom mennesker fra helt forskjellige samfunnsgrupper opp mot hverandre i ulike former for konfrontasjon, idet han bringer mennesker fra ulike samfunnsgrupper, ofte ekskluderte sådanne, til å delta i kunsten sin. Kunstens navn understreker at deltakerne fra marginaliserte grupper er betalt for å være i museet under bestemte omstendigheter, ofte ydmykende, som *250 cm Line Tattooed on Six Paid People* (2000). Sierras kunst avslører samtidens sosiale og politiske omstendigheter som gir rom for slikt ydmykende og meningsløst arbeid mot lite penger. <sup>75</sup> I tillegg, hevder Bishop at «the fact that his works are realized moves them into the terrain of antagonism (...) and hints that their boundaries are both unstable and open to change». <sup>76</sup>

Jeg vil si meg enig med Bishop i at selve muligheten til å realisere slike prosjekter i museumsrommet i første omgang kan tyde på en åpning for endring og grenseforskyvning som kanskje ikke fantes før i like stor grad. I 1965 ble den brasilianske kunstneren Hélio Oiticica, en pioner innenfor deltakende kunst, utvist fra åpningen av utstillingen *Opinião 65* på *Museu de Arte Moderna (MAM)*, i Rio de Janeiro, for å ha bragt med seg medlemmer av sambaskolene fra Rio de Janeiros slum som deltakere i prosjektet *Parangolés*. <sup>77</sup> <sup>78</sup> Som en kontrast til Oiticicas opplevelse i 1965, fikk Vik Muniz og *catadores* en varm velkomst fra det samme museet i Rio de

---

<sup>73</sup> Ibid. 139.

<sup>74</sup> Ibid. 119.

<sup>75</sup> "Antagonism and Relational Aesthetics." 70-71.

<sup>76</sup> Ibid. 72.

<sup>77</sup> Camila Molina, "O Perene Desafio De Hélio Oiticica," O Estado de S.Paulo, <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,o-perene-desafio-de-helio-oiticica,525949,0.html>.

<sup>78</sup> *Parangolés* ble kalt kunstnerens «levende maleri» som oppstod idet deltakerne hadde på seg tynne fargerike frakker og danset samba i disse plaggene. For mer informasjon om kunstnerens tanker og opplevelser med *Parangolés*, les Hélio Oiticica, "Dance in My Experience (Diary Entries)," in *Participation*, ed. Claire Bishop (London: Whitechapel Gallery, 1965-66).

Janeiro i 2009 under åpningen av utstillingen *VIK*, der serien *Pictures of Garbage* ble stilt ut for første gang.<sup>79</sup> Min vurdering er imidlertid at den politiske dimensjonen til slike prosjekter som tar utgangspunkt i samfunnets ulikheter bør analyseres ikke i forhold til i hvilken grad de oppnår antagonisme, men i forhold til i hvilken grad slik kunst faktisk forskyver selve grensene som definerer samfunnets ulikheter.

Når Sierra bringer ekskluderte samfunnsgrupper til å stilles ut som passive objekter med ydmykende oppdrag framfor et eksklusiv og «kultivert» publikum, som skal betrakte denne støtende realiteten som de ofte unngår, antyder det ikke at «their boundaries are both unstable and open to change», slik Bishop hevder. Det antyder nemlig det motsatte, altså at den ekskluderte samfunnsgruppen er (eller skal være) tilstede i museet *kun* under bestemte omstendigheter, og at deres passive og ydmykende oppdrag i kunstnerens prosjekt gjenspeiler deres liv og daglige omstendigheter. Betrakterne, den eksklusive gruppen som har museer som et sted som bekrefter og ernærer deres identitet, blir også ufrivillige deltakere i denne i situasjonen. Der har de som «oppdrag» å skue, også passivt (som vanlig), samtidens daglige omstendighet gjenspekt på mikronivå i museumsrommet. I Douglas' terminologi vil ikke Sierras arbeid kunne sies å føre til en endring av mønstrene og måten vi oppfatter de «urene» deltakerne på, de ekskluderte som ydmykes blir ikke plassert i kategorien «ren» etter denne deltakelsen – Sierra bidrar snarere til å fremheve og stille ut nettopp det farlige og urene slik det finnes også utenfor museets vegger. Et kunstprosjekt som bekrefter og understreker ulikhetene i samfunnet ved å reproducere samfunnets sosiale omstendigheter i et rom, mener jeg altså ikke vil bidra til å destabilisere grensene og skape likhet. Det er ikke nok å bringe ekskluderte samfunnsgrupper til å delta i et kunstprosjekt for å forskyve deres urene kategorier, i Douglas' term, og å skape samfunnsendring. Man må finne en måte å vekke *et nytt syn* på disse ekskluderte gruppene – både blant de ekskluderte selv, og blant deres betraktere.

Når den utsatte samfunnsgruppen imidlertid deltar i et kunstprosjekt eller i tilblivelsen av et kunstverk som gir positive opplevelser til betrakterne, utfører denne gruppen et oppdrag som skiller seg vesentlig fra det som det forventes av dem i samfunnet. Dette mener jeg kan ha større effekt når det gjelder å vekke et nytt syn på dem. Gjennom deltakelse i et slikt kunstprosjekt kan

---

<sup>79</sup> Walter, "Waste Land".

man si at de utfører en jobb som hører til innenfor rammene til den såkalte «kulturelle kapitalen», altså kunnskap om kulturelle uttrykksformer.<sup>80</sup> Fordi kulturell kapital ikke er medfødt, men noe som er sosialt skapt og opprettholdt, og som individet blir opplært til, kan man si at dette i utgangspunktet ikke er en jobb som knyttes til de ekskluderte, siden de ofte har et lavt utdanningsnivå og sjelden medvirker i betydningsfulle kunstprosjekter. Når Muniz i *Pictures of Garbage* inviterer *catadores* til å samarbeide om prosjektet, bryter Muniz derfor med samfunnets antagelse om hvilken type mennesker som lager kunst eller har et forhold til kunst. I tillegg bekrefter han at alle er i stand til å lage kunst. Med andre ord praktiserer Muniz prinsippet som Jacques Rancière kaller «equality of intelligences», en tankemåte som han lånte fra den pedagogiske filosofen og læreren Joseph Jacotot (1770-1840): Likhet skal ikke være et mål, men et utgangspunkt.<sup>81</sup> Ved å gi en ekskludert samfunnsgruppe i oppdrag å skape kunst, utfordrer altså kunstneren den forventede kategoriseringen av den ekskluderte gruppen. På den måten, gjør kunstneren mer enn å hinte om at «their boundaries are both unstable and open to change». Kunstneren kan sies å aktivt *bidra* til å destabilisere grensene mellom samfunnsgruppene, mellom de som kategoriseres rent og de som kategoriseres urent. Dette kommer jeg tilbake til i vurderingen av det sosiale aspektet av *Pictures of Garbage* i kapittel 5.

Den andre sentrale agendaen for deltakende kunst dreier seg om å være et forbilde for et mindre hierarkisk samfunn.<sup>82</sup> I deltakende kunst er kunstnerens holdning ofte fremhevet som mer egalitær fordi han der deler sitt kunstnerskap («authorship») med bidragsyterne. Når deltakerne er mennesker som kommer fra en ekskludert samfunnsgruppe, virker det enda mer myndiggjørende. Der deler kunstneren sin synlighet under kunstverdenens «spotlight» med de usynlige. Den slags holdning ser vi hos Muniz når han eksplisitt uttrykker ønsket om dele kunstnerskapet av *Pictures of Garbage* med *catadores*: «(...) and in the end, they won't say 'Vik did it. (But) We did it'».<sup>83</sup>

Samtidig kan vi spørre oss i hvilken grad kunstnerens holdning virkelig er egalitær når det ofte er tilfellet i slike kunstprosjekter at deltakere blir instruert om hva de skal gjøre. Dette ser vi i for

---

<sup>80</sup> Pierre Bourdieu, *Distinksjon* (Oslo: Pax, 1995). 44. En dypere analyse av begrepet kommer i kapittel 5.4, om demokratisering av kunst.

<sup>81</sup> Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, trans. Gabriel Rockhill (London: Continuum International Publishing Group, 2004). 3 Denne tenkningen utdyper Rancière blant annet i hans bok *The emancipated spectator* (2009), der han argumenterer for en pedagogisk metode som ville fjerne eventuelle forutsatte ulikheter i forhold til intelligens.

<sup>82</sup> Bishop, "Introduction// Viewers as Producers." 12.

<sup>83</sup> Walter, "Waste Land".

eksempel i prosjektet *Turn On* (2004)<sup>84</sup>, av den albanske kunstneren Adrian Paci (f. 1969), der marginaliserte grupper er deltakere i kunstprosjektet. *Turn On* er en tre og et halvt minutt lang film der vi ser en gruppe arbeidsledige menn bevege seg mot en steintrapp på torget i den albanske byen Shkodër, det stedet de drar til hver morgen, i håp om å bli plukket ut til noe arbeid. Denne dagen blir de betalt av kunstneren for å starte en støyende generator hver som er koblet til en lyspære som de må holde. Deltakernes bidrag er dermed kun å følge Pacis instruksjoner. I *Pictures of Garbage* blir aktørene også instruert om hvordan de skal skape motivet som senere fotograferes. Selv om kunstneren vil at aktørene skal føle eierskap til serien, og disse har en viss frihet i gjenskapelsen av portrettene, er kunstnerens holdning altså ikke utelukkende egalitær. Dette virker imidlertid ikke å ha noe å si i forhold til aktørenes holdning når det gjelder eierskapsfølelse for serien, slik man kan se det uttrykt av deltakeren Isis når hun stolt peker på hvilke deler av portrettene som hun har laget, når hun ser fotoserien stilt ut på museum.<sup>85</sup>

Den eierskaps- og stolthetsfølelsen som aktørene får ved deltakelse i kunstprosjektet, leder min analyse til nettopp den agendaen til deltakende kunst som dreier seg om ønsket om at deltakerne skal føle seg «empowered» eller «myndiggjort» ved å ha bidratt til et kunstprosjekt, og at denne følelsen skal utvide seg til deltakernes privatliv og selvfølelse.<sup>86</sup> Med fokus på hvordan prosjektet har endret deltakernes holdninger i forhold til sin egen sosiale situasjon, merker vi i løpet av prosjektet at deres selvbilde endrer seg og at de faktisk får større behov for å redefinere virkeligheten sin. Å være motivet i et kunstverk, samt å lage kunst selv, var utenkelig for dem før prosjektet startet. Tião sier, idet han ser sitt ferdigstilte søppelportrett som Marat for første gang: «I never imagined I'd become a work of art».<sup>87</sup> De begynner å få et nytt syn på seg selv, som større og viktigere i en samfunnsmessig sammenheng enn det de først trodde, slik vi også ser i refleksjoner av Irma, som ikke har utført søppelportrettene, men selv har vært motiv i et av dem. Da hun fikk se sitt portrett utstilt på museum i Rio de Janeiro, under åpningen av utstillingen *VIK*, sa hun: «Av og til ser vi på oss selv som så små, men folk der ute ser oss som så store, så

---

<sup>84</sup> Verket ble stilt ut blant annet på Trondheim Kunstmuseum i 2012, under sommerutstillingen *SAMMEN*.

<sup>85</sup> Walter, "Waste Land".

<sup>86</sup> Bishop, "Introduction// Viewers as Producers." 12.

<sup>87</sup> Originalt utsagn: «Eu nunca me imaginei em nem uma obra de arte» Walter, "Waste Land".

vakre».<sup>88</sup> Behovet for å distansere seg fra søppelfyllingen blir sterkere, og en blandet følelse om at de faktisk er i stand til å forandre sin egen virkelighet blir skapt. Flere av deltakerne gir eksplisitt uttrykk for dette i dokumentaren *Waste Land*.

Til tross for at det å gi deltakerne følelsen av at de er i stand til å endre sin egen sosiale situasjon er en av de sentrale motivasjonene for kunstnere som jobber med denne type kunst, virker det som om Muniz selv ikke var bevisst denne mulige konsekvensen av en slik deltakelse. Kunstnerens overraskelse i møte med denne situasjonen ser vi tydelig i en scene der kunstneren, hans daværende kone og hans prosjektpartner diskuterer eget ansvar overfor aktørene etter slutføringen av prosjektet, siden det var Muniz som satte i gang denne prosessen. Han konkluderer med at uansett om deltakerne må vende tilbake til søppelfyllingen, har dette endret noe: «they get to see another reality, and that changes their way of thinking».<sup>89</sup> Dette blir bekreftet i Magnas uttalelse, når prosjektet er ferdig: «Jeg begynte å se på meg selv», hevder hun, «dette arbeidet ga meg vilje til forandring, det ga meg den innsikten». En annen bekreftelse på prosjektets positive erfaringer ser vi når deltakerne tøyser med Tião ved å si at han har blitt innbilsk av kunstprosjektet, og Tião forteller at hjemme sier familien det samme. Selv om innbilskhet er oppfattet som et skjellsord, er det verdt å bemerke at ordet kommer fra tysk, *einbildisch*, som har en tilleggs betydning: «stolt».<sup>90</sup> Prosjektet gjør *catadores* mer selvbevisste og stolte over seg selv.

Hvilken betydning hadde så *catadores'* deltakelse i prosjektet *Pictures of Garbage*? Baktanken for publikumets deltakelse i et kunstprosjekt har vi sett er primært knyttet til tre sentrale agendaer som har en felles interesse i å skape positive effekter i samfunnet: Å gjenopprette sosiale bånd i samfunnet; å være et forbilde for et mindre hierarkisk samfunn ved å vise en egalitær holdning ved delingen av kunstnerskapet; og å vekke deltakerens bemyndiggjøringsfølelse overfor sin egen sosiale situasjon. Dette gjør deltakende kunst til et karakteristisk verktøy brukt i de siste århundre i kunstverden for å vektlegge verkets sosiale engasjement. Når prosjektets deltakere er marginaliserte grupper, er det argumentert at prosjektets potensial for samfunnsendring økes.

---

<sup>88</sup> Originalt utsagn: «As vezes a gente se imagina tão pequeno, mas as pessoas lá fora vêem a gente tão grande, tão bonito». Ibid.

<sup>89</sup> Ibid.

<sup>90</sup> Se «innbilsk» på ordnett.no.



Dette er fordi kunstneren ikke bare inkluderer og belyser utsatte grupper gjennom kunst, men også utfordrer den «urene» kategorien de er satt i. *Catadores'* deltakelse i *Pictures of Garbage* har uten tvil gitt prosjektets sosiale dimensjon tyngde, underbygget av dokumentaren *Waste Land* som gir oss innsikt i denne fasen av prosjektet som fotoserien som sluttresultat ikke viser. I hvilken grad deres deltakelse fører til faktiske endringer i samfunnet vil jeg komme tilbake til under «analyse av det sosiale aspektet» i kapittel 5. I det følgende vil jeg imidlertid undersøke hvorfor det eksplisitt er ønsket å utslette betrakterrollen i deltakende kunst, og hvordan Muniz' arbeid problematiserer nettopp dette.

#### **4.1.1 Betrakterens paradoks**

I Bishops definisjon av deltakende kunst som innledet underkapittel 4.1, viser hun til at et sentralt mål innenfor denne typen kunst baseres på å utslette betrakterrollen. Dette er begrunnet med en tenkning om at å betrakte innebærer en passiv og dermed negativ holdning, mens å delta innebærer en aktiv og dermed positiv holdning. Dette er et ståsted som har blitt spesielt utfordret i Jacques Rancières bok *The emancipated spectator* (2009).

Spenningen mellom passiv betrakter og aktiv deltaker er noe som Jacques Rancière kaller «betrakterens paradoks», og dette paradokset gjør han rede for ved gi oss et historisk perspektiv av denne diskursen. Han benytter seg av begrepet «theatrical spectacle» som et generelt begrep som inkluderer drama, dans, performance, og de fleste visuelle praksiser som har «bodies in action before an assembled audience». <sup>91</sup> Ifølge Rancière skapte teateret betrakterens paradoks: det finnes ikke noe teater uten en betrakter; samtidig ble det å betrakte ansett som negativt, fordi «å se» er ikke det samme som «å vite», og «å se» står i motsetning til «å gjøre». <sup>92</sup> Betrakteren ble separert fra både evne til å vite og evne til å handle. Teateret ble derfor ansett som en illusorisk og passiviserende scene som fratrar publikumet sin evne til å tenke og å gjøre. <sup>93</sup> Forholdet mellom betrakter og teater kunne imidlertid forandres til noe positiv hvis betrakteren frigjorde seg fra denne passive holdningen og ble en aktiv deltaker i teateret.

---

<sup>91</sup> Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, trans. Gregory Elliott (London: Verso, 2009). 2.

<sup>92</sup> Ibid. 2.

<sup>93</sup> Ibid.

Som en kontrast til denne tenkemåten er frigjørelsen, i den forstanden som Rancière foreslår, ikke det samme som å gjøre betrakteren til en aktiv deltaker, men å utviske selve grensene mellom de som handler og de som ser.<sup>94</sup> «Emancipation begins when we challenge the opposition between viewing and acting (...) when we understand that viewing is also an action (...)»<sup>95</sup>. Og Rancière legger videre til at, «being a spectator is not some passive condition that we should transform into activity. It is our normal situation. (...) Every spectator is already an actor in her story; every actor, every man of action, is the spectator of the same story».<sup>96</sup> Bishop støtter også denne tenkingen og hevder at «the binary of active/passive is reductive and unproductive, because it serves only as an allegory of inequality».<sup>97</sup>

*Pictures of Garbages* mangfoldige kunstformer og den sammensatte relasjonen med dets publikum problematiserer også spenningen mellom betrakter/deltaker og passiv/aktiv, både i form av fotografiene i museet og under verkets skapende prosess. Når betrakteren i et museum oppdager materialet søppel i fotoserien, og blir overrasket, begynner å analysere verket og spekulere på hvordan kunstneren har laget dette verket, viser Muniz at å betrakte ikke reduseres til en passiv holdning, men alltid innebærer en *aktiv* holdning, slik Rancière også hevder:

«She observes, selects, compares, interprets. She links what she sees to a host of other things that she has seen on other stages, in other kind of places. She composes her own poem with the elements of the poem before her. She participates in the performance by refashioning it in her own way (...)».<sup>98</sup>

Under verkets skapende prosess, ser vi gjennom dokumentaren *Waste Land* at det ikke er i selve utførelsen av søppelportrettene at deltakende *catadores* opplever høydepunktet ved deres deltakelse i kunstprosjektet, men det er i det øyeblikket søppelportrettene er ferdigstilt og blir *betraktet* fra avstand av dem selv. Det er i dét øyeblikket søppel transformeres til noe skjønt. Ulike reaksjoner oppstår; noen begynner å gråte, og andre smiler fascinert.<sup>99</sup> Zumbi er invitert til å komme opp på stillaset for å se på sitt ferdigstilte portrett fra høyden og uttaler til Muniz'

---

<sup>94</sup> Ibid. 19.

<sup>95</sup> Ibid. 13.

<sup>96</sup> Ibid. 17.

<sup>97</sup> Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. 38.

<sup>98</sup> Rancière, *The Emancipated Spectator*. 13.

<sup>99</sup> Walter, "Waste Land".

partner idet han ser på portrettet at «That's not garbage, it's recyclable material. It's money, a lot of money».<sup>100</sup> Påstanden om at å betrakte innebærer en like aktivt holdning som å delta blir på denne måten forsterket av deltakernes reaksjoner.

Reaksjonene til aktørene ved betraktningen av søppelportrettene understreker også at måten man opplever et verk på, enten det er gjennom deltakelse eller betraktning, eller hva verket oppnår - er umulig å kontrollere. Dette er fordi opplevelsen av kunsten er tilknyttet forståelseshorizonten til hver enkelt person. «She participates in the performance by refashioning it *in her own way*», bemerket Rancière (min uthevelse). Hun assosierer og dissosierer det hun ser og opplever, og det er nettopp disse fortolkningens evner som Rancière hevder fristiller betrakteren.<sup>101</sup> Når våre forståelseshorisonter, basen for fortolkninger, er preget av kulturelle og historiske forutsetninger, blir uniformiteten av meningene og inntrykkene en umulighet. Assosiasjoner og dissosiasjoner følges av de unike erfaringene som hvert enkelt individ har ut ifra sin egen bakgrunn.

Sentralt i *Pictures of Garbage's* problematisering av motsigelsen mellom betrakter/deltaker, passiv/aktiv står de ferdigstilte søppelportrettene. Det er nettopp disse portrettene som blir enten betraktet i tredimensjonal form av deltakende *catadores*, eller i todimensjonal form, mediert av fotografiet, av betrakterne i museum. Videre vil jeg analysere hvordan disse assemblage-installasjonene laget av søppel bidrar til prosjektets potensial for samfunnsendring, idet den forbinder prosessen og resultatet, deltakerne og betrakterne.

#### **4.2 *Pictures of Garbage* som assemblage-installasjon**

De ferdigstilte søppelportrettene kan sies å befinne seg i en grensetilstand mellom assemblage og installasjon, tatt i betraktning at de består av readymades som er satt sammen og utgjør et tredimensjonalt kunstverk, men har en størrelse på omtrent 8 x 10 meter og på denne måten fyller hele rommet der dem er montert. De er installasjoner av assemblage, og derfor vil de bli omtalt som assemblage-installasjoner her. I dette underkapittelet skal jeg analysere hva som ligger i denne midlertidige kunstformen av prosjektet, som gjør så sterkt inntrykk på både deltakende *catadores* og betrakteren i museum, i møte med dens fotografiske representasjon. Analysen blir delt mellom portrettens aspekt som assemblage, og som installasjon.

---

<sup>100</sup> Original utsagn: «Isso aí não é lixo, isso aí é material reciclável. Isso aí é dinheiro, muito dinheiro». Ibid.

<sup>101</sup> Rancière, *The Emancipated Spectator*. 14-17.

Assemblage er en kunstform og teknikk som henviser til tredimensjonale komposisjoner der gjenstander eller deler av gjenstander hentet fra ulike områder fra hverdagen er benyttet som materiale. I forbindelse med utviklingen av assemblage i begynnelsen av 1900-tallet, begynte ulike materialer å bli dratt inn i kunsten og behandlet som like aktuelle kunstmateriale som de tradisjonelle materialene brukt i malerier og skulpturer.<sup>102</sup> Tyske Kurt Schwitters (1887-1948) fremheves som en av de mest innflytelsesrike kunstnerne i denne utviklingen,<sup>103</sup> og kunne ikke forstå

(...) why one shouldn't use in a picture, just as one uses colours made by the paint merchants, things like old tram and train tickets, scraps of driftwood, cloakroom tickets, ends of string, bicycle wheel spokes – in a word all the old rubbish which you find in dustbins or on a refuse dump.<sup>104</sup>

Han er spesielt kjent for sitt arbeid med assemblage som han selv kalte for *Merzbilder*, laget med søppel han sanket på gatene og parkene i Hannover. *Merz* ble navnet på hans individuelle kunstbevegelse og filosofi.<sup>105</sup> I forhold til ordets oppfinnelse, bemerket han i 1919 at:

(...) the word *merz* denotes essentially the combination, for artistic purposes, of all conceivable materials, and, technically, the principle of the equal distribution of the individual materials.... A perambulator wheel, wire-netting, string and cotton wool are factors having equal rights with painting...<sup>106</sup>

Selv om kunstnerne fremhever ønsket om at hverdagslige materialer i assemblage skulle stå likestilt med tradisjonelle materialer benyttet i maleri og skulpturer, så har hverdagslige materialer faktisk større gjennomslagskraft hos betrakteren. I motsetning til et maleri, der betrakteren som oftest vil bli primært fokusert på motivet, vil betrakteren som møter en assemblage ofte i større grad bli oppmerksom på *materialene* som utgjør assemblagen.<sup>107</sup> Bruk av

---

<sup>102</sup> For mer om utvikling av assemblage som kunstform se: Gillian Whiteley, *Junk: Art and the Politics of Trash* (London: I.B.Tauris, 2011) og William C. Seitz, "The Art of Assemblage" (New York: The Museum of Modern Art, 1961).

<sup>103</sup> Gillian Whiteley, *Junk : Art and the Politics of Trash* (London: I.B. Tauris, 2011). 37.

<sup>104</sup> Ibid.

<sup>105</sup> Richard Humphreys, "Kurt Schwitters. About This Artist," Oxford University Press, [http://www.moma.org/collection/artist.php?artist\\_id=5293](http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=5293).

<sup>106</sup> Ibid. 37-38.

<sup>107</sup> William C. Seitz, "The Art of Assemblage," ed. New York The Museum of Modern Art (New York: The Museum of Modern Art, 1961). 84.

readymades i konstruksjon av et kunstverk, gir verket flere meningsnivåer enn tradisjonelle materialer fordi materialene er hentet fra en virkelighet med en bestemt funksjon, og dratt til en annen, med en helt annen funksjon. Utenfor sin opprinnelige kontekst vil materialets særegenhet bli tydeligere. Derfor hevder William C. Seitz (1914 – 1974) at «found materials are works already in progress». <sup>108</sup> I forbindelse med introduksjonen av begrepet «assemblage» for publikumet ved utstillingen *The Art of Assemblage*<sup>109</sup> i 1961, hevder Seitz at det er tre nivåer et slikt verk opererer på: det første nivået gjelder det håndgripelige materialet; det andre nivået er det synlige, der farge og andre egenskaper knyttet til materialets form kommer fram; og det tredje nivået er der de «litterære» meninger oppstår, det som Seitz også omtaler som «associational poetry». <sup>110</sup> Det er i det sistnevnte nivået at betrakterens assosiasjoner og dissosiasjoner i større grad opererer. Derfor sier Seitz at assemblage er en metode «with disconcertingly centrifugal potentialities. It is metaphysical and poetic as well as physical and realistic». <sup>111</sup> Løsrevet fra sine vanlige funksjonssammenhenger, bringer disse hverdagslige materialene med seg assosiasjoner fra «livet» hos betrakteren som tradisjonelle kunstmaterialer ikke gjør.

Det er altså nettopp fordi Muniz bruker readymades som har tydelig forhåndskonnotasjoner til omverden, at verkene hans kan oppnå flere meningsnivåer hos betrakteren. Derfor vil seriene laget av sjokolade, søppel og leker oppnå ulike reaksjoner hos betrakteren, til tross for at kunstneren bruker den samme metoden, altså reproducerer kjente motiver av uventede materialer. Muniz gjør imidlertid mer enn å benytte seg av forhåndskonnotasjonene til de ulike materialer, han benytter seg nemlig også av de ulike forhåndskonnotasjonene som selve *motivene* bringer hos betrakteren. Idet Muniz gjenskaper *already-made* motiver av hverdagslige materialer, kan man altså si at han bruker readymades på dobbelt vis. Dette gir verkene hans enda flere meningsnivåer enn de tre som Seitz hevdet, fordi Muniz benytter seg av relasjonene som man allerede har til motivene som fremstilles i hans arbeid.

---

<sup>108</sup> Ibid. 85.

<sup>109</sup> Utstillingen i *The Museum of Modern Art*, New York (*MoMA*), fra 2.oktober – 12.november 1961. Utstillingen har vært helt sentral for etableringen av begrepet «assemblage», og samlet et omfattende spekter av historiske og samtidsverk som inkluderte blant annet verk fra Pablo Picasso, Kurt Schwitters, Marcel Duchamp (1887-1968) og Jean Dubuffet (1901-1985). Whiteley, *Junk : Art and the Politics of Trash*. 33-34, 42.

<sup>110</sup> Seitz, "The Art of Assemblage." 83.

<sup>111</sup> Ibid. 84.

I tråd med kunstnerens ønske om å bruke gjenstander hentet fra ulike områder likestilt med tradisjonelle kunstmateriale i assemblage, behandler Muniz forskjellige materialer likestilt i sine ulike serier. Han bruker som nevnt alt mulig fra menneskets liv, alt fra støvpartikler og søppel til diamanter som grunnlag for sine verk, men til tross for at disse materialene oppleves som svært ulike – med diamanter og søppel som eksempler på hver sin ende av en skala – brukes de på samme måte av Muniz. Han tar utgangspunkt i det estetiske potensialet som alle disse materialene har og løfter dem fram ved å bruke dem til å gjenskape kjente motiver. Mens Douglas viser at alle materialene rundt oss har en gitt kategori innenfor de etablerte mønstrene vi ustanselig bygger opp, viser Muniz altså at alle materialer har et estetisk potensial i tillegg til den opprinnelige funksjonen.

I motsetning til andre serier av Muniz, der selve assemblagen han lager i utgangpunktet er liten i størrelse og blir forstørret gjennom fotografiet som kunstneren tar til slutt, er serien *Pictures of Garbage* det motsatte. De er forminskede fotografier av installasjoner av assemblage. Bishop gjør oss oppmerksom på den subtile forskjellen mellom «installasjon» og «installasjonskunst». Begrepet «installasjon» ble først tatt i bruk i 1960-årene av avisene for å beskrive måten en utstilling var montert på. Dette ga i sin tur opphav til begrepet «installasjonskunst», altså kunstverkene som benytter seg av hele rommet.<sup>112</sup> Til felles for begrepene installasjon og installasjonskunst, hevder Bishop, er et ønske om å gjøre betrakteren oppmerksom på hvordan objektene er plassert i et rom og hennes kroppslige respons til dette.

Et viktig aspekt i definisjonen av *installasjonskunst* er at den referer til kunst der betrakteren tilnærmer seg verket ved å fysisk «komme inn» i det.<sup>113</sup> I denne kunstformen er oppmerksomheten i stor grad rettet mot måten betrakterens sanselige persepsjon responderer på verket: «Rather than imagining the viewer as a pair of disembodied eyes that survey the work from a distance, installation art presupposes an *embodied* viewer whose senses of touch, smell and sound are as heightened as their sense of vision».<sup>114</sup> Når betrakterens kroppslige erfaring av verket er en av de viktigste erfaringer som installasjonskunst ønsker å tilby betrakteren, blir det underforstått et krav til betrakterens tilstedeværelse for at hun skal kunne erfare den flerstemte

---

<sup>112</sup> Bishop, *Installation Art: A Critical History*. 6.

<sup>113</sup> Ibid.

<sup>114</sup> Ibid.

sanseopplevelsen installasjonen tilbyr. Selv om søppelportrettene ikke kan vurderes som installasjonskunst selv i tredimensjonalt format, har de flere aspekter som knyttes nettopp til denne kunstformen, idet *catadores* er fysisk *inne* i portrettene under portrettene tilblivelse. En analyse av dette aspektet ved *Pictures of Garbage* som referanser til den opprinnelige størrelsen til søppelportrettene vil være verdifull for den helhetlige analysen av prosjektet.

Som nevnt, er *catadores* fysisk sett *inne* i selve verket når de utfører prosessen med å lage søppelportrettene. Deres kroppslige nærhet til verket gjør det uunngåelig å oppleve søppelet gjennom sanser som berøring og lukt. For deltakende *catadores* er altså lukt og den taktile opplevelsen av søppelet en minst like stor del av opplevelsen som synet alene. På den andre siden kan man spørre seg hvilken kroppslig erfaring *catadores* faktisk får av å være fysisk sett *inne* i søppelportrettene, når søppel er det materialet de forholder seg til i hverdagen. Deres forhold til søppel er ikke det samme som vårt, som bare produserer søppel og slipper å håndtere det, ergo er deres kroppslige erfaring av assemblage-installasjonene annerledes enn den vi hadde hatt om vi hadde hatt tilgang til den. Inne i assemblage-installasjonene, bearbeider aktørene det samme søppelet som de lukter, rører og ser på *hver* dag. *Catadores*, kunne man sagt, er «bedøvet» når det kommer til kroppslig erfaring av søppelets assemblage-installasjoner. Verkets estetiske opplevelse foregår altså ikke som betrakternes kroppslige erfaringer av verket, slik installasjonskunst ofte etterstreber. I tillegg er *catadores* så nære portrettene at de kun ser søppelet. Verkets estetiske opplevelse erfares først i det øyeblikket aktørene betrakter portrettene fra avstand, der kunsten kommer frem, fremfor materialet.<sup>115</sup>

Muniz' prosjekt har en særegenhet i forhold til annen installasjonskunst: hans assemblage-installasjoner er ikke laget for å bli opplevd av betrakterne. Etter at søppelportrettene er ferdig konstruert, blir de fotografert, og så dekonstruert. Det samme søppelet som ble brukt til det ene portrettet, blir gjenbrukt i det neste. Vi gjenkjenner for eksempel en rosa bamse eller en rød motorsykelhjelm. *Pictures of Garbage* henviser altså til *catadores* ikke bare ved å ha dem som motiv til serien og bruke det samme materialet som de daglig bearbeider, men også ved selve måten portrettene er montert: Gjenbruk er en handling som tilsvarer *catadores* gjøremål, som

---

<sup>115</sup> Walter, "Waste Land".

sorterer søppelet i søppelfyllingene til gjenvinning. Serien kan oppfattes som et forbilde for samfunnet, et forbilde som *catadores* representerer.

Det at disse assemblage-installasjonene ikke er ment å bevares svarer også på en problemstilling som alltid eksisterer i det praktiske arbeidet med installasjonskunst: verkene krever en stor lagringsplass, det en upraktisk kunstform når den ikke er utstilt for et publikum. Ved å lage assemblage-installasjoner med det å bli fotografert som eneste hensikt, løser Muniz lagrings- og bevaringsutfordringer, samt et miljømessig spørsmål: det blir mindre materielle gjenstander å fylle (kunst)verden med. Muniz kan imidlertid også kritiseres for å bruke fotografi som «sluttverkene» sine på grunn av fotografiets salgbare mulighet framfor installasjoner. Det er nemlig mer gunstig å selge fotografier som kan reproduseres i ulike størrelser og priser enn assemblage-installasjoner som ikke er flyttbare eller salgbare.

Når *Pictures of Garbage* er et så stort og sammensatt prosjekt som innebærer både aspekter av deltakende kunst og assemblage-installasjon med dens ulike egenskaper og meningsnivåer, kan vi spørre oss hvordan betrakteren i museet kan erfare prosjektet gjennom en fotoserie. Videre vil jeg undersøke nettopp fotografi som medium og kunstform.

### **4.3 *Pictures of Garbage* som fotografi**

Det sammensatte og langvarige kunstprosjektet til Vik Muniz resulterer i sju fotografier, som fremstiller de store assemblage-installasjonene av søppel gjennomført i samarbeid med *catadores*. Disse bildene av søppelportrettene er altså de eneste produktene i kunstprosjektet som faktisk blir utstilt i museer og danner fotoserien *Pictures of Garbage*. Størrelsen på disse fotografiene er litt over en kvadratmeter hver. Gjennom fotografiene får ikke publikumet noe innblikk i søppelfyllingen Jardim Gramacho, der prosjektet foregikk, heller ikke noe innblikk i hverdagene til *catadores*. Publikum som møter fotografiene kan ikke kjenne lukten av søppelet som de avbildede portrettene består av, eller røre på materialene i søppelportrettene. Det publikum først og fremst får igjennom fotografiet er muligheten til å betrakte resultatet av noe som har foregått et eller annet tidspunkt i et eller annet sted i verden. I dette kapittelet vil jeg belyse hvordan Vik Muniz ikke bare bruker fotografi som dokumentasjon, men også hvordan selve dokumentasjonsaspektet i fotografiene er det som bidrar til at bildene hans er kunst.



Fotografi er en tvetydig kunstform, fordi selv i rollen som kunst er fotografiet også alltid en dokumentasjon av noe som har skjedd i den virkelige verden. Skillet mellom fotografi som kunstform og hverdagslige fotografier ligger ifølge Liz Wells nettopp i hvordan noen fotografier blir fremhevet som kunst: «photography is thus conceptualized as art through being shown in galleries, museums, and artist's publications». <sup>116</sup> Wells fremhever også at det helt sentrale i debatten om fotografiets status som kunstform er spenningen mellom fotografi som dokumentasjon og fotografi som et mer personlig kunstnerisk uttrykk. <sup>117</sup> At Vik Muniz i sin kunst bevisst går inn for å bruke fotografi både som kunstnerisk uttrykk og som dokumentasjon, gjør dette skillet ytterligere komplekst.

Fotografiets adgang til kunstverden gjennom å dokumentere eksisterende to- og tredimensjonale kunstverk, som maleri og skulptur, gir oss nyttige perspektiver av mediets dobbelhet. Allerede på slutten av 1800-tallet kritiserte kunsthistoriker Heinrich Wölfflin måten skulpturer fra klassisismen og renessansen ble fotografert på og skrev et essay om hvordan skulpturer *burde* fotograferes. <sup>118</sup> «The great artistic work», forklarte han, «consisted precisely in arraying the entire sculptural content on a single plane, collecting and preserving what in nature must be grasped through successive individual perceptions in a way that can be perceived simply and easily in one go». <sup>119</sup> Derfor hevder Wölfflin i dette essayet at det finnes én riktig synsvinkel å fotografere en klassisk skulptur på, som er synsvinkelen til kunstneren i dannelsen av skulpturen. <sup>120</sup> Så til tross for at en kunne tenke seg at fotografering av et tredimensjonalt objekt reduserer opplevelsen av objektet, som i utgangspunktet kunne oppleves fra flere vinkler, påstår Wölfflins nettopp det motsatte.

Det er langt i mellom fotografering av klassiske skulpturer og *Pictures of Garbage*, men et felles trekk med skulpturer fra klassisismen og renessansen er imidlertid at de tredimensjonale verkene til Muniz er skapt ut i fra utelukkende én bestemt vinkel, vinkelen som fotografiet skal bli tatt fra senere. Det er altså nettopp slik Wölfflin hevder at også de klassiske kunstnerne og

---

<sup>116</sup> Liz Wells, "On and Beyond the White Walls " in *Photography: A Critical Introduction*, ed. Liz Wells (New York: Routledge, 2009). 259.

<sup>117</sup> Ibid. 260.

<sup>118</sup> Tobia Bezzola, "From Sculpture in Photography to Photography as Plastic Art," in *The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today*, ed. Roxana Marcoci (New York: The Museum of Modern Art, 2010). 29

<sup>119</sup> Ibid.

<sup>120</sup> Ibid.

renessansekunstnerne forhåndsdefinerte hvorfra verkene skulle beskues. At Wolfflin hevder det kun finnes én korrekt vinkel på å avbilde et bestemt kunstverk, tar kunsthistoriker Tobia Bezzola (f. 1961) til inntekt for at et todimensjonalt medium faktisk kan nå «the realm of the three-dimensional». <sup>121</sup> Ved å ta et bilde av kunst fra rett posisjon, kan altså fotografiet gjengi det tredimensjonale godt. Når Wölfflin hevder at det finnes én riktig synsvinkel som for eksempel skulpturer bør fotograferes fra, er målet nettopp å fremheve de tredimensjonale egenskapene som skulpturen har, i harmoni med synsvinkelen den ble dannet ut ifra. I Muniz' tilfelle er imidlertid fotografiene tatt fra en bestemt synsvinkel med en nesten motsatt hensikt, da Muniz ønsker å fremme det *flate* og *maleriske* i det tredimensjonale kunstverket sett ovenfra. Fotografi som medium blir altså brukt til å *skape* en flat overflate som i virkeligheten ikke eksisterer.

Hvorvidt fotografiet kun avbilder en virkelighet eller om det også bidrar med noe annet, er noe som også opptar Bezzola, som kommer frem til at «(...) photography has not simply recorded existing realities but has given rises to new ones. Equally, it has not merely documented sculpture but has in many ways given sculpture shape». <sup>122</sup> I hvert av fotografiene som serien *Pictures of Garbage* består av, ser vi nemlig at Muniz jobber med det tredimensjonale søppelet på ulike vis. Denne ulikheten i måten søppel er bearbeidet i verkene bringer fram ulike aspekter ved både søppel som materiale til verket og *catadores'* eksistens. I for eksempel *The Sower (Zumbi)*, er hele overflaten dekket med søppel. Bildet er tungt, og det er søppel overalt (se APPENDIKS II, Figur 11). Zumbi forsvinner blant søppelet, akkurat som søppelsankere forsvinner blant søppelet i søppelfyllingen. I *Mother and Children (Suellen)* og *Marat (Sebastião)*, (se APPENDIKS II, Figur 10 og Figur 6) er den hvite gulvflaten benyttet i større grad til å skape kontrast med søppelet. Der utgjør søppelet en massiv bakgrunn, mens selve menneskene som portretteres, Suelem med sine barn og Tião, består av konturer laget med søppel mot den hvite gulvflaten. Det samme gjelder *Ironing Woman (Ísis)* (se APPENDIKS II, Figur 9). I *The Gipsy (Magna)* og *Atlas (Carlão)* (se APPENDIKS II, Figur 7 og Figur 8), er det motsatt. Bakgrunnen består av den hvite gulvflaten, mens Magna og Carlão består av søppel. I *Irma The Bearing* (se APPENDIKS II, Figur 12), er søppel igjen brukt på en annen måte. Her utgjør det hvite gulvet nesten hele bildet. Irma synliggjøres i assemblage-installasjonen gjennom et tynt lag av søppel som utgjør konturer

---

<sup>121</sup> Ibid.

<sup>122</sup> Ibid. 28.

og skygger. Det massive og fargerike søppelet benyttes kun til den enorme kasserollen hun bærer på hodet og gir portrettet en kollasjeffekt. Fotografi som medium blir på denne måten benyttet til å fremme og skjule det tredimensjonale utgangspunktet. Så selv om Muniz minker eller «flater ut» formene fra det tredimensjonale utgangspunktet, vil en betrakter som kommer nærmere også oppdage det tredimensjonale utgangspunktet som ligger til grunn for søppelportrettene.

I forholdet mellom betrakter og fotografi er den faktiske eksistensen til det avbildede motivet sentralt i opplevelsen av fotografiet. «Fotografi gir oss bevis», hevder Susan Sontag (1933-2004), som videre forklarer at «Noe vi hører om, men tviler på, synes å være bevist når vi får se et fotografi av det».<sup>123</sup> Selv om man ikke vet når og hvor den avbildede handlingen skjedde, er det faktisk bare et spørsmål om tid og sted. Fotografi forskyver på denne måten både tid og sted. Dette er tenkning om fotografi knyttet nettopp til dokumentasjonsaspektet av fotografi som er nyttig i analysen av Muniz' *Pictures of Garbage*. Til tross for at betrakteren i museer ikke møter selve søppelportrettene, er fotografiene tilstrekkelig bevis på at søppelportrettene faktisk har eksistert. Overraskelsen hos betrakteren av fotografiet knytter seg ikke bare til at søppelportrettene faktisk har eksistert, men også til at i dagens samfunn, der alt er mekanisert og effektivisert, ser vi et kunstverk som virkelig har krevd masse tid og arbeid. Til tross for at betrakteren er bevisst at det er et fotografi vedkommende står ovenfor, opplever betrakteren også å samtidig stå foran et håndverk som har blitt udødeliggjort gjennom fotografiet. Det dokumentariske aspektet av fotografi er altså benyttet til å fremme opplevelsen av fotografiet som kunstform.

Fotografi er ikke kun sluttformen til kunstprosjektet, men også selve utgangspunktet til søppelportrettene: Søppelportrettene er gjenskapelse av fotografier tatt av *catadores* både i søppelfyllingen og i studioet i prosjektets første fase (se APPENDIKS I, Figur 3 og Figur 4). Disse kan man si er fotografier som fremstiller de virkelige mennesker og steder, mens det som blir kalt *Pictures of Garbage* fremstiller en fortolkning av det virkelige, selv om den også fremstiller de virkelige søppelportrettene. For disse første fotografiene som fremstiller de virkelige menneskene som iscenesetter klassiske motiver fra kunsthistorie, ligger fotografier av de ekte kunstverkene til Picasso, Millet og David til grunn. Denne kompleksiteten er noe av det

---

<sup>123</sup> Susan Sontag, *Om Fotografi*, trans. Agnete Øye, Pax Artes (Oslo: Pax Forlag, 2004). 13.

som gjør *Pictures of Garbage* til et mangefasettert verk: Seriens sluttprodukt er altså fotografier tatt av søppelportretter som gjensker fotografier tatt av *catadores*, som igjen har utgangspunkt i fotografier av kjente malerier og skulpturer. Det er flere nivåer av fotografisk dokumentasjon som er benyttet, flere nivåer i tidsforskyvning, som igjen gjenspeiler flere nivåer av stedsforskyvning, og på denne måten gir serien mulighet for fortolkning på flere nivåer.

«Photographs do not show what reality is», sier Muniz, «but they point to reality from a specific vantage point of reality».(2010)<sup>124</sup> Fotografiets mulighet til å eksperimentere med fokus, vinkler, beskjæring, lysfølsomhet, zoom, øker også vår oppmerksomhet på *hvordan* vi ser, framfor *hva* vi ser.<sup>125</sup> Fotografiet kan altså tolkes som et instrument som bidrar til forståelsen av virkeligheten: Ved å fremstille virkeligheten på en alternativ måte, bevisstgjør fotografiet oss den faste handlemåten vi persiperer på. Dette gir oss mulighet til å reflektere og revurdere denne automatiske måten vi oppfatter ting rundt oss på.<sup>126</sup> Søppel er et spesielt fint materiale å jobbe med under dette premisset fordi det er et negativt ladet objekt. Det er et materiale man unngår, et materiale man vil gjemme og ha minst mulig forhold til, nettopp fordi den inngår i kategorien «uren», slik vi har sett. Et fotografi av portretter av *catadores* laget av søppel vil ha en mye større virkning hos betrakteren enn selve fotografiet av *catadores*. Dette er fordi virkeligheten ikke er like spennende som fremstillingen av den på en alternativ måte. Men også fordi det er gjennom denne fremstillingen at vi tenker over det vi ser, slik det blir uthevet av Rancière: «det virkelige må være fiksjonalisert for å kunne bli tenkt».<sup>127</sup>

Hvis man skal oppsummere hva som er hovedpoenget til det omfattende og komplekse kunstprosjektet som ligger bak fotoserien *Pictures of Garbage*, vil jeg hevde at det må være å endre vårt forhold til søppel og vårt forhold til de menneskene som jobber tett med dette materialet. En kunstner som har dedikert store deler av sin kunstnerkarriere for å nettopp endre samfunnets forhold til søppel og de som jobber aller nærmest det som oppfattes «urent» er Mierle

---

<sup>124</sup> "Vik Muniz: Studio Visit," VIP Art, <http://vimeo.com/47113512>.

<sup>125</sup> Roxana Marcoci, "The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today," ed. New York The Museum of Modern Art (New York: The Museum of Modern Art, 2010). 12.

<sup>126</sup> I *Kunstverket i reproduksjonsalderen* (1975) gjennomgår Walter Benjamin et lignende resonnement når han reflekterer over fotografiets og filmens mulighet til å trenge seg dypt inn i virkeligheten gjennom apparaturen og by på et syn «som ingen kunne forestille seg noen gang eller noe sted tidligere». Walter Benjamin, *Kunstverket I Reproduksjonsalderen: Essays Om Kultur, Litteratur, Politikk* (Oslo: Gyldendal, 1975 [1936]). 53-54.

<sup>127</sup> Rancière, *Sanselighetens Politikk*. 55.

Laderman Ukeles (f. 1939). Videre vil jeg perspektivere Vik Muniz mot Ukeles, som til tross for å tilnærme seg temaet på svært ulikt vis, har flere felles aspekter.

#### 4.4 Et perspektiv av Vik Muniz i forhold til Mierle Laderman Ukeles

I en analyse av et kunstprosjekt der søppel er brukt som råmateriale for å belyse mennesker som bidrar for samfunnets vedlikehold, blir Mierle Laderman Ukeles en kunstner man er nødt til å nevne. Grunnen til det er at Ukeles har vært helt sentral i prosessen med å tematisere og problematisere vårt forhold til søppel og renholdsarbeid, og har selv brukt store deler av sin kunstnerkarriere mot dette målet. Ukeles og Muniz har også andre klare paralleller det er verdt å gå nærmere inn på, hvilket jeg vil gjøre i dette underkapittelet.

I 1969 skrev Ukeles *Manifesto for Maintenance Art*<sup>128</sup>, et manifest der hun beskriver sin visjon om å «open up the lens, to blow apart the frame», en visjon hun har holdt på med siden da.<sup>129</sup> Visjonen innebærer blant annet en problematisering av forholdet mellom utvikling og vedlikehold, som uttrykkes godt blant annet i setningen «after the revolution, who`s going to pick up the garbage on Monday morning?». <sup>130</sup> Videre innebærer Ukeles' visjon at vi må vurdere hvordan vi forholder oss til forestillingen om vedlikehold. Ifølge Ukeles er det negative konnotasjoner til alt vedlikeholdsarbeid: «maintenance is a drag; it takes all the fucking time». Begge sitatene er hentet fra hennes manifest, og får frem at vedlikehold og de som utfører vedlikehold i samfunnet sjelden blir satt pris på. Ukeles kan betraktes som en kunstner som forsøker å fjerne grensene mellom mennesker og søppel. Ut ifra det gjennomgående konseptet «renholdsmedarbeidere som helter», har Ukeles fokusert på aktivt å verdsette renholdmedarbeidere i samfunnet i sitt arbeid, samt utfordre vårt ufornuftige forhold til materialet søppel.

Siden 1977 har Ukeles samarbeidet med *New York City Department of Sanitation*, under tittelen «unsalaried, official Artist in Residence». <sup>131</sup> Den samme forakten som preger oppfatningen av

---

<sup>128</sup> Mierle Laderman Ukeles, "Manifesto for Maintenance Art 1969! Proposal for an Exhibition "Care", "[http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/Ukeles\\_MANIFESTO.pdf](http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/Ukeles_MANIFESTO.pdf).

<sup>129</sup> "Mierle Laderman Ukeles," in *Sculpting with the Enviroment: A Natural Dialogue*, ed. Baile Oakes (New York: Van Nostrand Reinhold, 1995). 184.

<sup>130</sup> "Manifesto for Maintenance Art 1969! Proposal for an Exhibition "Care".

<sup>131</sup> "Mierle Laderman Ukeles." 184.

*catadores* i Brasil, uttrykker amerikanske renholdermearbeidere som Ukeles snakket med: «like I AM the garbage or the garbage is my fault», gjenforteller Ukeles i et intervju.<sup>132</sup> Noen av hennes prosjekter knyttet til dette samarbeidet er *Touch Sanitation*, en performance som startet i 1977, der hun håndhilste på de 8500 renholdsmedarbeiderne i New York, og sa til hver av dem «Thank you for keeping New York city alive», et prosjekt som tok ett og ett halvt år å gjennomføre.<sup>133</sup> I *The Social Mirror* (1983) festet Ukeles speil rundt en 20 kubikkmeter søppellastebil, slik at bildet av innbyggerne bilen nærmet seg ble reflektert i lastebilen. Ved å ha sitt eget bilde reflektert i søppellastebilen, skapte Ukeles en situasjon der borgerne knyttet seg (ufrivillig) til de som håndterer deres søppel. Som Ukeles selv har gitt uttrykk for, var målet nettopp å utviske grenser: «The goal of these works with the department was to reveal sanitation as the beginning of culture, to erase the boundary between inside and outside».<sup>134</sup>

Et annet relevant prosjekt som er sentralt i Ukeles kunstnerkarriere er *Flow City* (1983-1996), som kunstneren beskriver som «a radical penetration of art into the workplace».<sup>135</sup> Dette er et prosjekt der kunstneren, i forbindelse med restruktureringen av systemet for avfallshåndtering i *New York City Department of Sanitation*, hadde mulighet til å inkorporere korridorer, tunneler og bruer i bygningsstruktur knyttet til sin kunst. I dette prosjektet fikk New Yorks borgere adgang til bygningen der avfall ble sortert og behandlet, og på denne måten kunne de observere hvordan deres eget søppel ble håndtert. Dette var et prosjekt som brøt konvensjoner ved å ha som hensikt å tilrettelegge borgeres tilgang til områder som de vanligvis nektes adgang. Et interessant aspekt i dette prosjektet er at motstanden med Ukeles kunstprosjekt også kom fra menneskene som selv jobbet i renholdsintitusjonen, altså fra til og med de som selv plasseres innenfor kategorien «uren» i samfunnets oppfattelse.<sup>136</sup> Dette gjenspeiler hvor vanskelig det er å bryte etablerte mønstre, slik Douglas har hevdet. Ved å forflytte fysiske grenser, kan man si at kunstneren også forflyttet psykologiske grenser knyttet til begrepet søppel. Ukeles har uttalt følgende om dette:

---

<sup>132</sup> Ukeles, sitert i Shannon Jackson, *Social Works: Performing Art, Supporting Publics* (Abingdon: Routledge, 2011). 99.

<sup>133</sup> Ukeles, "Mierle Laderman Ukeles." 184.

<sup>134</sup> Ibid. 184.

<sup>135</sup> Ibid. 184.

<sup>136</sup> Ibid. 185-6.

I want visitors to feel the extreme diversity in different materials (...) I want visitors to see the materials in a kind of hovering state of flux: thrown out, not get back. I want the visitors to pass through a state of potentiality. (...) We need to grow beyond the self-destructive cycle of acquiring materials, owning them, using them, and then leaving them as if they don't exist anymore.<sup>137</sup>

Muligheten til å betrakte søppel i den «state of flux» som Ukeles ønsker besøkere skal oppleve, kan forstås som et tiltak som tydeliggjør søppelets grensetilstand mellom kategoriene rent og urent. Ved å fremheve søppelets grensetilstand bidrar Ukeles til overgangen fra en oppfatning av søppel som uren til ren, eller i det minste å problematisere denne kategoriseringen.

Når man sammenligner Muniz med Ukeles er det viktig å ha i mente det ulike utgangspunktet de to kunstnerne har. Mens Muniz jobber med fotografier av assemblage og installasjon, der sluttresultatet er et fysisk og konkret kunstverk, er Ukeles primært en performance-kunstner som også jobber med installasjoner, hennes kunst ligger i selve prosessen, og ofte innebærer ikke denne prosessen et håndgripelig sluttresultat. Så mens Ukeles' installasjons- og performancekunst både bruker midlertidige materialer som søppel og har en midlertidighet knyttet til hele sin eksistens, gjør Muniz de midlertidige materialene og installasjonene sine permanente gjennom fotografi, som diskutert i underkapittel 4.3. Et annet viktig aspekt er at Ukeles gjennom en hel kunstnerkarriere i større eller mindre grad har fokusert på «maintenance work», søppel og den sosiale verdien til de skjulte renholdsarbeidere, mens Muniz ikke er en kunstner som jobber utelukkende med det samme fokuset. Muniz jobber med søppel i enkelte serier, som *Pictures of Garbage* og *Pictures of Junk* (2006-), men han er en kunstner som først og fremst jobber med *hverdagslige* materialer (som godterier, puslespill, papir, datamaskiner) for å gjenskape kjente motiver. Derfor vil jeg understreke at når jeg her sammenligner Muniz og Ukeles, er dette en relevant sammenligning først og fremst når det gjelder Muniz' prosjekt *Pictures of Garbage*.

Et klart fellestrekk mellom Muniz og Ukeles er at de begge utfordrer relasjonene man har til søppel ved å bryte mønstrene og ufarliggjøre søppel. Mens Muniz gjør dette ved å bruke søppel som materiale og estetiske objekter i sine verk, bryter Ukeles fysiske grenser ved for eksempel å gi publikum adgang til steder der det «farlige» søppelet, i Douglas' term, blir håndtert. Institusjonsrammene har en viktig rolle i begge tilfeller, der de støtter prosjektene og understreker

---

<sup>137</sup> Ibid. 186-7.

søppel som et ufarlig materiale, enten ved å stille ut søppel avbildet gjennom *Pictures of Garbage* i museer, eller ved å gi publikum en trygg og ufarliggjørende adgang til *New York City Department of Sanitation*.

Det som muliggjør både Muniz' og Ukeles' kunst er at de samarbeider med institusjoner *utenfor* kunstverden. Begge samarbeider med mennesker og institusjoner knyttet til søppel, renovasjon og avfallshåndtering, og er helt avhengige av å gjøre det for å kunne gjennomføre sine prosjekter. Dette påpeker også kunsthistoriker Shannon Jackson, som i forbindelse med Ukeles arbeid hevder at «the quest for independent art form had thus produced new forms of dependency», fordi Ukeles i sin frigjøring fra kunst som institusjon gjorde seg helt avhengig av andre institusjoner for å kunne gjennomføre sine prosjekter.<sup>138</sup> Muniz' og Ukeles' avhengighet av renovasjonsinstitusjoner gjenspeiler også vår egen avhengighet av disse institusjonene for å kunne leve våre liv slik vi gjør. Det er nettopp eksistensen til disse institusjonene (og deres ansatte) som jobber med rengjøring og vedlikehold i samfunnet som tillater oss å ha frihetsfølelsen som den mest naturlig og normale ting å ha.<sup>139</sup> Ergo er det motstridende at disse blir kategorisert og behandlet som «urene». Ved å samarbeide med institusjoner som er *ufornuftig* kategorisert som urene, bidrar disse kunstnere til at vi rasjonaliserer og revurderer vårt forhold til og syn på dem.

Selv om både Muniz og Ukeles appeller til et bredere publikum enn bare kunstinteresserte, er det noen nyanseforskjeller. Til tross for at Muniz utvider publikumspotensialet gjennom å produsere dokumentarfilmen *Waste Land*, samt ved å jobbe med fotografi, et medium som i utgangspunktet kan oppleves hvor som helst via Internett, er det helt avgjørende at publikum oppsøker Muniz' kunst for å skape en relasjon til den. Unntaket er kanskje de som var med i prosessen til kunstens skapelse, og som gjennom deltakende kunst før den endelige fotograferingen av *Pictures of Garbage* allerede har etablert et forhold til denne kunsten. Når det gjelder Ukeles, er hennes publikum enda bredere enn Muniz', siden hun i stor grad benytter seg av performance og installasjoner som er utviklet i samarbeid med «maintenance» institusjoner. Ved å utvikle prosjekter som foregår utenfor en kunstinstitusjon, utvider hennes publikum seg til å omfatte også

---

<sup>138</sup> Jackson, *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*. 85.

<sup>139</sup> *Ibid.* 93.



mennesker som ikke pleier å oppsøke kunst. I for eksempel *The Social Mirror*, er publikumet alle som er på gaten og tilfeldigvis betrakter søppellastebilen kjørende forbi, og får se sitt bilde reflektert i lastebilen. Verk som *Flow City* har også et utvidet publikum, for det rommer alle som besøker det stedet prosjektet foregår, uavhengig av kunstens tilstedeværelse i institusjonen. Renholdsmedarbeidere er betrakter-deltaker i *Touch Sanitation*, samt i alle de andre verkene der de bidrar med den praktiske gjennomføringen ved sin tilstedeværelse.

Den store ulikheten mellom Muniz' og Ukeles' kunst er graden av estetiske kvaliteter: Selv om *Pictures of Garbage* er et prosjekt som appellerer på et sosialt plan, er verkets estetiske kvaliteter også i høyeste grad til stede og benyttet som verktøy for å realisere sosial endring både for *catadores* og for publikum. Ukeles' kunstprosjekter kan ikke sies å støtte seg i like stor grad på det estetiske, et trekk Ukeles' kunst har til felles med mange andre sosialt engasjerte kunstprosjekter.<sup>140</sup> Sosialt engasjerte kunstnere har en tendens til å overse det estetiske, siden deres primære mål ligger i å skape sosialt engasjement og forandring. Kunsthistorikken Claire Bishop påpeker at ikke bare er det estetiske oversett i sosialt engasjerende/engasjert kunst, men i mange tilfeller blir det estetiske rakkert ned på som noe *utelukkende* visuelt, overflatisk og akademisk, «less important than concrete outcomes, or the proposition of a 'model' or prototype for social relations».<sup>141</sup> En del av Bishops kritikk av denne typen holdning til estetikk er at selv om disse verkene anses som sosialt engasjert *kunst*, blir de ikke vurdert ut i fra sine kunstneriske kvaliteter, der det estetiske inngår, men utelukkende ut i fra hvorvidt de oppnår sine overordnede sosiale mål.<sup>142</sup>

*Pictures of Garbage* skaper på denne måten et godt utgangspunkt å drøfte kunstens mulighet til å skape sosiopolitiske endringer i samfunnet ved bruk av det estetiske. Prosjektet nøyer seg ikke med inkludering av en marginalisert gruppe i et kunstprosjekt, eller skapelse av et verk som bare benytter seg av det samme materialet de håndterer hver dag. *Catadores'* deltakelse går spesifikt ut på å lage portretter der søppel er benyttet for å danne *estetiske* objekter. Muniz nøyer seg heller ikke med å begrenser verkets eksistens til midlertidige assemblage-installasjoner. Deltakelsen og assemblage-installasjonene er underordnet fotografiene som tas til slutt. Fotografiene som

---

<sup>140</sup> Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. 22.

<sup>141</sup> Ibid. 22.

<sup>142</sup> Ibid. 7, 13.

sluttprodukt i prosjektet forsterker altså det tradisjonelle kunst-objektet som ofte savnes i sosialt engasjert deltakende kunst. Dette er relevant også i neste kapittel, der jeg vil analysere det sosiale aspektet av Muniz' prosjekt, og hvordan han benytter seg av nettopp kunstens *estetiske* kvaliteter som instrument for å skape sosial endring i samfunnet.



Fotografi av ferdigstilt portrett av Irma. Copyright © Vik Muniz (2008), gjengitt med tillatelse fra kunstneren. Utsnitt.

## 5 Analyse av det sosiale aspektet

Dette kapittelet belyser hvordan det estetiske aspektet i *Pictures of Garbage* har en avgjørende rolle for verkets samfunnsendrende potensial. Analysen beveger seg dermed fra et mikro og kunsthistorisk nivå, til et makro og samfunnsmessig nivå. Kapittelet innledes med en teoretisk bemerkning, der jeg redegjør for Rancières formulering om inndeling og fordeling av det sanselige ved å vise paralleller til Douglas' teori om begrepene rent og urent. Rancières formulering om inndeling og fordeling av det sanselige er sentral i denne delen av analysen fordi den baseres nettopp på en forståelse av samfunnet som fordelt mellom de som har og ikke har del i felles anliggender. Dette skillet hjelper oss å forstå hvordan diskursen og oppfattelsen av *catadores* kan endres, slik at den marginaliserte gruppen begynner å ha del i felleskapet. I den grad kunsten har et samfunnsendrende potensial vil potensialet avhenge av betrakterens og deltakerens mottakelse og videreformidlingen av kunsten. Kunstens samfunnsendrende potensial vil altså være avhengig av i hvilken grad kunsten er tilgjengelig og forståelig for folk flest i et samfunn. Pierre Bourdieus begrep «kulturell kapital» vil være sentralt i forståelsen av demokratisering av kunst. Kapittelet avsluttes med å redegjøre for konkrete samfunnsendrende virkninger som *Pictures of Garbage* har hatt i det brasilianske samfunnet.

### 5.1 Innledende teoretiske bemerkninger

Slik vi allerede har sett i kapittel 3, har Douglas observert at vi har et behov for å danne mønstre av sanseintrykkene vi daglig absorberer, slik at vi skaper orden i kaoset av inntrykk. Alt det som faller inn i etablerte mønstre, aksepterer vi, og behandler som rent. De sanseintrykkene som ikke passer inn eller ligger i grenselandet mellom ulike kategorier, truer de etablerte mønstrene og blir kategorisert som urene. I forsøket på å opprettholde mønstrene blir det urene enten oversett eller behandlet som noe farlig. Følelsen av aversjon, angst og kvalme som knyttes til det urene kan dermed anses som en bivirkning av at man står foran noe som utfordrer de etablerte mønstrene. På grunn av våre behov for å opprettholde mønstre, kan disse følelsene også betraktes som en (ubevisst) strategi for å opprettholde nettopp disse etablerte mønstrene.

*Catadores'* nærkontakt med søppel, gjør som tidligere nevnt at urenheten til og faren ved søppelet assosiativt blir overført til dem. Som en konsekvens av dette, har denne gruppen vært

marginalisert og diskriminert i det brasilianske samfunnet over lengre tid. Siden søppel er ansett som et urent og farlig materiale, er det godtatt at man skal ha minst mulig kontakt med det. *Catadores* utfordrer imidlertid dette ved å lete i det «farlige» søppelet etter alt som er mulig å resirkulere. I tillegg påtvinger de oss realiteten i at søppel ikke forsvinner bare fordi vi kaster det i søppeldunken eller gjemmer det langt bort, som tidligere nevnt. Derfor påtvinger de oss også vårt eget ansvar over hva vi produserer. Ved å sanke resirkulerbart materiale blant søppelet, utfordrer de altså selve definisjonen av søppel og hvordan det skal håndteres. Marginaliseringen av *catadores* er dermed ikke bare knyttet til deres tette kontakt med søppel, men også til at de utfordrer selve strukturen der ting kategoriseres som rent eller urent.

Et teoretisk perspektiv som harmonerer godt med Douglas' teori om rent og urent, er Jacques Rancières formulering om «le partage du sensible», oversatt til norsk som «inndeling og fordeling av det sanselige». <sup>143</sup> Med det sanselige, refererer Rancière både til hvordan man sanser, og hva som *kan* sanses. <sup>144</sup> Det som sanses, altså det som kan ses, høres, tales, oppfattes, fornemmes og deltas i, er ulikt til enhver tid, fordi det er bestemt av alle de implisitte regler som skaper et system av strukturer og relasjoner i samfunnets rådende orden. Derfor er det måten det sanselige er inndelt og fordelt på som definerer den fremherskende politikken. <sup>145</sup> «Politikk», hevder Rancière, «består av det man ser og det man kan si noe om. Den består av de som har kompetanse til å se og evne til å uttale seg om rommets egenskaper og tidens mulighet». <sup>146</sup> De etablerte systemer av persepsjon er derfor med å bestemme hvordan et samfunn er bygget opp og fordelt i grupper, sosiale posisjoner og funksjoner. Rancière eksemplifiserer dette med Aristoteles' uttalelse om at borgeren er en som *har del* (i det sanselige), ved å delta i styret og ved å bli styrt: «Det snakkende dyret er ifølge Aristoteles et politisk dyr, men slaven, hvis han forstår språket, «besitter» det ikke». <sup>147</sup> Slaven vil altså aldri ha del i felles anliggender. Videre nevner Rancière Platon, som hevdet at håndverkerne ikke kan ha del i felles anliggender fordi de ikke har tid til noe annet enn sitt arbeid. Rancières viktigste poeng i denne sammenhengen er at

---

<sup>143</sup> Rancière, *Sanselighetens Politikk*. 11.

<sup>144</sup> Ibid. 74.

<sup>145</sup> Ibid. 12.

<sup>146</sup> Ibid. 13.

<sup>147</sup> Ibid. 12.

inndelingen og fordelingen av det sanselige synliggjør hvem som kan ha del i det som er felles og at dette endres med tiden.<sup>148</sup>

Samfunnet blir dermed delt mellom de som er synlige og kan høres, og de som ikke er i denne kategorien. Dette tilsvarer de som har del i det som er felles, i inndelingen og fordelingen av det sanselige, og de som ikke har del i dette fellesskapet. Det systemet som etablerer og opprettholder distribueringen av det sanselige, og bestemmer hvordan et samfunn er bygget opp og fordelt i grupper, sosiale posisjoner og funksjoner, omtaler Rancièrè som «politi».<sup>149</sup> I likhet med politiet i gatene, som passer på å bevare orden i et samfunn, har Rancièrès begrep «politi» en lignende funksjon, men på et metanivå, siden dette begrepet refererer til det å opprettholde maktstrukturen i samfunnet. Så mens «politiet» etablerer og opprettholder den rådende orden av inndeling og fordeling av det sanselige, forsøker «politikken» å sette spørsmålsteget ved dets orden.<sup>150</sup> «Følgelig handler politikk om å skape nye relasjoner til det som kan sanses, og dermed om å redefinere det som er felles i et felleskap», forklarer litteraturviteren Anne Beate Maurseth.<sup>151</sup>

Douglas' analysebegrep «rent» og «urent» og Rancièrès resonnement om «det sanselige» overlapper og utfyller hverandre. Mens Douglas hevder at våre sanseintrykk er fordelt mellom rent og urent, mener Rancièrè at det sanselige er inndelt og fordelt mellom de som har del i det felles anliggende og de som ikke har det. Mens Douglas hevder at det urene blir farliggjort for å opprettholde mønstrene, så tillegger Rancièrè «politi» en lignende funksjon. Politi er den kontrollerende instans som opprettholder det sanselige slik det er. Resultatet av dette i et samfunn er det samme for både Douglas og Rancièrè: det som er kategorisert som urent blir oversett og de som ikke har del i det felles anliggende er usynlige og kan heller ikke høres.

Hvordan kan man få søppel og *catadores* til å bli synlige i et samfunn som overser dem? Douglas sier, som nevnt i kapittel 3, at for å få til en slik endring må strukturen av antagelsene modifieres.<sup>152</sup> Rancièrè hevder på sin side at dette kan foregå gjennom det såkalt «*dissensus*». Man må forstyrre måten det sanselige er inndelt og fordelt for å igangsette prosessen der

---

<sup>148</sup> Ibid.

<sup>149</sup> *The Politics of Aesthetics*. 89.

<sup>150</sup> Ibid. 3, 89.

<sup>151</sup> Anne Beate Maurseth, "Jacques Rancièrè - En Talsmann for Likhet," in *Sanselighetens Politikk* (Oslo: Cappelen Damm, 2012). 75.

<sup>152</sup> Douglas, *Rent Og Urent: En Analyse Av Forestillinger Omkring Urenhet Og Tabu*. 51.

subjekter som ikke har del i det som er felles kan komme til orde. Denne prosessen kaller Rancière for «politisk subjektivering».<sup>153</sup> Selv om vi har lite toleranse for det som kategoriseres som urent, mener Douglas at vi i alle fall kan «tvinge oss til å observere ting som våre tendenser til skjemativering ellers får oss til å overse».<sup>154</sup> Dette trenger heller ikke være veldig ubehagelig. Douglas nevner at man tolererer at virkeligheten blir fremstilt på andre måter lettere i noen områder framfor andre. Kunst er et av disse områdene der det finnes større toleranse; det er allerede en aksept for at kunst foreslår andre måter å persipere på.<sup>155</sup> Hun henviser til Anton Ehrenzweig (1908-1966) som hevdet at vi til og med «setter pris på kunstverk nettopp fordi de gir oss mulighet til å gå bakenfor hverdagserfaringenes overflatestrukturer. Sanseropplevelser av former som ikke kan uttrykkes, gir opphav til estetisk nytelse».<sup>156</sup>

Mens Douglas' ikke går dypere inn i kunstens konkrete muligheter til å endre mønstre, men nøyer seg med å påpeke at kunst er forbundet med større toleranse når det gjelder alternative fremstillinger av virkeligheten, er Rancière opptatt av at verktøyet for samfunnsendring finnes nettopp i det estetiske terreng.<sup>157</sup> «Estetikk» forstår Rancière som de *a priori* former som fastsetter det som lar seg sanse.<sup>158</sup> Hans forståelse av estetikk er altså knyttet til den greske etymologien av ordet, *aisthétikos*, «som har evne til å sanse», avledet av *aisthánesthai* «fornemme med sansene, sanse, føle, høre, bemerke».<sup>159</sup> Det er med utgangspunkt i denne estetikken at Rancière oppfatter kunst og oppnevner «kunstens estetiske regime». Han forklarer dette selv slik: «Termen estetikk refererer til et spesifikt regime for identifisering av og tenkning om kunst, til en forbindelse mellom måter å gjøre ting på og mulige måter å tenke deres relasjoner på som innebærer en bestemt idé om tankens effektivitet».<sup>160</sup> Kunstpraksiser ser han derfor på som «gjøremåter» som trer imellom den allmenne distribusjonen av «gjøremåter».<sup>161</sup> Kunst åpner altså nye måter å sanse og oppfatte verden på.

---

<sup>153</sup> Rancière, *The Politics of Aesthetics*. 92.

<sup>154</sup> Douglas, *Rent Og Urent: En Analyse Av Forestillinger Omkring Urenhet Og Tabu*. 52.

<sup>155</sup> Ibid.

<sup>156</sup> Ibid.

<sup>157</sup> Rancière, *Sanselighetens Politikk*. 6.

<sup>158</sup> Ibid. 12.

<sup>159</sup> Yann de Caprona, *Norsk Etymologisk Ordbok* (Oslo: Kagge Forlag, 2013).

<sup>160</sup> Rancière, *Sanselighetens Politikk*. 8.

<sup>161</sup> Ibid. 13.

## 5.2 Problematisering av det «urene»

For at søppel og *catadores* skal kunne ta del i det sanselige, er det nødvendig å problematisere selve kategoriene de står i. En fordel i denne prosessen er at både *catadores* og søppel allerede befinner seg i en grensetilstand mellom rent og urent: søppel er både et ressursrikt materiale i det søppelet blir resirkulert, og verdiløst og potensielt skadelig om det ikke faller inn i denne gjenvinningsprosessen; egentlig vet vi at *catadores* er en verdifull ressurs i resirkuleringen av søppel i det brasilianske samfunnet, men deres eksistens som søppelsankere under svært dårlige forhold gjør også at de blir oppfattet som urene og som en del av søppelproblemet. Ifølge Douglas, behandler vi det som er i en slik grensetilstand som farlig, nettopp fordi det ikke lar seg definere. For at søppel og *catadores* skal kunne bli behandlet som rene, må en helhetlig identitet konstrueres.

Selve valget av søppel som materiale for å lage kunst, og *catadores* som motivet til søppelportrettene, kan betraktes som et initiativ til å problematisere hvordan de omtales og behandles, som igjen henger nøye sammen med at de kategoriseres som urene. Samarbeidet med *catadores* i utførelsen av kunstprosjektet kan også bidra til å endre oppfatningen samfunnet har av denne yrkesgruppen ved å gi dem arbeidsoppgaver som de ikke assosieres med til vanlig. Som medarbeidere i et omfattende kunstprosjekt, utfordrer kunstneren forventningen samfunnet har til denne gruppen. Rancière har imidlertid en bastant mening om at å utøve *politikk* er uavhengig av hva som er kunstnerens intensjon, i hvilken grad kunstneren er sosialt engasjert, eller hvordan hans kunstneriske praksiser gjenspeiler sosiale strukturer og bevegelser.<sup>162</sup> «An artist can be committed, but what does it mean to say that his art is committed?». <sup>163</sup> Det er altså ikke nok å bruke søppel, portrettere *catadores* eller basere seg på deres deltakelse i utførelsen av verkene for at prosjektet skal ha en politisk effekt. Kunsten utøver politikk først i det øyeblikket den forskyver eller utvisker selve grensene som definerer og avgrenser hva som er rent og urent, hvem som er synlig og usynlig.

---

<sup>162</sup> Ibid. 15.

<sup>163</sup> *The Politics of Aesthetics*. 60.



### 5.3 Overflatens mulighet

«En overflate er ikke bare en geometrisk komposisjon av linjer. Det er en form for inndeling og fordeling av det sanselige», påstår Rancière.<sup>164</sup> På denne måten er overflaten også et sted som kan endre selve fordeling og inndeling av det sanselige. Derfor hevder Rancière at «a screen is (...) a place where a process of transformation occurs».<sup>165</sup> Når man betrakter verkene til Muniz, er det lett å si seg enig med Rancière. Det er nettopp i fotografiets overflate at kunst blir til søppel, og søppel igjen blir til kunst; klassiske motiver innenfor kunsthistorie blir til *catadores*, og disse blir igjen til klassiske motiver. Dette er imidlertid ikke fullt så enkelt, for som Rancière legger til: «The problem lies in knowing what types of surfaces to construct in order to disrupt the normal functioning of surfaces and depth».<sup>166</sup> Dette er fordi ved forstyrrelsen av overflaten, er det også nødvendig å vekke vedkommendes oppmerksomhet og interesse. I forbindelse med sin teori om konstruerte situasjoner, presiserte Guy Debord (1939-1994) noe lignende som er verd å gjengi: «it is not a question of knowing whether this interests you, but rather of whether you yourself could become interesting under new conditions of cultural creation».<sup>167</sup> Man må altså finne en formålstjenlig måte å forstyrre det sanselige, gjennom overflaten, for å vekke interesse og for å synliggjøre det som ofte er usynlig.

Med utgangspunkt i Rancières påstand om at overflaten er en form for inndeling og fordeling av det sanselige, vil jeg nå undersøke hvordan Muniz bruker fotografiets overflate til å bevisstgjøre og endre vår måte å se søppel og *catadores* på. Et sentralt element i denne prosessen er spenningen mellom det nære og det fjerne som serien skaper hos betrakteren, en spenning som gjentas i ulike dybder og retninger, der søppel er det som samler trådene. Opplevelsen av kunsten endrer seg flere ganger, avhengig av hvor nær betrakteren er fotoserien. Hennes opplevelse av serien kan i første omgang deles i to momenter som begge er vesentlige for kunstens potensial for sosial endring: Det første er det øyeblikket hun oppdager søppel som materialbruk og det andre er det øyeblikket hun oppdager den faktiske størrelsen til de fotograferte søppelportrettene. Disse er viktige momenter fordi det er nettopp i disse øyeblikkene vi kan identifisere verkets politiske

---

<sup>164</sup> *Sanselighetens Politikk*. 17.

<sup>165</sup> Fulvia Carnevale, John Kelsey, and Jacques Rancière, "Art of the Possible: Fulvia Carnevale and John Kelsey in Conversation with Jacques Rancière," (2007).

<sup>166</sup> *Ibid.*

<sup>167</sup> Guy Debord, "Towards a Situationist International," in *Participation*, ed. Claire Bishop, *Documents of Contemporary Art* (London: The MIT Press, 1957). 100.

dimensjon, hvis vi legger Rancières resonnement til grunn. Den politiske dimensjonen i et verk, hevder Rancière, ligger i å konfrontere og forstyrre de etablerte rammene av persepsjon, det ligger i å skape forvirring, eller *dissensus* som Rancière kaller det, i etablerte konsepter, vaner og regimer.<sup>168</sup> På denne måten skapes det nye relasjoner til det som kan sanses. Når etablerte måter å oppfatte verden rundt på blir uklare, åpnes det muligheter for nye måter å oppfatte den samme verden på.

### 5.3.1 Oppdagelsen av søppelet

Selv om det ble gjennomført en enkel sortering av søppelet som skulle brukes i *Pictures of Garbage*, slik at organisk avfall ikke skulle bli med, er søppelet benyttet i nøyaktig den tilstanden det ble funnet i søppelfyllingen. Det er skittent og motbydelig. Dette er et viktig virkemiddel fordi effekten materialet søppel har hos betrakteren er knyttet nettopp til assosiasjonene som *søppel* gir. Når man jobber med avfall, tar man bort det aspektet av urenhet og kaos som søppel bringer med seg, man tar bort den utfordrende relasjonen vi har med det som ikke passer inn i et mønster. Dette kan vi se for eksempel i arbeidene til ghanesiske El Anatsui (1944), som bruker metallflasker og flasketopper, tre og andre *found objects* som materiale som blir sydd sammen til å bli enorme «veggskulpturer». Arbeidet hans kan imponere betrakteren på grunn av den glamorøse måten han bearbeider avfallet på, men den gir henne ikke følelser som aversjon, angst eller kvalme. Anatsuis verk vektlegger i mye større grad ressursen som ligger i materialer som blir behandlet som søppel enn selve forholdet man har til søppel.

Å forsinke oppdagelsen av søppel som materialbruk er det andre avgjørende virkemiddelet i serien *Pictures of Garbage* for å skape effekten den har hos betrakteren. Kunstformen fotografi har en viktig rolle i denne prosessen: Ved å fotografere assemblage-installasjonene istedenfor å stille dem ut for betrakteren, skaper Muniz en avstand mellom søppel og betrakter som underbygger forventningen hun har til verket. Effekten av Muniz' bruk av søppel forsterkes altså av at søppelet blir benyttet til å skape bilder som vanligvis forbindes med alt annet enn søppel. Det rene og det urene møtes, i det søppel blir kunst og kunst viser seg å være (laget av) søppel.

---

<sup>168</sup> Carnevale, Kelsey, and Rancière, "Art of the Possible: Fulvia Carnevale and John Kelsey in Conversation with Jacques Rancière."

Utsettelsen av fokuset på materialet søppel kan sies å være den store forskjellen mellom verkene til Muniz sammenlignet med andre kunstverk som også jobber med *søppel* som utgangspunkt. Det er nettopp i denne forsinkelsen at *dissensus* muliggjøres. Dette ser vi for eksempel i Tim Noble (f. 1966) og Sue Websters (f. 1967) skyggeskulptur *Dirty White Trash (with Gulls)* (1998), der seks måneders samling av kunstneres søppel er materialet brukt for å lage tilsynelatende formløse skulpturer, som i mørke, belyst i bestemte vinkler, danner skyggefigurer. I verk som *Dirty White Trash (with Gulls)* er møtet mellom publikumet og verket helt fra begynnelsen av preget av at publikumet forholder seg til søppelet som blir brukt til å lage kunsten. Verket skaper ikke *dissensus* fordi det ikke forstyrrer de etablerte rammene av persepsjonen man har til søppel. I *Pictures of Garbage*, derimot, blir betrakteren «lurt» eller «villedet» i begynnelsen, der hun fra avstand tror det hun utelukkende ser er tradisjonelt tilvirket kunst, for så å forstå at verket egentlig er laget av søppel når hun ser det på nært hold. At forholdet starter på avstand fra verket er som sagt essensielt for å bygge opp forventningene til serien og forsinke oppdagelsen av søppelet. Dette er et helt sentralt aspekt ved Muniz' kunst, fordi det er i det *uforventede* øyeblikket der kunst blir til søppel at det etablerte forholdet man har til søppel som noe urent blir satt på dagsorden. Det er i spenningsfeltet mellom det man ser på nært hold og det man ser på langt hold at Muniz får overflaten til å være det stedet hvor transformasjonsprosessen foregår.

Ved overraskelsen over søppel som estetisk objekt i kunstverket kan det oppstå et refleksjonsmoment hos betrakteren over hvilken verdi man gir et materiale, og hva som ligger bak denne verdien. Dette blir enda tydeligere ved en observasjon av verket i sammenheng med andre verk av Muniz i en utstilling. I *Centro de Arte Contemporáneo de Málaga*, Spania, hang *Pictures of Garbage* mot serien *Pictures of Diamonds*, i utstillingen VIK høsten 2012. *Pictures of Diamonds* er en serie fra 2005 der Muniz bruker diamanter mot en svart bakgrunn for å lage portretter av kjente amerikanske skuespillere, ikoner i Hollywood-filmer, for å så fotografere dem i samme størrelse som *Pictures of Garbage*. *Pictures of Diamonds* ved siden av *Pictures of Garbage*, tydeliggjør spørsmålene angående hva som ligger bak verdien til et materiale, og hvor mye det blir sagt uten ord ved å bruke et bestemt materiale framfor andre på grunn av materialets forhåndskonnotasjoner. Betrakterne kunne kanskje kjenne raskt at reaksjonene hun hadde foran disse seriene var meget kontrasterende. Hva er det som gjør diamanter til verdifulle objekter, og søppel motbydelig og verdiløst? Hvem definerer materialets verdi? *Pictures of Garbage* og

*Pictures of Diamonds*, handler imidlertid ikke bare om verdien man finner i søppel eller diamanter, men også om hvordan man selv definerer verdien på alt rundt seg. Det handler om å reflektere over hvordan vi kategoriserer all inntrykkene vi har rundt oss og over hva som ligger til grunn i denne prosessen. Ved å skape øyeblikk for refleksjon, gir Muniz betrakteren mulighet til å revurdere gitte verdier og prinsippene som ligger bak dem.

Den amerikanske antropologen Michael Thompson (f. 1939) hevder at det er nettopp gjennom å studere søppel at man kan studere verdi.<sup>169</sup> Dette er fordi han knytter begrepet søppel til et system for verdivurdering som har relasjon til materialets varighet.<sup>170</sup> Selv om hans teori om søppel baseres på en forståelse av et kontinuum mellom det flyktige og det varige, der verdiene av objektene fastsettes i samsvar med deres varighet, legger han ikke skjul på at verdiene vi gir et bestemt objekt også har en sammenheng med kunnskap: «The possession of knowledge confers upon the holder the possibility of a wider and stronger control over time and space than that available to those without such knowledge».<sup>171</sup> På denne måten er grensene mellom det som anses som flyktig og det som anses som varig, «the outcome of social forces mediated by knowledge».<sup>172</sup>

Kunnskapens avgjørende rolle i verdivurderingen av et bestemt objekt kan observeres i selve dokumentaren *Waste Land*, der vi er vitne til en samtale mellom Muniz og deltakende *catador* Tião, om verdiene til kunst. Tião mener at det er mye «søppel» i kunstverden, men erkjenner at smak for kunst, eller mangel på sådan, kan være et resultat av hvor mye kunnskap man har om selve kunsten. Han selv opplevde å like verket til den amerikanske kunstneren Jean-Michel Basquiat (1960-1988) kun idet han fikk formidlet kunnskap om Basquiats kunst, og relaterte kunstnerens bakgrunn til sin egen.<sup>173</sup> Kunnskap kan altså forskyve grensene mellom det som kategoriseres flyktig og varig, urent og rent, verdiløst og verdifullt, usynlig og synlig. Dette vil si at verdiene som tilegnes et bestemt materiale eller en bestemt gruppe er flyktig, og fremkommer gjennom våre måter å se og plassere objekter og grupper i.

---

<sup>169</sup> Thompson, *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*. 10.

<sup>170</sup> Liz Parsons, "Thompson's Rubbish Theory: Exploring the Practices of Value Creation," *European Advances in Consumer Research* 8(2008). 390.

<sup>171</sup> Thompson, *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*. 102.

<sup>172</sup> Ibid.

<sup>173</sup> Walter, "Waste Land".

### 5.3.2 *Oppdagelsen av størrelsen*

Det er ikke bare når betrakteren oppdager at *Pictures of Garbage* er laget av søppel at det kan oppstå dissensus, men også i det neste øyeblikket, der betrakteren begynner å analysere verkene og oppdager hvor store søppelportrettene faktisk var. Hun blir kanskje forvirret fordi hennes persepsjon ble lurt for andre gang på en kort stund. Det hun trodde hun så, var igjen noe annet. Dette er et viktig virkemiddel i opplevelsen av serien, fordi å bli «lurt» to ganger på en kort stund får betrakteren til å innse, bevisst eller ubevisst, at vi opplever og sanser ut ifra en innlært forventning om hvordan et bestemt objekt skal betraktes. Tilskueren blir bevisst nettopp det som både Douglas og Rancière påpeker: vi oppfatter verden ut ifra etablerte mønstre, der de sanseinntrykkene som faller inn i disse mønstre, blir akseptert og oppfattet, og det som ikke faller inn blir avvist og oversett. Det sanselige er fordelt og inndelt, og som en konsekvens, er det som har del i det sanselige synlig, og det som ikke har del i det er usynlig.

Opplevelsen betrakteren har av serien, avhengig av avstanden man har fra fotografiene, kan overskride opplevelsen man kan ha av *catadores*, men i motsatt orden. Fra avstand, opplever kanskje betrakteren *catadores* med sine skitne klær som motbydelige, grove og urene, men kun ved å nærme seg dem kan hun se hvem de faktisk er: mennesker, eller til og med kjempere som klarer å leve av det søppelet som alle forkaster. Skjønnheten er altså omvendt. Handlingen som serien tvinger betrakteren til, å måtte nærme seg fotografiene for å se hva er det hun faktisk ser på, kan tolkes som en handling som egger betrakteren til å nærme seg det hun helst vil ha distanse fra, for å se hva det faktisk er. Det som ser skjønt ut er ikke alltid skjønt, og det som ser ekkelt ut, trenger ikke alltid være ekkelt.

Oppdagelsen av den faktiske størrelsen til søppelportrettene som assemblage-installasjoner, setter betrakteren i en uvanlig posisjon foran et kunstverk, fordi betrakteren her får innblikk i hvordan den kunstneriske prosessen kan ha foregått. I motsetning til tradisjonelle malerier og skulpturer, der betrakteren vanligvis ikke har noe før-forhold til materialene som brukes, og retter sin oppmerksomhet mot resultatet til kunstverket, drar hverdagslige materialer i et kunstverk betrakters oppmerksomhet til prosessen i like stor grad som til selve resultatet. Betrakteren vet kanskje hvor tungt et bildekk eller, og kan ane at det avbildede dekket ble rullet til plasseringen i portrettet, TV-en har sikkert blitt båret av to personer, plastsandalen som er lett og liten har blitt

plassert med forsiktighet for å danne detaljer, det samme med flaskekorkene som betrakteren selv har erfaring med å ha holdt i hendene sine hver gang hun åpner en flaske. Betrakteren kjenner til teksturen, lukten og størrelsen på gjenstandene brukt i kunsten, og selv om hun er nær kunsten og distansert fra søppelet, er hun plutselig mye nærmere søppelet gjennom gjenkjenneelse. Til tross for at vi alle ifølge Douglas søker distanse fra det skitne søppelet, til tross for at vi forneker vårt forhold til det, er dette nære forholdet til søppel avslørt idet vi som betraktere av *Pictures of Garbage* kjenner igjen materialets særegenheter.

Betrakterens tilbakeblikk til prosessen fører til et tredje sentralt moment i opplevelsen av serien: oppdagelsen av *catadores*.

### 5.3.3 *Oppdagelsen av catadores*

Enda viktigere enn en unektelig identifikasjon betrakteren kan oppleve å ha med søppel, er at seriens egenskap til å vekke betrakterens nysgjerrighet om prosjektets tilblivelse, medfører økende mulighet for synliggjøringen av deltakende *catadores*. Dette er viktig fordi til tross for at serien skildrer *catadores*, er denne informasjonen ikke eksplisitt ved betraktning av portrettene. Serien gir betrakteren bare *referanser* til gruppen, (som nevnt i del 4.3 ), som for eksempel ved materialet som er benyttet, eller ved den vanskeligheten man har for å skille det menneskelige blant enorme mengde søppel slik vi kan se i *The Sower (Zumbi)*, eller deres gjøremål som bærere av søppel, slik vi ser i *Irma The Bearing*. Muniz' fotoserie kan ikke gi noe inntrykk av selve *catadores*, noe som kunstneren selv påpeker avslutningsvis i dokumentaren *Waste Land*: «I tried to just do my work and look as this as a representation, but it is not. It is a lot more than that. Because it has its own human side that a picture can not really translate». For at man skal endre oppfatningen av *catadores* er det nødvendig å at man først *møter* dem.

Så hvis jeg på den ene siden tidligere har vurdert det slik at den deltakende kunstens samfunnsendrende potensial primært ligger i å inkludere marginaliserte grupper i tilblivelsen av et kunstprosjekt ut ifra likhetsprinsippet, kan vi på den andre siden argumentere for at dette i og for seg skaper liten endring i samfunnets rådende orden. Om eksistensen av kunstens deltakelse begrenses til den marginaliserte gruppen som har deltatt, vil dens konsekvens i samfunnet for øvrig være begrenset. Dette er fordi i den grad deltakelsen i kunsten har en effekt ikke bare for de

som deltar, men også for samfunnet i sin helhet, vil effekten være avhengig av at denne fasen av prosjektet beveger seg fra et mikronivå til et makronivå. Prosjektets samfunnsendrende potensial vil dermed ha større effekt idet alle komponentene i det sammensatte prosjektet oppleves.

Dokumentaren *Waste Land* har derfor en svært viktig rolle i den politiske subjektivering av *catadores* i samfunnet, selv om jeg i denne masteravhandlingen primært har brukt dokumentarfilmen som et kilde i analysen av *Pictures of Garbage*. Ved å fokusere på å kontekstualisere prosjektets tilblivelse innenfor *catadores* livsrammer, gir dokumentaren betrakteren innsyn og innsikt i tilstedeværelsen til denne gruppen. Selv om det er kun fotoserien *Pictures of Garbage* som vanligvis vises i museer, har *Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP)* benyttet seg av dokumentaren som verktøy i formidlingen av kunsten og vist den i et eget rom under utstillingen *VIK* i 2009.<sup>174</sup> Ønsket om å vite mer om prosessen ved å betrakte fotoserien, og den faktiske muligheten til å gjøre det gjennom dokumentaren *Waste Land*, øker prosjektets samfunnsendrende potensial i stor grad, fordi det er nettopp i prosessen av betrakteren møter selve *catadores*. Ved å kombinere fotoserien og dokumentaren i utstillingen, kan man altså si at det samfunnsendrende potensial til serien når sitt fulle potensial.

Når vi sammenligner *Pictures of Garbage* med de tidligere arbeidene til samme kunstner som også hadde et sosialt engasjement, uten at kontekstualisering av prosessen ble registrert og tilgjengeliggjort for publikumet, blir det tydelig hvor stor rolle dette har for prosjektets samfunnsendrende potensial. *Pictures of Junk* er eksempel på det, en serie som startet i 2006, realisert i *Centro Espacial Vik Muniz*, en kunstscole som Muniz grunnla samme år, med intensjon om å gi opplæring til ungdommen fra slummen i Rio de Janeiro i billedkunst i samarbeid med ikke-statlige frivillige organisasjoner.<sup>175</sup> Til tross for at prosjektet har mange likheter med *Pictures of Garbage*, som inkluderer samarbeid med marginaliserte grupper og benytter seg av materialer som er nært beslektet med søppel, fikk ikke disse prosjektene den samme oppmerksomheten i Brasil. I mitt intervju med kunstneren, la han stor vekt på at han har jobbet med sosialt engasjerte kunstprosjekter siden 2001. Den store forskjellen mellom *Pictures of*

---

<sup>174</sup> MASP, "Vik Muniz: Vik," Museu de Arte de São Paulo, [http://masp.art.br/masp2010/exposicoes\\_integra.php?id=48&periodo\\_menu=2009](http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=48&periodo_menu=2009).

<sup>175</sup> I denne skolen realiseres Muniz' prosjekter som har kommersielt fokus, altså, bestillingsverk fra ulike bedrifter og institusjoner. Alle pengene som verkene genererer går til sosiale prosjekter i samfunnet.

*Garbage* og de andre sosialt engasjerte prosjektene er at *Pictures of Garbage* er den første av hans prosjekter som har blitt filmet, og utgitt som filmdokumentar.<sup>176</sup> Dette kan underbygge argumentet om at alle komponentene i prosjektet har en gjensidig avhengighet for å kunne ha en reell samfunnsendrende effekt.

Viktigheten av den estetiske komponenten i prosjektet for at samfunnet i det hele tatt skal bli interessert i å se på både sluttprodukt og tilblivelsen, blir tydelig om man sammenligner populariteten til *Waste Land* med andre filmdokumentar som også gir oss innsikt i *catadores'* tilstedeværelse. *Estamira*<sup>177</sup> (2004) er et eksempel på dette, en dokumentar som skildrer Estamira, en 63 år gammel schizofren kvinne som har jobbet som *catador* i 20 år, også på søppelfyllingen Jardim Gramacho. Til tross for å ha vunnet flere premier, har dokumentaren ikke appellert til det store publikum slik *Waste Land* gjorde idet den ble utgitt. Det kan tenkes at dette skyldes at den viser denne «urene» virkeligheten som man vil unngå, akkurat slik den er forventet å være, nemlig «uren», i Douglas' terminologi. For å utøve det som Rancière omtaler som politikk, og endre hvordan man sanser og hva som kan sanses, må man først endre selve oppfatningen av det som er kategorisert fra urent til rent. Det er først når det urene er sett som rent, at det blir synlig og ønskes å bli sett.

I bruk av Douglas' og Rancières tenkning om det rene og det urene, samt om inndeling og fordeling av det sanselige, kan vi tolke prosjektet slik: Fotoserien skaper dissensus ved å forstyrre vårt etablerte forhold til søppel gjennom å skildre portretter der materialet søppel er benyttet. Det at portrettene gir oss referanser til klassiske motiver som overhode ikke forbindes med søppel forsterker dissensus. Men for å skape «politikk» er det ikke bare nødvendig å forstyrre vårt forhold til det som ifølge Douglas' kategoriseres som urent, men man må også endre selve oppfatningen av hva som er urent. Det er ved å overraske oss med at søppel er benyttet til å skape *estetiske* portretter, at *Pictures of Garbage* skaper «politikk». Den politiske subjektivering av *catadores* foregår ikke kun ved å skildre dem i fotoserien, men også ved å vekke publikumets interesse for å se på prosessen, der man møter *catadores*.

---

<sup>176</sup> Mitt intervju med kunstneren Vik Muniz, gjennomført den 17.oktober 2013.

<sup>177</sup> Marcos Prado, "Estamira," (2004).



For at *Pictures of Garbage* ikke bare skal skape «politikk» til de ytterst få som faktisk besøker museer og er interessert i kunst, må serien enten bringe samfunnet inn til museer, eller bevege seg utenfor den begrensede institusjonaliserte delen av kunsten. At kunst skal forstås av alle, uavhengig av bakgrunn og utdannelsesnivå, vil være sentralt for at den skal nå samfunnet i sin helhet.

#### 5.4 Demokratiseringen av kunst

For at kunst skal ha en *samfunnsendrende* effekt er det naturlig å tenke at den må nå ut til samfunnet. Samtidig har kunst lenge vært eksklusiv og ekskluderende, idet den ofte brukes til nettopp å bekrefte og ernære en elite i samfunnet. I det følgende vil jeg analysere hvordan Muniz' arbeid kan forstås som et bidrag i demokratiseringen av kunst i lys av Pierre Bourdieus begrep «kulturell kapital».

Som nevnt skaper *Pictures of Garbage* en spenning mellom det nære og det fjerne som forsterkes i ulike dybder og retninger, der søppel er det som samler trådene. En av disse spenningene er knyttet til kunsten som symbol for kulturell kapital og søppelets egenskap til å senke kunstens terskel. Den franske sosiologen Pierre Bourdieu viste til en vitenskapelig observasjon om at kulturelle behov er produkt av opplæring.<sup>178</sup> Han hevdet at preferanser når det kommer til litteratur, kunst eller musikk er sterkt knyttet til utdanningsnivå og dermed uløselig knyttet til sosial bakgrunn. «Til det sosialt anerkjente hierarkiet av kunstarter – og innenfor hver av disse kunstartene igjen, hierarkier av sjangere, skoler og epoker – svarer et sosialt hierarki av forbrukere».<sup>179</sup> Smak er i følge Bourdieu ikke et spørsmål om personlig preferanse, snarere er det et uttrykk for sosial opplæring og inkludering. Derfor mener han at smak kan være en spesielt god markør for «klasse»: «Smak klassifiserer, og smak klassifiserer den som klassifiserer».<sup>180</sup> Kunst regnes som noe av det som gir mest uttelling i en slik klassifisering av smak innenfor et hierarki av forbrukere. For at man skal se meninger i et kunstverk og oppleve kunst som interessant, forutsettes det nemlig at man har dechiffrert «kunstens kode». Dette innebærer igjen at man innehar det Bourdieu omtaler som «kulturell kapital». De som innehar en slik kulturell

---

<sup>178</sup> Bourdieu, *Distinksjon*. 44.

<sup>179</sup> Ibid. 45.

<sup>180</sup> Ibid. 52.

kapital basert på kunnskap om kunst, assosieres videre med en slags kulturell adelighet.<sup>181</sup> Kunst skaper på denne måten en distanse mellom alle de som har nok kulturell kapital til å forstå kunsten på den ene siden, og det Bourdieu selv omtaler som «folket» på den andre siden.

Ved å la seg inspirere av klassiske motiver innenfor kunsthistorien, som for eksempel Davids *The Death of Marat* (1793) og Millets *The Sower* (1850) - motiver som tydelig bekrefter tilknytning til den kulturelle kapitalen - tydeliggjør Muniz den kulturelle adeligheten *Pictures of Garbage* kommer fra. Samtidig er søppel et materiale som er urent og blir behandlet med forakt i samfunnet, hvilket bryter med forventningene man har til kunst. Ved å lage en versjon av disse klassiske motivene med søppel, både bekrefter og senker Muniz verkets adelighet på samme tid: Søppelet senker verkets adelighet, samtidig som de klassiske motivene med klare referanser til den tradisjonelle kunstverdenen bekrefter den samme adeligheten.

Søppel er et element i kunstverket som minsker kunstens avstand fra «folket», og gjør den tilgjengelig for alle, uansett «klasse»: Fordi alle har et forhold til søppel fra før, har alle et utgangspunkt og en mulighet for å dechiffrere kunstverkets kode. En bekreftelse på den folkelige appellen til *Pictures of Garbage* kan ses i populariteten til Muniz' utstillinger i Brasil. I de 48 dagene utstillingen varte i *Museu de Arte Moderna (MAM)* i Rio de Janeiro, var besøktallet på 50 000, et antall som rommer et mangfoldig publikum, som inkluderer søppelsankere, innbyggere fra Rio de Janeiros slum, spesialgrupper fra psykiatrisk sykehus og fengselsinnsatte, og en massiv middelklasse.<sup>182</sup> I *Museu de Arte de São Paulo (MASP)*, i hjembyen til kunstneren, var besøktallet på 190 000.<sup>183</sup> Tallene inkluderer altså mennesker som aldri før hadde satt sin fot i et museum. I utstillingen fantes det ikke informasjonshefter om verkene eller utstillingens bakgrunn og mål, et valg som vil understreke at betrakteren altså ikke trenger noe forhåndskunnskap om kunst for å oppleve verkene til Muniz, men også at betrakteren står fritt til å oppleve verkene som hun vil.<sup>184</sup>

---

<sup>181</sup> Ibid. 45.

<sup>182</sup> Fernanda Lopes, "Vik Muniz: A Distância Entre Ver E Crer," *Dasartes*, [http://www.dasartes.com/site/index.php?option=com\\_content&view=article&id=89%3Avik-muniz&catid=20%3Adasartes-no-3-abr-mai-2009&Itemid=15](http://www.dasartes.com/site/index.php?option=com_content&view=article&id=89%3Avik-muniz&catid=20%3Adasartes-no-3-abr-mai-2009&Itemid=15).

<sup>183</sup> "Exposição Vik Muniz," *Estação do Saber*, <http://www.estacaodosaber.art.br/sociedade-e-cultura/exposicao-vik-muniz/>.

<sup>184</sup> "Vik Muniz: A Distância Entre Ver E Crer".

Hva er det som gjør at et kunstverk appellerer ikke bare til «kultiverte mennesker», men også til «folket»? Svaret på dette spørsmålet kan ligge i forståelsen av skillet som Bourdieu gjør mellom «den folkelige estetikken» og «det rene blikket». «Den folkelige estetikken», altså den folkelige smak, er i følge Bourdieu preget av en forventning om at all kunst skal fylle en funksjon i livet; derfor er formen underordnet funksjonen i denne estetikken.<sup>185</sup> Som en kontrast er «det rene blikket» preget nettopp av det motsatte, da det «innebærer et brudd med den vanlige holdningen til verden».<sup>186</sup> I «det rene blikket» skal man kunne tilnærme seg kunst med utgangspunkt utelukkende i kunstens form og anse kunsten som autonom, mens den folkelige smaken systematisk vil redusere «kunst til liv».<sup>187</sup> Bourdieu argumenterer for denne påstanden ved å hevde at mens de intellektuelle, bærende av kulturell kapital, tror på forestillingen (litteraturen, teateret, maleriet) fremfor det som forestilles, krever «folket» først og fremst at forestillingene skal gjøre det mulig for dem å tro «naivt» på det som forestilles.<sup>188</sup>

Søppel som materiale til kunst reduserer ikke bare gapet mellom to- og tredimensjonale medier, men også mellom kunst og liv. Kunstneren Robert Rauschenberg (1925 – 2008) påpekte dette aspektet ved søppel da han mente at ved å jobbe med søppel sanket rett fra gatene, hadde han mulighet til å jobbe «in the gap between art and life».<sup>189</sup> Når søppel blir ansett som et medium som bringer livet til kunsten, kan den fungere som en forstyrrelse på det som er opplagt intellektuelt, kultivert, edelt. I serien *Pictures of Garbage* skaper Muniz en perfekt balanse mellom den såkalte «folkelige estetikken» og det «rene blikket», ved å bruke søppel til gjenskapelse av portretter som henviser til klassiske motiver fra kunsthistorien. I stedet for å redusere kunsten til livet, beriker kunstneren kunsten ved å dra både søppel og *catadores* inn i prosjektet.

Fotografi som sluttform i serien *Pictures of Garbage* kan også anses som en kunstform som bidrar til demokratisering av kunst blant annet på grunn av mediets egenskap til bli betraktet i sin fullkommenhet i ulike kanaler utenfor museer. André Malraux (1901-1976) er blant dem som har rost fotografiets egenskap til å lagre, stille ut og distribuere bilder av kunst, og mente at

---

<sup>185</sup> Bourdieu, *Distinksjon*. 49-50.

<sup>186</sup> Ibid. 49.

<sup>187</sup> Ibid. 50.

<sup>188</sup> Ibid. 51.

<sup>189</sup> Whiteley, *Junk : Art and the Politics of Trash*. 41

fotografiet demokratiserte kunsten ved å forflytte originalen fra dets kontekst og forflytte den nærmere betrakteren.<sup>190</sup> Når selve «originalen» er fotografiet, så får Malraux' uttalelse en helt annen dimensjon. Fotografi som sluttform av Muniz' prosjekt gir betrakteren mulighet til å nærme seg verket uten å oppsøke et museum. På Internett kan man finne reproduksjoner av verkene til Muniz i ulike størrelser og kvaliteter, og den samme overraskelsen man har i møte med serien på et museum, har man i møte med fotografiene tilgjengelig på Internett. Alle som har tilgang til Internett har altså tilgang til verket, hvilket gjør at den potensielle samfunnsendrende effekten til Muniz' arbeid sprer seg enda raskere.

I analysen av *Pictures of Garbages* ulike kunstformer i kapittel 4, har jeg nevnt at ved å bruke søppel i sine assemblage som reproducerer eller lar seg inspirere av klassiske motiver innenfor kunsthistorie og den visuelle kultur, skaper Muniz enda flere meningsnivåer enn de tre som nevnes av William Seitz. Dette ble begrunnet med at Muniz også benytter seg av de forhåndskonnotasjonene som disse motivene han reproducerer bringer med. Hvis man hever blikket fra motivene til kunstnere kan vi si at ved å sette for eksempel et Picasso-verk, et verk av Millet, og en egyptisk skulptur ved siden av hverandre i en serie, likestiller Muniz ulike kunstnere. Muniz bruker dermed ikke bare forhåndskonnotasjonene disse kjente motivene og kunstnere tar med seg, men han skaper også nye konnotasjoner til gamle mesterverk. Derfor kan vi si vi i Muniz' arbeid finner enda et meningsnivå: Han bryter ned den hierarkiske strukturen man dyrker i kunstverden ved å lage serier som tillegger nye (non-hierarkiske) konnotasjoner til disse kanoniserte verkene. Ved å flate ned kunstverdens maktstruktur, og skape nye utgangspunkt for å nærme seg kunst, bidrar Muniz altså til demokratisering av kunst.

Et viktig aspekt i kunsten til Vik Muniz er altså dens *tilsynelatende* enkelhet, som gjør at den blir lett tilgjengelig for folk flest. En forlengelse av tilgjengeliggjøring av kunst kan vi se i måten Vik Muniz omtales på i brasilianske artikler: kun hans fornavn, «Vik».<sup>191</sup> Dette har en klar parallell til tittelen på hans første soloutstilling i Brasil, i *Museu de Arte Moderna (MAM)* i Rio de Janeiro: *VIK*. Enkelheten i hans navn, bestående av tre bokstaver, forkortelsen av Vicente José de Oliveira Muniz, mener jeg bidrar til å redusere barrierene mellom kunstneren og publikumet. Forkortelser

---

<sup>190</sup> Marcoci, "The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today." 13.

<sup>191</sup> MASP, "Vik Muniz: Vik".

og kallenavn er en del av den brasilianske kulturen og den brasilianske omgangsformen. Prosjektets deltakere Sebastião Santos blir kalt Tião Santos, José Carlos blir kalt Zumbi. Å kalle sin første soloutstilling i Brasil for nettopp *VIK*, som en kontrast til alle de vanskelige navnene i kunsthistorien, vil derfor bidra til å ufarliggjøre publikumets tilnærming til hans kunst.

Som vi ser er det mange trekk ved Muniz' kunst som bidrar til at den når ut til et bredere publikum. Videre skal vi se på hva som er ettertidseffekten av *Pictures of Garbage*.

### 5.5 Prosjektets ettertidseffekt

Det at *Pictures of Garbage* er et prosjekt som ikke begrenser seg til et lukket kunstmiljø, men også inkluderer andre sentrale deler av samfunnet, og det at prosjektets essens formidles gjennom ulike og mer vidtrekkende medier, gjør at prosjektets ettertidseffekter treffer de ulike samfunnslag både bredere og dypere enn det rene kunstprosjekter vanligvis gjør.

Den mest synlige, og kanskje viktigste, effekten av *Pictures of Garbage*, er at den marginaliserte gruppen *catadores* har blitt satt på dagsorden, spesielt i Brasil, men også internasjonalt. Det at det portugisiske ordet «*catadores*» nå er benyttet til å omtale denne gruppen i internasjonale nyhetsartikler, ofte med en referanse til prosjektet *Pictures of Garbage*, viser hvor mye synlighet kunst kan gi en marginalisert gruppe.<sup>192</sup> Men i tillegg til synlighet, har prosjektet gitt oss ny innsikt i *catadores'* samfunnsnyttige funksjon, og bidratt til en endring i den offentlige diskursen om gruppen i Brasil. I dag har de i økende grad anerkjennelse som bidragsytere i samfunnet, og gruppen inkluderes når landets resirkuleringsplaner diskuteres. Dette tyder på at gruppen, fra å være uren og usynlig, i Douglas' og Rancières term, nå er i ferd med å flyttes til kategorien ren og å ha del i felles anliggender. En bekreftelse på denne endringen ser vi for eksempel i måten man begynner å omtale denne samfunnsgruppen på: mens disse før kun ble kalt *catadores de lixo*, søppelsankere, begynner de nå i større grad bli kalt *catadores de material reciclável*, sankere

---

<sup>192</sup> Dette servi for eksempel i NRKs artikkel fra 2012 om stengingen av søppelfyllingen Jardim Gramacho, samt i CNN' artikkel om samme tema: Kristian Elster, "Stengte Latin-Amerikas Største Søppelfylling I Rio De Janeiro," NRK, <http://www.nrk.no/verden/stenger-soppefylling-i-rio-1.8175570.>; Brocchetto and Ansari, "Landfill's Closure Changing Lives in Rio".

av resirkulerbare materialer, og i enkelte artikler, også *reciclador*, avledet av verbet «å resirkulere».<sup>193</sup>

Denne implikasjonen av prosjektet har sammenheng med at prosjektet har «menneskeliggjort *catadores*' tilstedeværelse», slik Tião Santos, lederen av foreningen til *catadores* fra Jardim Gramacho og deltaker i kunstprosjektet, uttrykte i mitt intervju med han.<sup>194</sup> Ved å vektlegge deltakernes hverdag og historie i prosjektets filmdokumentar, har prosjektet bidratt til å skape en identitet til *catadores* som ikke eksisterte i like stor grad før. Tião Santos ble «ansiktet» til gruppens nye identitet. Han er nå blitt en referanse når det kommer til hvilke typer mennesker som jobber som *catador*: svært miljø- og samfunnsbevisste personer, som kjemper mot et enormt klaseskille, noe som står i kontrast til den urene kategorien de var plassert i før.

Tião Santos, som allerede lenge før kunstprosjektets begynnelse kjempet for anerkjennelse av *catadores*' arbeid, har i dag en større og viktigere rolle i forbindelse med saker som omhandler *catadores* og resirkulering i Brasil. Han holder foredrag ved ulike universiteter og deltar i debatter på TV og i nasjonale og internasjonale konferanser om bærekraftig utvikling, samt i regjeringsmøter som representant for 800 000 *catadores* fra hele landet.<sup>195</sup> *Pictures of Garbage* har altså indirekte påvirket livet til svært mange mennesker i samfunnet, ved først og fremst å påvirke endringer i livet til de som har bidratt direkte i prosjektet.

En annen sentral implikasjon av *Pictures of Garbage* er at spørsmålet knyttet til håndtering, eller, uansvarlig håndtering av søppel i Brasil, er satt på dagsorden. *Catadores* påtvinger oss vårt ansvar overfor miljøet, siden deres gjøremål handler nettopp om å finne og sanke resirkulerbare materialer i søppelfyllingene, som samfunnet har definert som unyttige. Innsynet som prosjektet gir oss i søppelfyllingen Jardim Gramacho har bidratt til å vekke samfunnets oppmerksomhet

---

<sup>193</sup> Bevisstheten rundt måten *catadores* blir omtalt har spesielt fått oppmerksomhet etter at Tião Santos, en av deltakerne i prosjektet *Pictures of Garbage*, deltok i et TV-program som ligner på norske/svenske *Skavlan*. Introduisert som «leder av foreningen for *søppelsankerne* ved Jardim Gramacho», svarer Tião Santos til programlederen: «Kan jeg få rette på en ting? Vi er ikke søppelsankere, vi er sankere av resirkulerbare materialer. Søppel er alt det som ikke kan gjenbrukes, men resirkulerbare materialer kan man resirkulere». Walter, "Waste Land".

<sup>194</sup> Mitt intervju med Tião Santos gjennomført den 5. november 2013.

<sup>195</sup> Sucena Shkrada Resk, "O Extraordinário Tião Santos," Abril, <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/atitude/extraordinario-tiao-santos-629247.shtml?func=1&pag=2&fnt=14px>.

rundt det «urene» søppelet, som ikke forsvinner ut av verden, selv om det forsvinner ut av syne. Nødvendighet for en revurdering av søppelets farlige og urene kategori, samt behovet for å ta miljøbevisstheten på alvor ble tydeliggjort gjennom prosjektet. Det at prosjektet i dag refereres til i offentlige brasilianske skolebøker, og at filmdokumentaren, som på portugisisk heter *Lixo Extraordinário* («Fantastisk Søppel», direkte oversatt), står i læreplanen bekrefter *Pictures of Garbage's* samfunnsnyttige rolle i Brasil.<sup>196</sup>

En annen effekt av *Pictures of Garbage* er at ved å benytte seg av farlige og urene materialer, i Douglas' terminologi, har prosjektet paradoksalt nok bidratt til ufarliggjøring av kunst: Gjennom å bruke hverdagslige materialer som alle har et forhold til, har Muniz bidratt til å gjøre kunst mer tilgjengelig til et nytt og bredere publikum, og vist at kunst ikke trenger være vanskelig eller kreve mye forkunnskap og kulturell kapital for å bli opplevd og forstått. Det at Muniz' utstilling ved *Museu de Arte Moderna (MAM)* i Rio de Janeiro har hatt en betydelig publikumsappell, vises blant annet i besøksantallet, som nesten nådde opp til museets rekord fra Picasso-utstillingen i 1999.<sup>197</sup>

En annen helt sentral effekt av *Pictures of Garbage* er såpeoperaen *Avenida Brasil* (2012). Fokuset *Pictures of Garbage* setter på *catadores*, spesielt gjennom dokumentaren *Waste Land*, har inspirert den brasilianske manusforfatteren João Emanuel Carneiro til å produsere en såpeopera som tematiserer nettopp livsvilkårene til *catadores*.<sup>198</sup> Derfor kan vi si at såpeoperaen har videreformidlet og utvidet den politiske subjektivering av *catadores* som *Pictures of Garbage* satte i gang, gjennom et vidtrekkende medium som når hele samfunnet. I motsetningen til Norge, der såpeoperaer kun er oppfattet som lettere underholdning, er såpeoperaen i Brasil er en del av den brasilianske kulturen, og har stor samfunns påvirkning.<sup>199</sup> I et land med enorme klasseskiller, og en analfabetisme<sup>200</sup> registrert på 8,7 %<sup>201</sup> (tall fra 2012), altså 13,2 millioner innbyggere, er

---

<sup>196</sup> Mitt intervju med Tião Santos, gjennomført den 5. november 2013.

<sup>197</sup> Lopes, "Vik Muniz: A Distância Entre Ver E Crer".

<sup>198</sup> Oliveira, "Avenida Brasil: Tramas Da Proxima Novela Das Nove Vao Girar Em Torno De Um Lixo".

<sup>199</sup> Påvirkningskraften til såpeoperaen i Brasil er blitt undersøkt blant annet av Den interamerikanske utviklingsbanken (IDB), som observerer en klar relasjon mellom det som formidles på såpeoperaen og reaksjonen i samfunnet: Romina Nicaretta, "Novelas Brasileiras Têm Impacto Sobre Os Comportamentos Sociais," BID: Banco Interamericano de Desenvolvimento, <http://www.iadb.org/pt/noticias/artigos/2009-01-29/novelas-brasileiras-tem-impacto-sobre-os-comportamentos-sociais,5104.html#.UmeI2hZhFSU>.

<sup>200</sup> Tallet gjelder brasilianere over 15 år.

såpeoperaen en viktig informasjonskanal som når ut til praktisk talt alle, på tvers av samfunnsklasser og geografi.<sup>202</sup> *Avenida Brasil* har vært en suksess i Brasil og har blitt nominert til og mottatt mange priser, nasjonalt og internasjonalt, blant dem beste såpeopera av *International Emmy* i 2013. Rettighetene til å sende serien er anskaffet av 124 land, og serien er oversatt til 17 språk.<sup>203</sup> Denne massespredningen av problemstillinger knyttet til livet som søppelsanker, bidrar ikke bare til synliggjøring av denne gruppen, men forsterker også endringen i *catadores*' sosiale posisjon i samfunnet.

Oppsummert kan vi si at ved å fremstille både søppel og *catadores* som noe annet enn urent, har *Pictures of Garbage* vekket samfunnets oppmerksomhet mot deres usynlige, men samtidig verdifulle, eksistens. Fra å kun være oppfattet som «urene» og usynlige, begynner de nå å bli synlige og kategorisert som verdifulle. Det at prosjektet har menneskeliggjort denne gruppen gjennom filmdokumentaren har vært helt sentralt for den politiske subjektivering av *catadores*, som utvides og forsterkes idet prosjektet inspirerer andre til å videreformidle budskapet. I tillegg øker prosjektets samfunnsendrende effekt som følge av at kunstprosjektet kan forstås av et bredere publikum.

---

<sup>201</sup> "Índice De Analfabetismo Para De Cair E Fica Em 8,7%, Diz Pnad,"

<http://g1.globo.com/educacao/noticia/2013/09/indice-de-analfabetismo-para-de-cair-e-fica-em-87-diz-pnad.html>.

<sup>202</sup> Nicaretta, "Novelas Brasileiras Têm Impacto Sobre Os Comportamentos Sociais".

<sup>203</sup> Globo, "Global Phenomenon 'Brazil Avenue' Beats Its Own Licensing Record," Globo,

<http://www.globotvinternational.com/newsDet.asp?newsId=351&random=1381768708310&random=1384074593452&random=1384074632794>.





Vik Muniz, *Marat (Sebastião) – Pictures of Garbage*, 2008, Copyright © Vik Muniz, gjengitt med tillatelse fra kunstneren.

## 6 Avslutning

De fleste av seriene til Vik Muniz har navn som henviser til materialet brukt i gjenskapelse av kjente motiver. Tittelen *Pictures of Garbage* kan naturligvis forstås som en henvisning til materialet søppel benyttet i serien. Men i motsetning til hans andre serier, er denne ikke bare en reproduksjon av kjente motiver. *Pictures of Garbage* skildrer *catadores*, og seriens navn kan også forstås som en dobbel referanse: bildene viser søppel, samtidig viser søppelet *catadores*. På denne måten forsterkes altså ideen om at *catadores* betraktes som søppel.

Som jeg har diskutert i denne masteravhandlingen, utfordrer *catadores* vårt etablerte forhold til søppel ved å gjennomføre søppelfyllinger på jakt etter det samfunnet har definert som søppel, men som har en verdi i form av å være resirkulerbare materialer. De er en gruppe som lever både av og i det stedet vi later som vi ikke kjenner eksistensen til, og deres tette kontakt med det urene søppelet får dem til selv å bli betraktet og behandlet som urene. Å skape estetiske portretter av *catadores*, laget med det samme urene materialet de daglig bearbeider og lever av, gir serien *Pictures of Garbage* en særegenhet i forhold til de andre seriene av samme kunstner. Denne serien er ikke like lekende som det å gjenskape for eksempel Mona Lisa av syltetøy, men tar opp alvorlige temaer i samfunnet. Dette gir seriens samfunnskritiske aspekt tyngde.

Imidlertid er det ikke slik at det å være samfunnskritisk alltid medfører samfunnsendringer. Til tross for at det finnes en forventning om at samtidskunst skal representere samfunnskritisk virksomhet, er det et svært lite antall kunstverk og kunstprosjekter som faktisk genererer konkrete og «sporbare» endringer i samfunnet. For at kunst skal ha en samfunnsendrende rolle er det nødvendig at den endrer vår måte å oppfatte noe på, samt at denne nye oppfatningen når ut i samfunnet. Det å endre kan knyttes til det å påvirke, og det å ha evne til å påvirke er makt. Kunst i seg selv har ikke noe makt, fordi den er avhengig av betrakterens mottakelse. Makt får kunsten kun gjennom betrakterens reaksjon, som igjen påvirker hennes holdninger og handlinger.

I en analyse av hvordan *Pictures of Garbage* skaper samfunnsendrende effekter blir det tydelig at reaksjonene som prosjektet utløser hos betrakteren ikke utelukkende er et resultat av at Muniz bruker søppel som materiale, portretterer *catadores*, eller har dem som deltakere i prosjektet, men måten han gjør det på. Det er gjennom kombinasjonen av *alle* de komponentene av dette

omfattende prosjektet, som gradvis oppdages av publikumet, at *Pictures of Garbage* både skaper endringer i vår måte å oppfatte søppel og *catadores* på, og når ut til samfunnet. Det estetiske aspektet av prosjektet er helt avgjørende for oppnåelsen av det sosiale, fordi det er i overraskelsen ved bruk det som i utgangspunkt oppleves som stygt og urent til å lage noe som oppfattes som fint, at Vik Muniz setter spørsmålsteget ved det som kategoriseres urent, samt vekker menneskets interesse til å se på det som de ellers ikke ville sett på, søppel og *catadores*.

Den doble referansen vi finner i seriens tittel ser vi er gjennomgående i opplevelsen av prosjektet, og det er helt sentralt for å initiere den politiske subjektivering av *catadores*. Det er nettopp ved å skape estetiske søppelportretter som skildrer sankere at Muniz tydeliggjør hvordan vi oppfatter og behandler søppel, som skittent og motbydelig, og *catadores*, som «søppel». Dokumentaren *Waste Land* har derfor en avgjørende rolle for den politiske subjektivering av *catadores*, fordi det er gjennom dokumentaren at møtet mellom betrakteren og deltagende *catadores* foregår. Gjennom å registrere hele prosessen til kunstens tilblivelse, med vekt på å formidle *catadores* tilstedeværelse, utfordringer og samfunnsnyttige funksjon, bidro dokumentaren til å menneskeliggjøre og skape en identitet til gruppen som manglet dette i det brasilianske samfunnet.

Ved å benytte seg av hverdagslige materialer og kjente motiver, bidrar Muniz også til at kunsten kan oppleves av alle, uavhengig av klasse og utdanningsnivå. Dette er fordi verkenes opplevelse spiller på de forhåndskonnotasjonene som betrakteren har overfor materiale og/eller motiv. Dette gjør at alle har et utgangspunkt for å dechiffrere «kunstens kode», og på denne måten kan vi si at Muniz bidrar til å ufarliggjøre kunst, og dermed når ut til en bredere del av befolkningen enn de som ofte besøker museer. Det at prosjektet *Pictures of Garbage* i tillegg resulterer i en fotoserie og en dokumentarfilm, øker prosjektets potensial for samfunnsendring betraktelig. Dette er medier som begge bidrar til tilgjengeliggjøring av kunst: Fotografiet som sluttprodukt og filmdokumentaren som fanger prosjektets tilblivelse bidrar begge til at prosjektet *Pictures of Garbage* strekker seg ut av de institusjonelle rammene kunstverk ofte begrenses av. Et konkret eksempel på dette ser vi i måten prosjektet er blitt benyttet av skoler i Brasil, som bruker prosjektet som verktøy til å lære barna om miljøutfordringer.

Temaet for denne oppgaven er valgt ut ifra et sterkt ønske om å finne et svar på hvordan kunst kan ha en større og viktigere rolle i samfunnet. Hvilke samfunnsendringer har så *Pictures of Garbage* ført til? Først og fremst har søppelsankerne gått fra å være en helt usynlig og uhørlig gruppe til å være en synlig del av samfunnet. Tematikken og samarbeidet med et kunstprosjekt har gitt dem noen positive konnotasjoner. Det har forandret livene til enkeltmenneskene som har deltatt i kunstprosjektet, men *Pictures of Garbage* har også skapt en større bevegelse og blitt en del av den kollektive bevisstheten i det brasilianske samfunnet. *Catadores'* utfordringer har også kommet på den politiske dagsorden. Et eksempel på dette ser vi i diskursen rundt resirkuleringsplaner i Brasil som nå i større grad inkluderer spørsmål om *catadores'* rolle og fremtid. Deres samfunnsnyttige funksjon har blitt tydeliggjort i mange ulike fora, også utenfor kunsten, hvilket har resultert i forståelse av *catadores* som et yrke. Derfor mener jeg at *Pictures of Garbage* kan anses som samfunnsendrende kunst.



## Referanseliste

- BBC. "Brazil's Biggest Rubbish Dump Closes in Rio De Janeiro." BBC, <http://www.bbc.co.uk/news/world-latin-america-18318714>.
- Benjamin, Walter. *Kunstverket I Reproduksjonsalderen: Essays Om Kultur, Litteratur, Politikk*. Oslo: Gyldendal, 1975 [1936].
- Bezzola, Tobia. "From Sculpture in Photography to Photography as Plastic Art." In *The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today*, edited by Roxana Marcoci. New York: The Museum of Modern Art, 2010.
- Bishop, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics." *October* 110 (2004).
- . *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012.
- . *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing, 2008.
- . "Introduction// Viewers as Producers." In *Participation*, edited by Claire Bishop. London: Whitechapel Gallery, 2006.
- Bourdieu, Pierre. *Distinksjon*. Oslo: Pax, 1995.
- Bourriaud, Nicolas. *Relasjonell Estetikk*. Pax Artes. Oslo: Pax Forlaget, 2007.
- Brasil, Portal. "Separação Incorreta Do Lixo Dificulta Reciclagem." Portal Brasil, <http://www.brasil.gov.br/meio-ambiente/2012/04/separacao-incorreta-do-lixo-dificulta-reciclagem>.
- Brocchetto, Marília, and Azadeh Ansari. "Landfill's Closure Changing Lives in Rio." CNN, <http://edition.cnn.com/2012/06/05/world/americas/brazil-landfill-closure/index.html>.
- Caprona, Yann de. *Norsk Etymologisk Ordbok*. Oslo: Kagge Forlag, 2013.
- Carneiro, João Emanuel. "Avenida Brasil." 2012.
- Carnevale, Fulvia, John Kelsey, and Jacques Rancière. "Art of the Possible: Fulvia Carnevale and John Kelsey in Conversation with Jacques Rancière." (2007).
- Coelho, Victor Monteiro Barbosa. *Baía De Guanabara: Uma História De Agressão Ambiental*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- Debord, Guy. "Towards a Situationist International." In *Participation*, edited by Claire Bishop. Documents of Contemporary Art. London: The MIT Press, 1957.
- Douglas, Mary. *Rent Og Urent: En Analyse Av Forestillinger Omkring Urenhet Og Tabu*. Oslo: Pax Forlag, 1997 [1966].
- Dybvig, Dagfinn Døhl, and Magne Dybvig. *Det Tenkende Mennesket*. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag, 2003.
- Elkins, James. "The Most Interesting Thing That Can Be Done with Representation." *Vik Muniz: Incomplete Works* (2004).
- Elster, Kristian. "Stengte Latin-Amerikas Største Søppelfylling I Rio De Janeiro." NRK, <http://www.nrk.no/verden/stenger-soppefylling-i-rio-1.8175570>.

- Fonseca, Leonardo "Exposição Vik Muniz." Estação do Saber, <http://www.estacaodosaber.art.br/sociedade-e-cultura/exposicao-vik-muniz/>.
- Forum, Revista. "Expo Catadores 2012 Gera Negócios E Inclusão Social." Revista Forum, <http://revistaforum.com.br/spressosp/2012/11/expo-catadores-2012-gera-negocios-e-inclusao-social/>.
- Globo. "Global Phenomenon 'Brazil Avenue' Beats Its Own Licensing Record." Globo, <http://www.globotvinternational.com/newsDet.asp?newsId=351&random=1381768708310&random=1384074593452&random=1384074632794>.
- "Globo News Documentário Resgata Discussão Sobre Problema Dos Lixões E Dos Catadores No Brasil." Globo News, <http://www.youtube.com/watch?v=8TEUYvDnBXc>.
- Humphreys, Richard. "Kurt Schwitters. About This Artist." Oxford University Press, [http://www.moma.org/collection/artist.php?artist\\_id=5293](http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=5293).
- Hylland Eriksen, Thomas. *Søppel, Avfall I En Verden Av Bivirkninger*. Oslo: H. Aschehoug & Co., 2011.
- "Índice De Analfabetismo Para De Cair E Fica Em 8,7%, Diz Pnad." <http://g1.globo.com/educacao/noticia/2013/09/indice-de-analfabetismo-para-de-cair-e-fica-em-87-diz-pnad.html>.
- Jackson, Shannon. *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*. Abingdon: Routledge, 2011.
- Kino, Carol. "Where Art Meets Trash and Transforms Life." The New York Times, [http://www.nytimes.com/2010/10/24/arts/design/24muniz.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2010/10/24/arts/design/24muniz.html?pagewanted=all&_r=0).
- Krumbiegel, Maurício. "Poluição Por Resíduos Sólidos Na Baía De Guanabara: Um Estudo Sobre O Aterro Metropolitano De Jardim Gramacho." Escola Nacional de Ciências Estatísticas - ENCE, 2009.
- LOOP, Retursamarbeidet. "Avfall." Store Norske Leksikon, <http://snl.no/avfall>.
- Lopes, Fernanda. "Vik Muniz: A Distância Entre Ver E Crer." Dasartes, [http://www.dasartes.com/site/index.php?option=com\\_content&view=article&id=89%3Avik-muniz&catid=20%3Adasartes-no-3-abr-mai-2009&Itemid=15](http://www.dasartes.com/site/index.php?option=com_content&view=article&id=89%3Avik-muniz&catid=20%3Adasartes-no-3-abr-mai-2009&Itemid=15).
- Marcoci, Roxana. "The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today." edited by New York The Museum of Modern Art. New York: The Museum of Modern Art, 2010.
- MASP. "Vik Muniz: Vik." Museu de Arte de São Paulo, [http://masp.art.br/masp2010/exposicoes\\_integra.php?id=48&periodo\\_menu=2009](http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=48&periodo_menu=2009).
- Maurseth, Anne Beate. "Jacques Rancière - En Talsmann for Likhet." Chap. Etterord In *Sanselighetens Politikk*. Oslo: Cappelen Damm, 2012.
- Melby, Grethe "Hvordan Tenker Vi Politisk Kunst?". *Kunstjournalen B-post* (2006).
- Molina, Camila "O Perene Desafio De Hélio Oiticica." O Estado de S.Paulo, <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,o-perene-desafio-de-helio-oiticica,525949,0.html>.
- Mørland, Gerd Elise "Deltagerbasert Kunst – Ikke Nødvendigvis Kvalitet?" Kulturrådet, [http://www.kunstloftet.no/index.php?filnavn=artikler11/010711\\_GEM\\_bishop.php](http://www.kunstloftet.no/index.php?filnavn=artikler11/010711_GEM_bishop.php).

- Muniz, Vik, and Alexei Bueno. *Vik Muniz: Lixo Extraordinário*. edited by George Ermakoff Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2010.
- Muniz, Vik, and Pedro Corrêa do Lago. *Vik Muniz: Obra Completa 1987-2009*. Capivara, 2009.
- Nicaretta, Romina. "Novelas Brasileiras Têm Impacto Sobre Os Comportamentos Sociais." BID: Banco Interamericano de Desenvolvimento, <http://www.iadb.org/pt/noticias/artigos/2009-01-29/novelas-brasileiras-tem-impacto-sobre-os-comportamentos-sociais,5104.html> - .UmeI2hZhFSU.
- Oiticica, Hélio. "Dance in My Experience (Diary Entries)." In *Participation*, edited by Claire Bishop. London: Whitechapel Gallery, 1965-66.
- Oliveira, Fernando "Avenida Brasil: Tramas Da Proxima Novela Das Nove Vao Girar Em Torno De Um Lixao." <http://natv.ig.com.br/index.php/2011/11/18/avenida-brasil-tramas-da-proxima-novela-das-nove-vao-girar-em-torno-de-um-lixao/>.
- Parsons, Liz. "Thompson's Rubbish Theory: Exploring the Practices of Value Creation." *European Advances in Consumer Research* 8 (2008): 390-93.
- Platonow, Vladimir "Ex-Catadores Do Aterro De Gramacho Reclamam De Abandono E Falta De Trabalho." Agência Brasil, <http://agenciabrasil.abc.com.br/noticia/2012-11-04/ex-catadores-do-aterro-de-gramacho-reclamam-de-abandono-e-falta-de-trabalho>.
- Prado, Marcos. "Estamira." 2004.
- "Projeto Paisagem." Vik Muniz, <http://vikmuniz.net/pt/espacial/portugues-projeto-paisagem>.
- Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Translated by Gregory Elliott. London: Verso, 2009.
- . *The Politics of Aesthetics*. Translated by Gabriel Rockhill. London: Continuum International Publishing Group, 2004.
- . *Sanselighetens Politikk*. Translated by Anne Beate Maurseth. Oslo: Cappelen Damm, 2012.
- Resk, Sucena Shkrada. "O Extraordinário Tião Santos." Abril, <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/atitude/extraordinario-tiao-santos-629247.shtml?func=1&pag=2&fnt=14px>.
- Seitz, William C. "The Art of Assemblage." edited by New York The Museum of Modern Art. New York: The Museum of Modern Art, 1961.
- Sontag, Susan. *Om Fotografî*. Translated by Agnete Øye. Pax Artes. Oslo: Pax Forlag, 2004.
- Thompson, Michael. *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- Ukeles, Mierle Laderman. "Manifesto for Maintenance Art 1969! Proposal for an Exhibition "Care"." [http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/Ukeles\\_MANIFESTO.pdf](http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/Ukeles_MANIFESTO.pdf).
- . "Mierle Laderman Ukeles." In *Sculpting with the Environment: A Natural Dialogue*, edited by Baile Oakes. New York: Van Nostrand Reinhold, 1995.
- "Vik Muniz: Studio Visit." VIP Art, <http://vimeo.com/47113512>.



Walter, Lucy. "Waste Land ", 2010.

Welch, David. *Propaganda: Power and Persuasion*. London: The British Library Board, 2013.

Wells, Liz. "On and Beyond the White Walls ". In *Photography: A Critical Introduction*, edited by Liz Wells. New York: Routledge, 2009.

Whiteley, Gillian. *Junk : Art and the Politics of Trash*. London: I.B. Tauris, 2011.

## **APPENDIKS**

APPENDIKSI: Bilder fra tilblivelsen av prosjektet

APPENDIKSII: Fotoserien *Pictures of Garbage*

APPENDIKSIII: Inspirasjonskilder til fotoserien

APPENDIKSIV: Diverse bilder



## **APPENDIKS I**

**Bilder fra tilblivelsen av prosjektet**



**Figur 2. Vik Muniz tar fotografier av Tião Santos som Marat. Copyright © Vik Muniz (2008), gjengitt med tillatelse fra kunstneren.**



**Figur 3. Svart/hvitt fotografi av Magna. Copyright © Vik Muniz (2008), gjengitt med tillatelse fra kunstneren.**



**Figur 4. Vik Muniz ser ned på fotografiet og portrettet av Magna. Copyright © Vik Muniz (2008), gjengitt med tillatelse fra kunstneren.**



**Figur 5. Fotografi av ferdigstilt portrett av Irma. Copyright © Vik Muniz (2008), gjengitt med tillatelse fra kunstneren.**



## **APPENDIKS II**

### **Fotoserien Pictures of Garbage**





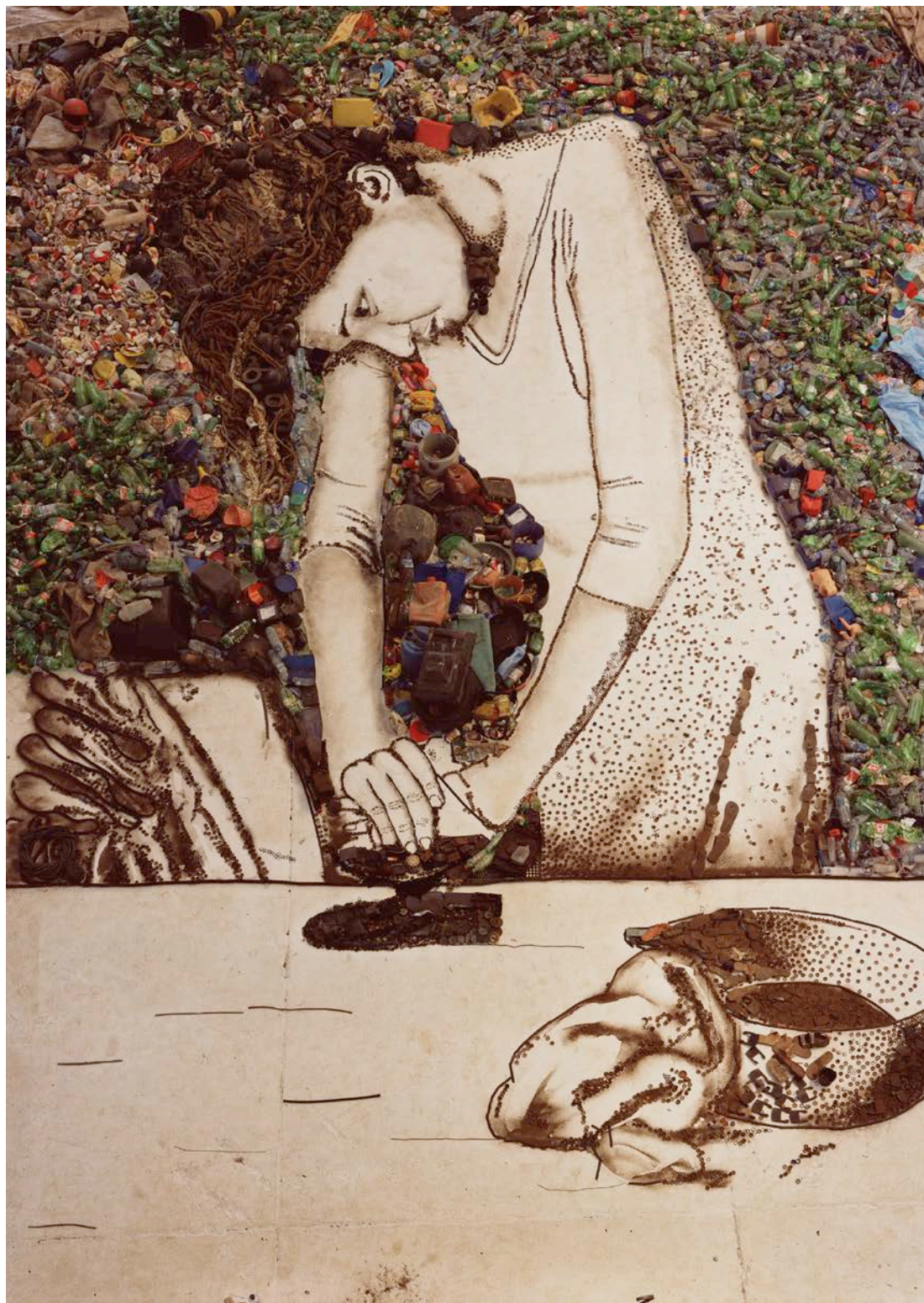
Figur 6. Vik Muniz, *Marat (Sebastião) – Pictures of Garbage*, 2008, Copyright © Vik Muniz, gjengitt med tillatelse fra kunstneren.



**Figur 7. Vik Muniz, *The Gipsy (Magna)* – *Pictures of Garbage*, 2008, Copyright © Vik Muniz, gjengitt med tillatelse fra kunstneren.**



Figur 8. Vik Muniz, *Atlas (Carlão) – Pictures of Garbage*, 2008, Copyright © Vik Muniz, gjengitt med tillatelse fra kunstneren.



**Figur 9. Vik Muniz, *Ironing Woman (Ísis) – Pictures of Garbage*, 2008, Copyright © Vik Muniz, gjengitt med tillatelse fra kunstneren.**



Figur 10. Vik Muniz, *Mother and Children (Suellen) – Pictures of Garbage*, 2008, Copyright © Vik Muniz, gjengitt med tillatelse fra kunstneren.



**Figur 11. Vik Muniz, *The Sower (Zumbi) – Pictures of Garbage*, 2008, Copyright © Vik Muniz, gjengitt med tillatelse fra kunstneren.**



Figur 12. Vik Muniz, *Irma the Bearer – Pictures of Garbage*, 2008, Copyright © Vik Muniz, gjengitt med tillatelse fra kunstneren.







## **APPENDIKS III**

### **Inspirasjonskilder til fotoserien**



## **APPENDIKS IV**

### **Diverse bilde**



**Figur 13. Søppelfyllingen Jardim Gramacho. Copyright © Vik Muniz (2008), gjengitt med tillatelse fra kunstneren.**



**Figur 14. Sjøpelfyllingen Jardim Gramacho på kvelden. Copyright © Vik Muniz (2008), gjengitt med tillatelse fra kunstneren.**