

VIK MUNIZ

23 SEPTIEMBRE
21 MARZO 2021

LOS BORRACHOS. AFTER VELÁZQUEZ. 2018

La primera aproximación al arte del brasileño Vik Muniz (Sao Paulo, 1961) se produjo en relación al dibujo y a un particular sistema de escritura que le enseñó su abuela, a cuyo cuidado quedaba cuando sus padres se iban a trabajar. Esta fórmula asociaba las palabras a dibujos y, aunque esto le generó dificultades en la comprensión lectora, le proporcionó un fuerte sentido visual y convirtió el dibujo en su medio de expresión. Con catorce años obtuvo una beca para asistir a clases de dibujo y escultura en una academia. Con poco más de veinte años, y gracias a su percepción visual en la que traducía las palabras en imágenes y al convencimiento de la posibilidad de manipulación que estas tenían, entró a trabajar en una empresa de publicidad. Con veintidós recibió un disparo fortuito en una pierna y, gracias a la indemnización que le dieron, viajó a Estados Unidos, donde decidió quedarse a vivir. No perdió la conexión con Brasil, donde en la actualidad está muy implicado en diferentes causas sociales y medioambientales, consciente del poder de influencia que el arte tiene en la sociedad, debido a lo cual es embajador de Buena Voluntad de la UNESCO.

A lo largo de su trayectoria Muniz ha ido evolucionando en cuanto a su forma de expresión, pero siempre vinculado a un interés por el mundo de la mente y de lo tangible, de la imagen y lo material. Ello le lleva a investigar las diferentes formas de representación, ligado a la traducción de obras icónicas de la historia de la pintura y la fotografía, e imágenes y objetos que pertenecen a la memoria familiar o colectiva. Muniz entiende su trabajo como un diálogo con el original, al que rinde un homenaje recreándolo con materiales no convencionales, y no realizando un simple copia. Como señala Arthur Ollman, comisario de esta exposición, Muniz “actualiza nuestra percepción de la imagen cambiándola. La mejor ‘copia’ de algo es, en este caso, lo que lo altera y no lo que lo duplica”. En sus obras vemos cuál es su inspiración, ya que, al contrario que otros artistas, no lo oculta, sino que lo resalta, de tal forma que somos conscientes de ello a simple vista. Juega con el sentido de memoria colectiva vinculado a la percepción del espectador. Es por ello que le interesa que se reconozca tanto la imagen de la obra de arte como el modo en que está hecha su traducción.

Según él, el espectador diferencia entre ambas cosas, el icono de la pieza artística y los materiales con los que está hecha; la forma del contenido, de tal manera que los disocia y no los percibe como un todo, alterando la materialidad de la obra de arte.

Detrás de su obra siempre encontramos su intención de sorprender al espectador, lograr su atención e implicación en la resolución de la pieza, siempre con un sentido lúdico, muchas veces no exento de ironía. La curiosidad que siente Muniz por todos los objetos, tanto desde el punto de vista físico como metafísico, hacen que se planteen las obras a partir de ellos, que sean estos los que originen la pieza a realizar. Su mente está siempre en ebullición, en busca de nuevos proyectos que reflejen las ideas que pueblan su universo. Como él mismo señala, “el cerebro no produce ideas desde la ociosidad. Es más bien, a través de la interacción con los materiales, del trabajo, de la lucha y, en última instancia, del fracaso, como alimentamos nuestro depósito creativo”.

Su método de trabajo cambia según el proyecto en el que esté inmerso. Generalmente elige una obra, fotografía o pintura que quiere traducir y, a partir de ella, realiza un dibujo, que servirá de base para la creación de una pieza tridimensional, con carácter escultórico. En su ejecución utiliza los materiales más variados, alambre, mermelada, chocolate, polvo, diamantes, objetos desechados, papeles, granos de arena, células humanas y virus, etc., muchas veces relacionados con el icono que va a representar o con la materialidad de la pieza. Una vez terminada esta fase, realiza una fotografía del resultado, que considera como obra final y que es lo que realmente le interesa en su producción, destruyendo los pasos previos.

Para Muniz, la fotografía surge antes de apretar el obturador, en la construcción previa de la imagen, que tiene un carácter percedero y la relaciona con lo temporal; es la fotografía, con su carácter reproducible, la que se erige en obra de arte única y atemporal. Así, a través de su obra cuestiona la capacidad de representación del arte a partir de su propia materialidad. Aunque su obra final es una fotografía, está traduciendo un objeto escultórico, realizado con materiales no convencionales, lo cual genera una disociación entre forma y contenido, jugando con la relación entre ambos y apelando a la percepción del espectador. Sus obras son fácilmente comprensibles para un público general, pero al mismo tiempo, las sucesivas capas de significado que esconden las hacen atractivas para el público culto. Juega con la percepción del espectador y con el efecto sorpresa, con una lectura diferente dependiendo desde dónde se observe la obra, ya que considera que en la comprensión de la misma también participa el espacio existente entre la obra y el espectador. Así, desde la distancia se contempla una imagen icónica de la Historia del Arte o vinculada con el autor, mientras que de cerca se le aparece la realidad de la misma. Esta dualidad nos proporciona diversas lecturas de la obra, complementarias al icono o la técnica. Al artista le interesa también la experiencia estética que se da en ese recorrido, en el que se percibe el paso de una imagen a otra. Tal y como él mismo apunta, “me gustaría que las personas caminen hacia una imagen para ver cómo cambia a medida

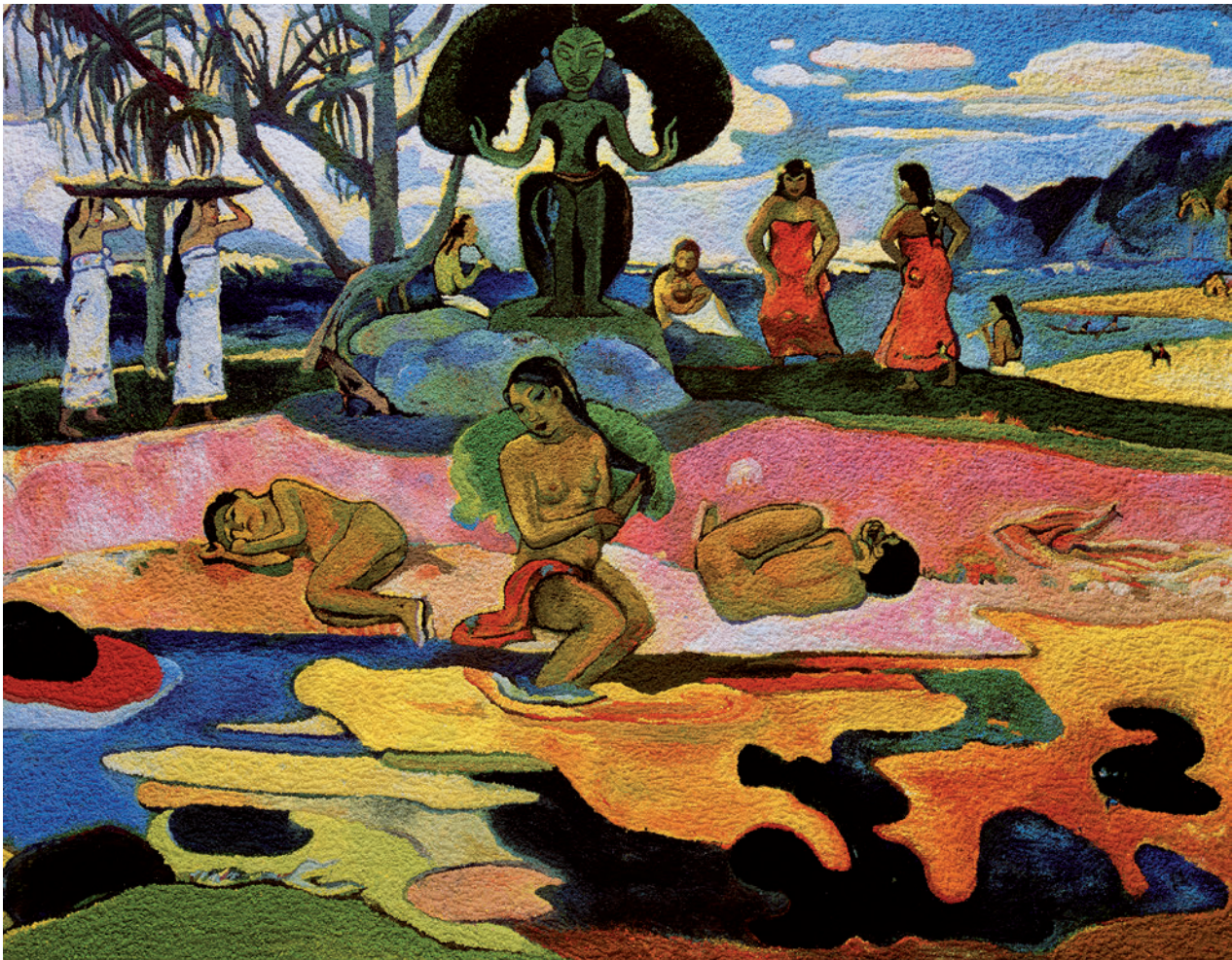
que caminan. Las imágenes significan cosas diferentes a diferentes distancias. Siempre se reproducen micro-narrativas”.

Muniz busca la empatía del espectador, incidiendo en el hecho de que nuestra memoria vincula los recuerdos a fotografías, que son las que nos permiten mantenerlos vivos. Una misma imagen evocará vivencias diferentes según quien la observe, y se activa cuando es contemplada por el espectador, que es quien tiene que descifrar las diversas capas que incorpora. Dependiendo de quien mira la obra, esta adquiere un sentido diferente. G. Didi-Huberman, en *Lo que vemos, lo que nos mira*, recoge como cada obra interactúa con el espectador según el bagaje personal de cada uno. Y dentro de esta visión entran en juego los diferentes códigos culturales del público, que interactúan tanto con el icono como con la técnica o los materiales con que están hechas las piezas. Respondemos sensorialmente al estímulo que estos nos provocan, como si estuviésemos no delante de una imagen fotográfica, sino delante de los objetos reales, de tal forma que percibimos su textura y materialidad. En un mundo saturado de imágenes, Muniz propone al espectador un juego para atrapar su atención y que se detenga a contemplar la obra, de tal forma que descubra imágenes que pertenecen al imaginario colectivo pero que son contempladas como si se vieran por primera vez.

En su producción vemos una evolución en cuanto a las dimensiones de sus obras. En sus primeras series trabajó con el pequeño y medio formato, con diferentes materiales que adaptaba al mensaje e imagen que quería transmitir. En ellas nos mostraba su dominio del dibujo y su imaginativa capacidad de generar nuevas imágenes, siempre en una aproximación realista, oscilando entre el retrato y el paisaje, reinterpretando obras anteriores o bien dejando volar su creatividad en piezas de nueva construcción. En estas primeras series vemos ya los intereses que articulan el trabajo de Muniz, el valor de representación de la imagen, conceptos como forma y contenido, escala, perspectiva y la utilización de materiales no convencionales. A partir de 1996 empieza a experimentar con las texturas de los materiales, consiguiendo un desarrollo tridimensional más matizado, y que le permiten sorprender al espectador y generar diferentes asociaciones. Poco a poco, y a partir de 2002, sus obras fueron ganando en tamaño, y fue utilizando para hacerlas materiales con mayor volumen, con mayor corporeidad, lo cual vuelve más compleja su colocación a la hora de recrear la imagen seleccionada, al mismo tiempo que pierden en definición. En sus últimas series da un paso más en su búsqueda de la percepción de los objetos y de la imagen, trabajando con el concepto de escala.

La fotografía como medio de representación

La relación entre forma y contenido que vemos en la obra de Muniz se inserta de lleno en una de las discusiones más interesantes del arte contemporáneo, la vinculación entre la realidad y su representación. Sus primeras series son más subjetivas y vinculadas al imaginario plástico del autor, aunque en alguna de las imágenes hace un guiño a autores y piezas emblemáticas de la Historia del Arte. En la primera de ellas, *Imágenes de Alambre* (1994-1995),



MAHANA NO ATUA (DÍA DEL SEÑOR), AFTER GAUGUIN. PICTURES OF PIGMENT, 2005

intenta confundir a los espectadores trazando líneas escultóricas con hilos de alambre, como si fuesen trazos de dibujo a lápiz. En *Imágenes de Tierra* (1997-1998) utiliza la tierra como material de trabajo, participando alguna de las obras de esta serie de connotaciones más simbólicas, que vinculan la tierra con la mortalidad, lo cual se sale de los parámetros habituales en la producción de Muniz. La subjetividad de estas series la comparte también *Imágenes de Nubes* (2000-2008), donde utilizó aviones para dibujar figuras de nubes en el cielo.

Una de sus primeras series en la que trabaja basándose en imágenes icónicas es *Lo mejor de Life* (1989-1990), protagonizada por fotografías aparecidas en un anuario publicado por la revista *Life*, *The Best of Life*, que recogía la historia del siglo XX a través de sus imágenes, y que al mismo tiempo eran los acontecimientos que habían marcado la vida del autor. Tras perder el libro, decidió dibujar de memoria con la mayor fidelidad posible esas fotografías, dándose cuenta de que era capaz de recordar las líneas generales de las mismas pero no los detalles. Tras realizar los dibujos, se planteó que estos no serían las obras finales, sino que lo serían las fotografías que les hizo, trabajadas como si fuesen imágenes publicadas por la prensa, ligeramente difuminadas e impresas en medios tonos. A través de esta serie reflexiona sobre la pervivencia y transformación de las imágenes en la memoria colectiva. En *Imágenes de papel* (2008-2009) vuelve

sobre este tema, analizando la figura del artista en unas obras marcadas por los avances de la técnica. Para elaborarlas utilizó tiras de papel, material en el que se positivaban las fotografías, uniendo los diferentes fragmentos entre sí. En *Imágenes de hilos* (1996-1999) sustituye la línea trazada por el dibujo por la marcada por el hilo, cosiendo densas capas de este material. Y en *Imágenes de polvo* (2000) reinterpreta obras de autores minimalistas utilizando el polvo recogido al barrer las salas del museo donde se expusieron las piezas originales.

En una de las primeras series que realizó en gran formato, *Monads* (2003), juega con la ambivalencia entre la forma y el contenido mediante la representación de iconos presentes en la memoria colectiva gracias a las películas, contruidos con soldaditos de juguete. El mismo sistema utilizó en *Rebus* (2003-2008) y *Matchbox* (2014), realizadas ambas con coches y otros juguetes. En la segunda juega con las escalas de las obras y los sueños infantiles, así como con la percepción que tenemos de ellas y de nosotros mismos. Traduce unas piezas de pequeño tamaño a un formato grande, manteniendo el detallismo, jugando a confundir al espectador y a cuestionar la vinculación mental en la percepción de estos objetos. Si el coche es diminuto y la persona es grande, al invertir el formato, ¿quiere decir que es el coche el que se ha hecho grande o somos nosotros los que nos hemos hecho pequeños?

La copia original

La enorme curiosidad e inquietud de Muniz le llevaron a experimentar con diferentes materiales a la hora de afrontar sus obras, cuya temática siguió girando en torno a las imágenes icónicas de la Historia del Arte y la fotografía y a otras de carácter íntimo y personal. Trabajó con materiales dúctiles que le permitieron vincular los valores de representación con la expresividad de los mismos. Así, en *Imágenes en Tinta* (2000) utilizó este producto para nuevamente incidir en la reinterpretación de fotografías. Pero fue en *After Warhol* (1997-2014) e *Imágenes de chocolate* (1997-1998) donde la experimentación le llevó a utilizar productos alimenticios aprovechando su variedad de texturas y propiedades para resaltar los valores plásticos y de representación de las obras, teniendo que adaptarse a sus características para trabajar con ellos. Son obras que nos sorprenden por su realismo y la capacidad de enlazar con nuestra memoria visual para traernos a la mente las piezas en que se basan. Tampoco falta el simbolismo de los materiales vinculados a la obra que representan, ese juego entre forma y contenido que tanto atrae a Muniz. Así, en *Imágenes de Caviar* (2004) utiliza las propiedades de este alimento para mostrarnos monstruos de la historia del cine, mientras que en *Imágenes de diamantes* (2004) retrata a estrellas del celuloide. A pesar de la frivolidad que parece desprenderse de sus obras, tanto por los materiales utilizados como por el tratamiento de los mismos, en *Imágenes de Azúcar* (1996) plantea temas vinculados a cuestiones sociales. El hecho de haber crecido en una favela durante la dictadura militar del Brasil le concienció y le hizo involucrarse en temas sociales. En esta serie retrata a niños de la isla caribeña de Saint Kitts, sorprendido por el contraste entre la alegría que reflejaban sus rostros y la tristeza del semblante de sus padres, trabajadores de las plantaciones de caña de azúcar de la isla.

Lecturas entre forma y contenido

Tras las primeras series en las que quedaron establecidos las líneas que marcarán su trayectoria, el artista siguió evolucionando en cuanto a las soluciones formales, amplió el formato de sus fotografías y la investigación en la utilización de materiales. En *Imágenes de chatarra* e *Imágenes de basura* (2005-2010) utilizó objetos de desecho recogidos en el vertedero de Jardim Gramacho, el más grande de Río de Janeiro, a los que dio una segunda y efímera oportunidad en la construcción de sus composiciones ya que, tras ser fotografiados, los materiales volvieron al vertedero. Así, se produce la paradoja de que estos objetos, aunque son descartados por segunda vez, recuperan su actualidad de manera permanente al quedar inmortalizados en una fotografía. En *Imágenes de chatarra* reinterpreta obras de temática mitológica, con una fina ironía al representar a dioses y héroes con chatarra. Mientras que en *Imágenes de basura*, vinculada a temas sociales, colaboró con un grupo de trabajadores del vertedero, o *catadores*, que sirvieron de modelo para estas piezas. A pesar del temor inicial por la peligrosidad del lugar, su intención fue siempre colaborar con ellos, tanto para mejorar sus condiciones de vida como para pulsar su propia capacidad de generar no solo un traba-

jo en equipo, sino un cambio en la sociedad, que refleja el poder transformador del arte. La importancia de este proyecto se vio reflejada en la grabación de un documental *Tierra baldía* (2009), de Lucy Walker, que le valió la nominación a los Oscar en 2013.

Variaciones en torno al color y el pigmento

Continuando con las piezas de gran formato y la interpretación de obras emblemáticas de la historia, Muniz experimenta con la concepción del color en series como *Imágenes de color* (2001) e *Imágenes de pigmentos* (2005-2015). La primera se articula por la repetición del Pantone Matching System, una escala de colores creada en 1963 que asignaba valores numéricos a los colores, permitiendo la reproducción de los mismos con gran veracidad. Es una escala muy utilizada en la actualidad, ya que los diferentes dispositivos digitales necesitan una referencia para la reproducción de las imágenes. Muniz elabora su obra uniendo pequeñas cuadrículas recortadas de la escala de color, como si fuesen píxeles aumentados de copias digitales. Su obra no solo se limita a la reinterpretación de técnicas y temáticas, sino que también analiza la problemática generada por la irrupción del mundo digital y las dudas que genera su interpretación y representación. Mientras que en *Imágenes de pigmentos* incide en el material que ha sido la base de la pintura, el pigmento, usándolo en polvo sin el aglutinante que los transforma para su uso por los artistas, reconstruyendo con ellos la imagen original.

Variaciones en torno a la escala

Muniz se interesa por los valores de representación de las diferentes percepciones, tanto físicas como mentales, en torno a la escala. Muestra al espectador imágenes fuera de su alcance, bien debido a que por su nano tamaño no son visibles para el ojo humano, bien porque sus dimensiones los hacen inabarcables para el hombre. Y al mismo tiempo engaña a los sentidos, alterando las escalas, unificándolas en un mismo formato o presentándolas en tamaños que alteran su percepción, planteando la insignificancia del ser humano frente a la inmensidad del cosmos.

En *Sandcastles* (2013) y *Colonies* (2014), Muniz colaboró con personal del Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT). En ambas series, y mediante la utilización de microscopios de alta definición, se nos revelan imágenes que no son visibles para el ojo humano. La identificación de los motivos por parte del espectador genera un estado de asombro que nuevamente juega con los valores representacionales que persigue el autor. En *Sandcastles* grabó en un grano de arena, con la ayuda de un láser, dibujos de castillos franceses que había hecho utilizando una cámara lúcida. Posteriormente fotografió ese dibujo con un microscopio de alta definición. La imagen resultante y la utilización de una técnica pre-fotográfica nos muestra las diversas lecturas que se posibilitan en sus obras. Por su parte, en *Colonies* las protagonistas son células humanas de diferentes tipos, en cuyos cultivos se analiza e investiga sus patrones de comportamiento. Para Muniz, las células de estos cultivos se comportan como masas en expansión, que aprovecha para crear di-



MARLENE DIETRICH. IMÁGENES DE DIAMANTES, 2004

seños concretos, buscando la inspiración en la arquitectura de jardines o en los mandalas. A través del título de esta serie se adentra en nociones vinculadas con la política y la percepción que el hombre tiene del universo, reflexiones acerca del poder de la naturaleza, de espacios colonizados y en el orden que la humanidad impone al caos que constituye el universo.

En la serie *Earthworks* (2002-2006) realiza, con la ayuda de maquinaria pesada, dibujos en paisajes abiertos, visibles solo desde el aire. Se vincula al *Land Art* y

a la teoría de Robert Smithson del *Site / nonsite*, del no emplazamiento, articulado en torno a la presencia o no de la obra de arte y su pervivencia en la fotografía, afirmando que estas no pueden sustituir a la vivencia de la obra en su emplazamiento. Por el contrario, para Muniz la imagen válida es la fotografía captada desde el aire, destruyendo el dibujo en la tierra que la había generado. El artista realizó y fotografió simulaciones de motivos similares en su estudio, en pequeño formato, de tal forma que, al colocar todas las imágenes

juntas, es difícil identificar a qué grupo pertenece cada una. Con ello nuevamente se produce una confusión entre formatos y escalas, lo cual enlaza con una de las mayores discusiones en el arte actual, la problemática entre la realidad y su representación.

Memoria colectiva frente a memoria personal

Las series *Álbum* (2014), *Postales desde ningún sitio* (2013-2015) e *Imágenes de revistas* (2011-2015) analizan el valor y la influencia de las imágenes en nuestras vidas. Con ellas explora la huella que trazan en la memoria personal y trabaja sobre la percepción de las personas al recordar y celebrar sus experiencias. En estas series construye las imágenes recortando fotografías, postales y revistas, utilizando los fragmentos a modo de collage para formar la pieza. La percepción de la obra cambia según la observamos de cerca o lejos, entre la imagen total y los motivos presentes en los recortes que sirven para construirla, en la que el artista introduce elementos alusivos a la identidad real de la obra que le sirve de inspiración.

Álbum (2014) recoge la memoria familiar a través de la fotografía, que trasciende su propio espacio para mos-

trarnos cómo existe un estereotipo de representación que, como analiza Joan Fontcuberta en su estudio sobre la *Postfotografía*, nos lleva a repetir los mismos encuadres y composiciones. Muniz utilizó fotografías procedentes de álbumes familiares recopilados en mercadillos, para crear la nueva composición, que obedece a la imagen estereotipada que tenemos de los acontecimientos que marcan nuestra vida. Al mismo tiempo reflexiona sobre la percepción de la fotografía, en la que parafraseando a R. Barthes, la imagen evoca un tiempo y un espacio ya pasado, aunque se activa en el presente cuando el espectador contempla la obra. Una de las piezas de esta serie, el díptico de George Stinney Jr., le sirvió para hacer una crítica social, reivindicando el papel de la fotografía como medio de protesta, en un intento de visualizar la discriminación de la población afroamericana en Estados Unidos. En *Postales desde ninguna parte* (2013-2015) e *Imágenes de revistas 2* (2011-2015) somos nosotros, como espectadores, quienes tendemos a reconstruir mentalmente la imagen original, que pervive en nuestra memoria, gracias a lo cual reconocemos la escena que se solapa a la realidad de la imagen que vemos.

Ignacio Miguéliz

VIK MUNIZ

Born in São Paulo in 1961, Vik Muniz first came into contact with art through his grandmother, who took care of him as a child while his parents were at work. She taught him a unique way of writing where words were associated with drawings. Although the method later caused him to struggle with reading comprehension, it gave him a strong visual sense that made drawing his preferred mode of expression. At age 14, he was awarded a scholarship to attend drawing and sculpture classes at a local academy. Thanks to his visual perception, which enabled him to transpose words into visual images, and his awareness of the effect these images could have, he started working at an advertising agency. When he was 22, Muniz was accidentally shot in the leg when he tried to break up a fight. When the shooter agreed to pay compensation if Muniz did not press charges, he used the money to travel to the United States, where he decided to live. Since then, he has not lost contact with Brazil, where his awareness of art's impact on society has motivated him to become very involved in different social and environmental causes, for which he was named a UNESCO Goodwill Ambassador.

Throughout his career, Muniz has evolved in terms of his form of expression while maintaining an interest in the world of the mind, tangible reality, images and the material world. This has prompted him to investigate different forms of representation linked to the translation of iconic

works in the history of painting and photography, as well as images and objects that belong to family memories and the collective memory. Muniz sees his work as a dialogue with the original, which he pays homage to, not by creating a mere copy, but by recreating it with unconventional materials. As exhibition curator Arthur Ollman explains, "Muniz updates our perception of the image by changing it. The best 'copy' of something is, in this case, that which alters it and not that which duplicates it". The inspiration for his works is always clear because he makes no attempt to hide it the way some artists do. Instead, he highlights it to make it perceptible at just a glance. He also plays with the sense of collective memory linked to our perceptions as viewers, which is why he wants us to recognize the original work of art, as well as how he created his own translation. Muniz understands that viewers are capable of differentiating both things: the iconic work of art and the materials it is made of, i.e. form and content. Viewers disassociate the two without perceiving them as a whole, but as an alteration of the materiality of the work of art.

One recurring feature of his work is his interest in surprising viewers, grabbing their attention and involving them in the resolution of the piece. This is always done with a sense of play that is frequently steeped in irony. Muniz's natural curiosity about the physical and metaphysical nature of all objects very often drives him to use objects as



MEDUSA MARINARA. AFTER WARHOL, 1997

the starting point and source of his works. His hyperactive mind is in constant search of new projects that reflect the ideas that inhabit his personal universe. As he points out, “The brain does not produce ideas from idleness. It is rather through interaction with the materials, from working, from struggling, and ultimately from failing, that we nourish our creative depository”.

His method changes depending on the particular project he is working on. He generally chooses the work of art, photograph or painting he wants to translate and uses it to make a drawing that provides the basis for the creation of a new three-dimensional work with sculptural features. In the making process, he uses a wide range of materials, including wire, jam, chocolate sauce, dust, diamonds, waste, paper, grains of sand, and human cells and virus, many of which somehow relate to the icon represented or the materiality of the piece. When this stage is finished, he takes a photo of the result, which he considers to be the final work

and the part of the process that interests him the most. All materials from previous stages are destroyed.

For Muniz, the photograph emerges before the shot is taken, during a preliminary construction stage that is perishable and temporary in nature. The photo, which can be reproduced, is the unique, non-temporal work of art. His work questions the representational capacity of art based on its own materiality. Although his final work is a photograph, it is the translation of a sculptural object made with unconventional materials. This generates a disassociation of form and content while playing with the relationship between the two and calling on viewers to draw on their own perceptions. Muniz’s works are easily understood by the general public, but the successive layers of meaning they hide also make them attractive to highbrow audiences. He plays with viewers’ perceptions and the effect of surprise, based on different readings that depend on where the work is viewed from because he is well aware that the

space between the work and the viewer also plays a part in the comprehension of each piece. From a certain distance, viewers see a canonical work in the history of art or one of the artist's personal works, but the real form is revealed only as they get closer. This duality provides several readings of the work that are supplementary to the iconic work and the technique. Muniz is also interested in the aesthetic experience of getting closer to the work because of the shift from one image to another. As he explains, "I would like people to walk toward a picture, to see how it changes as they walk. Pictures mean different things at different distances. There are always micro narratives being played".

Muniz seeks the viewer's empathy by highlighting the fact that our memory creates a link between our recollections and photographs, which help us keep those memories alive. The same picture can evoke different memories depending on who observes it. Memory is activated when the photo is seen by the viewer, who is responsible for deciphering its different layers. The work acquires different meanings depending on who views it. In his essay *What We See Looks Back at Us*, G. Didi-Huberman asserts that each work interacts with the viewer based on the viewer's own personal baggage. As part of this vision, viewers' varying cultural codes come into play by interacting with the icon, as well as the technique and materials of the piece. Our senses respond to the stimuli created by the piece as though we weren't looking at a photo, but at real objects with texture and materiality we can feel. In a world saturated with images, Muniz engages viewers with a game to attract their attention that makes them stop and contemplate the work so they discover images that belong to the collective imagination, though they seem to be contemplating them for the very first time.

His artistic career has evolved in terms of the dimensions of his works. In his early series, he worked with small and medium-sized formats with different materials that adapted to the message and the image he wanted to transmit. He displayed his mastery of drawing and imaginative capacity to generate new images that were always based on a realistic approach and included portraits and landscapes. He focused on reinterpreting works by other artists or letting his creativity soar to create his own pieces. These initial series addressed Muniz's interests and provided a structure for his work: the representational value of the image, the concepts of form and content, scale and perspective, and the use of unexpected materials. In 1996, he began experimenting with the texture of materials to achieve more nuances in three dimensions, which helped surprise viewers and generate different associations. Gradually, starting in 2002, his works grew bigger and the materials he used were larger and had more body. This made the process of posing the materials for the photograph more complex and also resulted in a loss of overall definition. In his most recent series, he works with the concept of scale to take another step forward in his pursuit of the perception of objects and the image.

Photography as a Means of Representation

As expressed in Muniz's work, the relationship between form and content forms part of one of the most interesting topics of discussion in contemporary art: the connection

between reality and representation. Muniz's first series are more subjective and linked to his own visual imagination, though some of them pay homage to artists and artworks in the canon of art history. In the first series, *Pictures of Wire* (1994-1995), he tries to confuse viewers by creating sculptural lines with wire, as if they were the lines of a pencil drawing. In *Pictures of Soil* (1997-1998), he uses potting soil as his work material. Some of the pieces in this series play on symbolic connotations that link soil to mortality, a concept not commonly found in Muniz's work. The subjective nature of these series can also be found in *Pictures of Clouds* (2000-2008), in which he used a skywriting plane to draw images of clouds in the sky.

One of the first series he worked on based on iconic images was *The Best of LIFE* (1989-1990), which featured photos published in *The Best of LIFE*, a yearbook of *LIFE* magazine that traced the history of the 20th century in pictures. Many of the events pictured had also marked the artist's own life. After losing the book, Muniz decided to draw the images in the photos as faithfully as possible from memory, but realized he could remember only the general lines of the photos, not the details. When he finished the drawings, he decided that these pieces were merely steps in the process and that the final works would be the photos he took of the drawings, which he prepared in mid-tones with slightly blurred edges, as if they were photos published in the press. In this series, he reflects on how images stick in the collective memory and are transformed by it. In *Pictures of Paper* (2008-2009), he returns to this topic by analysing the figure of the artist in works defined by technical advances. To create them, he used strips of paper, the material for developing photos, to join different fragments. In *Pictures of Thread* (1996-1999), Muniz used thread to recreate the lines of a drawing by sewing it into dense layers. And, in *Pictures of Dust* (2000), he reinterpreted the works of minimalist artists using the dust swept up from the floor of the rooms in the museum where the originals were displayed.

In *Monads* (2003), one of the first large-format series created by Muniz, he played with the ambivalence of form and content by using objects such as toy soldiers to represent icons that form part of the collective memory thanks to the movies. He used the same method in *Rebus* (2003-2008) and *Matchbox* (2014), which featured miniature cars and other toys. In *Matchbox*, he played with the scale of the works and childhood dreams, as well as the perception we have of them and of ourselves. He translated a small object into a large-format, highly defined work in an attempt to trick us and challenge the mental connections in our perception of these objects. If the car is tiny and the person is large, does inverting the format imply that the car has become bigger or that we have become smaller?

The Original Copy

Muniz's unbridled curiosity and restlessness have led him to experiment with different materials when creating his works, the subject of which continued to revolve around iconic images in the history of art and photography, as well as more personal and intimate images. He worked with malleable materials that enabled him to create links between the values of representation and the expressive-



MARAT (SEBASTIAO). IMÁGENES DE BASURA, 2008

ness of the materials themselves. For example, in *Pictures of Ink* (2000), he used ink to once again reinterpret photos. However, in *After Warhol* (1997-2014) and *Pictures of Chocolate* (1997-1998), experimentation prompted him to take advantage of the variety of textures and properties of food products in order to highlight the visual and representational values of his works. He also discovered that

working with food forced him to adapt to its specific characteristics. These works are surprising because of their realism and ability to jog our visual memory into recalling the original pieces they are based on. There is also symbolism in the materials specifically chosen for the works they represent, a visual pun on form and content that Muniz is particularly fond of. In *Pictures of Caviar* (2004), he uses

caviar as a material to recreate famous movie monsters and, in *Pictures of Diamonds* (2004), glamorous movie stars are portrayed with actual diamonds. These pictures seem to evoke an air of frivolity because of the materials and how they are used. However, he also addresses social issues in *Pictures of Sugar* (1996). Growing up in a favela during the military dictatorship in Brazil raised his awareness of social issues and the need to take action. In this series, he created portraits of children on the Caribbean island of Saint Kitts because he was surprised by the contrast between the children's happy faces and the sad looks of their parents, who worked on the island's sugar cane plantations.

Readings on Form and Content

After his early series, which established the lines that would mark his artistic career, Muniz continued evolving in terms of his formal solutions. He expanded the size of his photos and delved further into the use of materials. In *Pictures of Junk* and *Pictures of Garbage* (2005-2010), he used waste items from the *Jardim Gramacho* refuse landfill, the largest in Rio de Janeiro. By featuring them in the construction of his compositions, he gave these items a second, short-lived lease of life because, after being photographed, they were returned to the landfill. Muniz thus highlighted the paradox surrounding these objects: despite being discarded for a second time, they once again become part of the permanent present when they were immortalized by photography. In *Pictures of Junk*, he reinterpreted mythological works with a fine sense of irony by using pieces of industrial junk to represent gods, goddesses, heroes and heroines. Meanwhile, in *Pictures of Garbage*, a work of social commentary, he collaborated with a group of *catadores* (garbage pickers), who were the models for his artworks. Despite his initial fears about the potential dangers of the place, his goal was always to work with the *catadores*, not only to improve their living conditions and make use of their capacity for teamwork, but to change society and demonstrate the transformational power of art. The project's relevance was reflected in the documentary *Waste Land* (2009) directed by Lucy Walker, which earned an Academy Award nomination in 2013.

Variations in Colour and Pigment

As he continued with his large-format works and the interpretation of iconic works in art history, Muniz experimented with the concept of colour in series such as *Pictures of Colour* (2001) and *Pictures of Pigment* (2005-2015). The structure of *Pictures of Colour* is based on repetition of the Pantone Matching System, a standardized colour scale created in 1963 that assigns numerical values to colours, thus making it possible to faithfully reproduce them. The system is now used extensively because most digital devices need a reference to reproduce images. Muniz created his works by joining small rectangles cut out from the Pantone colour scale, as if they were the enlarged pixels of digital copies. His works not only reinterpreted techniques and subject matter, but also analysed the problems generated by the onset of the digital age and the questions raised about its interpretation and representation. Meanwhile, in *Pictures of Pigment*, Muniz

focused on pigment, the main component of paint. To recreate the original works, he used pigment in powdered form without any of the binders usually used by artists.

Variations in Scale

Muniz is interested in the representational value of different physical and mental perceptions regarding scale. He presents images that are beyond viewers' reach, either because their nano size makes them imperceptible to the naked eye or their size is immeasurable. He also likes to play visual tricks by altering scales, combining them in a single work or presenting them so they alter viewers' perception and highlight the insignificance of human life within the context of the immensity of the cosmos.

In *Sandcastles* (2013) and *Colonies* (2014), Muniz collaborated with technicians at the Massachusetts Institute of Technology (MIT). In both series, high-definition microscopes were used to create images that are not visible to the naked eye. Viewers' identification of the works' motifs creates a sense of wonder that once again plays with the representational values Muniz loves so much. In *Sandcastles*, he used as his canvas individual grains of sand, on which French castles that he had drawn with a camera lucida were etched with a laser. He then photographed the drawing with a high-definition microscope. The resulting image and the use of a pre-photographic technique reflect the different readings that can be made of his work. In *Colonies*, the materials used were different kinds of human cells arranged in cultures to analyse and investigate their behaviour patterns. For Muniz, the cells in these cultures behaved like masses in expansion, so he made use of them to create specific arrangements by seeking inspiration from designs of formal gardens and mandalas. The title of this series triggers notions linked to politics and the human perception of the universe, reflections on the power of nature, colonized spaces, and the order humans try to impose on the chaos that is the stuff of the universe.

In the *Earthworks* series (2002-2006), he used heavy machinery in open landscapes to create earthwork drawings that could be seen only from the air. These pieces are closely linked to land art and Robert Smithson's theory on sites and non-sites, which is structured around the presence or absence of a work of art and its survival through photography, not to mention the claim that a photo cannot replace the experience of viewing the work in its site. However, for Muniz, the valid image is the photo taken from the air, after which the source earthwork was bulldozed over. Muniz also created and photographed small-format simulations of similar motifs in his studio. When the aerial shots and simulations are placed side by side, it is difficult to distinguish one from the other. Once again, this creates confusion between formats and scales, a topic that fits right into one of the major discussions in art today: the dichotomy between reality and representation.

Collective Memory vs Personal Memories

The *Album* series (2014), *Postcards from Nowhere* (2013-2015) and *Pictures of Magazines* (2011-2015) analysed the value and influence of images in our lives. Muniz used them to trace the imprint left on personal memories and analysed people's perceptions when they remembered and



A BAR AT THE FOLIES-BERGÈRE AFTER EDOUARD MANET. IMÁGENES DE REVISTAS 2, 2012

celebrated their own experiences. In these series, the artist created images by making collages with fragments cut out of old photos, postcards and magazines. The viewers' perception of the work changes depending on their distance from it: the work can either be viewed as a whole or by examining the clippings used to create it, in which Muniz has introduced elements that allude to the real identity of the work and what inspired it.

Album (2014) presented family memories through the use of photography, which transcends its own artistic space to reveal the existence of representational clichés, which, as analysed by Joan Fontcuberta in his study on post-photography, prompt us to repeat the framing and compositions we have seen previously. Muniz used photos from family albums found at garage sales and flea markets to create new compositions that comply with the stereotypical image we have of the events that define our lives. At

the same time, he reflected on the perception of photography, whereby, to paraphrase Roland Barthes, the image evokes a past time and place, though it is activated in the present when the viewer contemplates the work. One of the works in this series, the diptych of George Stinney, Jr., provided a platform for social criticism, thus championing photography as a means of protest and drawing attention to the discrimination of the African-American population in the United States. He also addressed the issue of social justice in *Gordian Puzzles* (2009), in which he reconstructed Pablo Picasso's *Guernica* as a jigsaw puzzle. In *Postcards from Nowhere* (2013-2015) and *Pictures of Magazines 2* (2011-2015), viewers tend to mentally reconstruct the original image lingering in their memory, which allows them to recognize the scene that overlaps the reality of the picture they see.

Ignacio Miguéliz



HOLGER KEIFEL

La práctica distintiva de Vik Muniz (Sao Paulo, 1961) es la exploración y el deleite en la inestabilidad que existe entre el arte artesanal y la reproducción mecánica, entre el arte más sublime y la cultura popular, entre lo efímero y lo perdurable, entre lo codificado y lo reconocible. Muniz ha participado en numerosas exposiciones individuales e museos como el Museo de Arte del Banco de la República (Bogotá), la Fundació Beyeler, P.S. 1 MoMA (NYC), la Pinacoteca do Estado de Sao Paulo (Sao Paulo), MACRO (Roma), el Museo Irlandés de Arte Moderno (Dublín) y la Colección Menil (Houston), y su obra está incluida en importantes colecciones privadas y públicas de todo el mundo.

The distinctive features of the work of Vik Muniz (born in São Paulo in 1961) include the exploration of and delight in the instability that exists between handmade art and mechanical reproduction, between the most sublime art and popular culture, between the ephemeral and the long-lasting, between what is encoded and what is recognizable. Muniz has participated in several one-person and museum exhibitions at venues such as the Museo de Arte del Banco de la República (Bogota), the Beyeler Foundation, MoMA PS 1 (New York), the Pinacoteca do Estado de São Paulo (São Paulo), MACRO (Rome), the Irish Museum of Modern Art (Dublin) and the Menil Collection (Houston). His works form part of major private and public collections all over the world.



EXPOSICIÓN ORGANIZADA ENTRE LA FOUNDATION FOR THE EXHIBITION OF PHOTOGRAPHY (MINNEAPOLIS/NUEVA YORK/PARÍS/LAUSANA), Y EL HIGH MUSEUM OF ART (ATLANTA) EN ASOCIACIÓN CON EL MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA

MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA VIK MUNIZ 23 SEP / 21 MAR 2021

PLANTA -1



MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA Rector Universidad de Navarra Alfonso Sánchez-Tabernero Presidente del Patronato Ángel Gómez Montoro Director General del Museo Jaime García del Barrio Adjunto al Director General Javier Arana Dirección Artística José Manuel Garrido Rafael Levenfeld Rafael Llano Fernando Pagola Valentín Vallhonrat Administrador Ion Eguzquiza Departamento de Comunicación Marta M. Arellano

EXPOSICIÓN Comisariado Arthur Ollman Coordinación Ignacio Miguélez Montaje Cloister Services S.L José Manuel Jiménez Pau Cassany Seguro Acoed Transportes Atelier 4 TTi Diseño gráfico Ken

ESTA EXPOSICIÓN HA SIDO POSIBLE GRACIAS AL APOYO DE LA MECENAS GABRIELA WILLSON

COLABORAN



Galería Elba Benítez

EDITA: MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA / DL NA 1256-2020 / ISBN: 978-84-8081-676-2